



INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad



Vol. 2/Núm. 4
Invierno 2012-2013
Segunda época

ISSN 1665-8728

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 2/Núm. 4
Invierno 2012-2013
Segunda época

ISSN 1665-8728



Universidad Veracruzana

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Segunda época

Investigación teatral es una publicación del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro. Este número es posible gracias a fondos PIFI 2012.

Director: Domingo Adame

Editor: Antonio Prieto Stambaugh

Coordinación técnica y de vinculación: Verónica Herrera

Asistentes de redacción: Gina Martínez y MaryCarmen Lara

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Martín Zapata

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (UAM-A)

Consejo Asesor

Óscar Armando García (UNAM)

José Ramón Alcántara (Universidad Iberoamericana)

Rodolfo Obregón (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

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

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

Corrección de estilo: Luis L. Esparza

Diseño de portada y diseño editorial: Rosa M. Hernández García

Imagen de la portada: Obra procesual *Marco Cavallo* (2011) en la cárcel de Villa Fastigi, Pésaro, Italia. Foto cortesía de Vito Minoia

Dirigir correspondencia a:

Revista *Investigación teatral*

Facultad de Teatro

Universidad Veracruzana

Belisario Domínguez 25, Col. Centro

Xalapa, Veracruz, C.P. 91000, México

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

Correo electrónico: investigacionteatraluv@gmail.com

ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana



Universidad Veracruzana

Dr. Raúl Arias Lovillo
Rector

Dr. Porfirio Carrillo Castilla
Secretario Académico

Lic. Víctor Aguilar Pizarro
Secretario de Administración y Finanzas

Mtra. Guadalupe Barrientos López
Directora del Área Académica de Artes

Mtro. Agustín del Moral Tejeda
Director General Editorial

Mtro. Martín Zapata Quiroz
Director de la Facultad de Teatro



Investigación teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, Vol 2, Número 4, invierno 2012-2013. Revista semestral editada por la Universidad Veracruzana a través del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro, de la Facultad de Teatro. Dirección: Lomas del Estadio S/N, col. Centro, C.P. 91000, Xalapa, Veracruz, México. 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, ambos otorgados por el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Impresa por Códice Servicios Editoriales, Calle Violeta No. 7, Col. Salud, Xalapa, Veracruz, México. Este número se terminó de imprimir el 15 de octubre de 2013 y el tiraje consta de 350 ejemplares. Distribución a cargo de la Facultad de Teatro y de la Dirección General Editorial de la Universidad Veracruzana.

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.

Presentación 6

ENSAYOS

☞ **Teatro anarquista: trazos escénicos en el frente rojo del Veracruz posrevolucionario** 8
por MaryCarmen Lara Orozco

☞ **Sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski: hacia una *nuda vida* estética** 31
por Benjamín Ortega Guerra

Fotoensayo
☞ **A Grotowski: fulgor y tensión espiritual** 45
por Benjamín Ortega Guerra

☞ **Vestido de golpe y rumbo, pisando de gallardía. Semiología del vestuario y códigos kinésicos del fanfarrón teatral** 48
por Caterina Camastra

☞ **Hacia una poesía *performativa*: las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita** 73
por María José Pasos

DOCUMENTOS

☞ **Performance, política e interculturalidad: una conversación con Richard Schechner (1992)** 94
Por Antonio Prieto Stambaugh

	Sueños que atraviesan los muros. Un caballo azul en la cárcel de Villa Fastiggi107
	por Vito Minoia Presentación por Elka Fediuk

TESTIMONIO

	¿Are you bringing something from México? Una mirada hacia las realidades impuestas por la migración124
	por Daimary Moreno

RESEÑAS DE PUBLICACIONES Y PUESTAS EN ESCENA

Publicaciones

	Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra128
	Coordinado por José Ramón Alcántara Mejía y Elena de los Reyes Aguirre por Ernesto Vilches

	Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo134
	Coordinador y editor: Óscar Armando García Por Paloma López Medina Ávalos

	Puesta en escena La casa de los deseos. Teatro para ciegos139
	Por Hitandeui Pérez

IN MEMORIAM

	Josefina Brun 146
	Por Armando Partida

	Miguel Herrera Olivo149
	Por Eduardo Mier Hughes

COLABORADORES 152

INFORMACIÓN PARA AUTORES156
--

Presentación

La presente entrega de *Investigación teatral* continúa la intención original de propiciar un diálogo desde diversas perspectivas teóricas en torno a fenómenos escénicos y performativos generados en diferentes espacios y tiempos.

De este modo, en la sección de Ensayos confluyen trabajos de carácter histórico, filosófico y semiológico que abordan desde la escena posrevolucionaria en Veracruz hasta la poesía performativa de Chile, pasando por un estudio sobre Jerzy Grotowski y otro sobre el “fanfarrón teatral”.

En la sección Documentos el lector encontrará un texto inédito que seguramente permitirá comprender con mayor profundidad las teorías sobre la performatividad propuestas por Richard Schechner. En ese mismo sentido, la sección Testimonios ofrece dos experiencias ligadas a circunstancias socioculturales distantes, una en Italia y otra en la frontera de México con los Estados Unidos, pero que están unificadas por el impulso creador.

Se incluyen también reseñas de dos libros indispensables para los estudios teatrales: uno que revisa con una mirada actual la dramaturgia de Henrik Ibsen, editado por la Universidad Iberoamericana, y otro que reúne un conjunto de obras latinoamericanas, auspiciado por la UNAM. Así mismo, incluimos una reseña de una novedosa obra de teatro para ciegos.

Con el mismo afán que se ha mantenido desde el surgimiento de *Investigación teatral*, honramos en esta ocasión la memoria de dos apreciables teatristas recientemente fallecidos: la investigadora Josefina Brun y el técnico teatral Miguel Herrera. Lamentablemente, cuando este número se encontraba en su fase final sufrimos la pérdida de dos entrañables colegas de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral: la historiadora Alma Montemayor y la dramaturga y académica Norma Román Calvo. No hemos querido dejar de expresarles nuestro emocionado agradecimiento por todo lo que aportaron al teatro y a la cultura nacional, lo cual en el próximo número se expondrá con la amplitud necesaria.

Finalmente, ofrecemos una disculpa a nuestros lectores por la demora en la aparición del presente número, debido a causas de carácter técnico y administrativo. Procuraremos recuperar el ritmo de publicación de ahora en adelante.

∞ Ensayos

Teatro anarquista: Trazos escénicos en el frente rojo del Veracruz *posrevolucionario*¹

MaryCarmen Lara Orozco

Resumen

El presente artículo analiza dos prácticas sociales, en su tiempo emergentes, que estuvieron vinculadas al teatro anarquista: la Huelga Inquilinaria de 1922 y la Huelga General Electricista de 1923 en la ciudad de Veracruz, desde el enfoque de los estudios del performance y la teatrología. El teatro anarquista fue el vehículo de transformación y acción de la lucha social libertaria. Las obras *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón, fueron representadas en 1923 en el teatro Principal de la ciudad de Veracruz por la Unión de Restauranteros Sindicalizados pertenecientes a la FLTV y por los cuadros artísticos de oficios varios. *La sirena roja* de Marcelino Dávalos seguramente fue difundida entre los círculos de lectura de obreros libertarios del país y del puerto, tras su llegada a las costas veracruzanas en el régimen de Venustiano Carranza.

Palabras clave: anarquismo, liminal, Puerto de Veracruz, teatralidades emergentes, dramas sociales, dramas estéticos.

Abstract

Anarchist theatre: performance traces of the red front in postrevolutionary Veracruz

This article analyzes two at the time emergent social practices linked to anarchist theatre: the 1922 Tenants Strike and the 1923 General Electricians Strike (both in the city of Veracruz) through the lens of performance studies and teatrology. It is argued that Anarchist theater was a vehicle of transformation and action during the social struggle for freedom. Ricardo Flores Magón's plays *Tierra y libertad* and *Verdugos y víctimas* were staged in 1923 at the Teatro Principal in Veracruz by The Unión de Restauranteros Sindicalizados, the Federación Local de Trabajadores Veracruzanos

¹ El presente artículo se basa en mi tesis titulada *La estética anarquista como práctica escénica emergente en la ciudad de Veracruz en 1922 y 1923*, con la que obtuve el grado de Maestra en Artes Escénicas por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (2011).

(FLTV) and *The Cuadros Artísticos de Oficios Varios*. Following his arrival in Veracruz during Venustiano Carranza's regime, Marcelino Dávalos' *La sirena roja* spread throughout local and national reading circles of libertarian laborers.

Key words: anarchism, liminal, Port of Veracruz, emerging theatricalities, social drama, aesthetic drama.

Los pueblos y los individuos se labran el porvenir que su inteligencia y honradez les permiten. El gobierno que abusa del poder no merece el cariño y el respeto de sus gobernados. El pueblo que permite el abuso de sus gobernantes no merece el título de pueblo, sino de mandrías y esclavos (Anónimo, 1923, Fondo Adalberto Tejeda, Archivo Estatal de Xalapa, Ver).

Antecedentes

En la primera mitad de los años veinte del siglo pasado (1920-1924) gobernaban Álvaro Obregón el país y Adalberto Tejeda el estado de Veracruz, personajes que en su intento por descentralizar y sesgar los movimientos radicales se mostraron sensibles a los requerimientos de los sindicatos anarquistas en distintos momentos de su mandato. Este periodo de la historia se caracteriza por un reacomodo de las estructuras sociales y políticas oficiales que buscaban legitimar y edificar un discurso con base en la construcción de un Estado-nación: "los nuevos regímenes revolucionarios, tanto a nivel nacional como estatal, pugnaron durante la década por concretar dos tareas abrumadoras: establecer su control y reconstruir la economía de sesgo capitalista" (Reyna 1996, 12). Impugnando este último aspecto, los anarquistas se mostraban como la antítesis a todo movimiento político y artístico que legitimara las políticas del Estado: "como no contaban con páginas en la historia oficial de las colectividades, los anarquistas se empeñaron por escribirlas en las calles, en las fábricas o en los rieles. Se transformarán en periodistas, actores o dramaturgos" (Fos 2010, 12). Con su quehacer social y artístico, los libertarios evidenciaron los efectos centrales de una Revolución en la que sus gobernantes pugnaban aún por el viejo orden.

El movimiento revolucionario y sus secuelas tuvieron distintos

bemoles, según los factores y devenires históricos de cada estado. Algunos factores económicos consecutivos contribuyeron a que en la ciudad de Veracruz se concentraran los movimientos radicales. La actividad económica era muy ventajosa, solventada por la siembra de productos como azúcar, tabaco café, petróleo, textiles y cerveza, entre otros. Las vías férreas fueron un importante canal de comercio que abastecía mercantilmente a la ciudad portuaria en la importación y exportación de productos. Estos factores coligaron intereses políticos y económicos nacionales, aspectos que dieron lugar a que en 1914 Venustiano Carranza apuntalara el constitucionalismo en la entidad.

El constitucionalismo en la ciudad de Veracruz fue un contexto propicio para la filiación del sector proletario al sindicalismo a finales de la primera década de los veinte, suceso que trajo consigo la creación de matrices que garantizaran al trabajador asegurar sus derechos laborales, originados en los artículos 27 y 123 de la Constitución de 1917. En el régimen presidencial de Álvaro Obregón, los sindicatos de ideología libertaria se unen para llevar a cabo el proyecto laboral y agrario a sus máximas consecuencias, debido a que al interior de las fábricas y en el trabajo del campo la opresión al trabajador era algo indudable. El presidente, siempre ajeno a las necesidades del sector obrero, sabía que en la ciudad Veracruz eran determinantes las revueltas de los grupos anarco-sindicalistas, por lo cual en 1923 arremetió contra “la inmensa llaga que consume al estado de Veracruz desde hace varios años y que sin atropellar su soberanía el gobierno federal puede y debe evitar” (Reyna 1996, 26).

En 1923 la huelga de los electricistas reunió a gran parte del sector popular y a los distintos gremios sindicalizados, lo que condujo a varios actos masivos de resistencia que dan la pauta para la comprensión de los dramas estéticos efectuados en la época. En el catálogo del Archivo Miguel Ángel Montoya, del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la ciudad de Veracruz, el Archivo Hemerográfico y el Fondo Adalberto Tejeda del Archivo Estatal de la ciudad de Xalapa, existe documentación que evidencia las prácticas artísticas de los sindicatos anarquistas veracruzanos.

Emergencia del teatro anarquista

La vida cotidiana en la ciudad de Veracruz se mostraba ambigua: los divertimentos populares y de la élite no faltaban en el día a día. Entre huelgas rojinegras y tertulias, la sociedad veracruzana revistió y resistió

la emergencia radical del momento. La Huelga Inquilinaria de 1922 fue el fermento que logró desencadenar prácticas estéticas emergentes y dramas sociales,² los cuales contextualizan al hecho escénico para deducir cómo, en el teatro Principal, se llevó a cabo el acontecimiento teatral entre el público libertario y las representaciones teatrales de los textos dramáticos de ideología anarquista de Ricardo Flores Magón: *Tierra y libertad*, y *Verdugos y víctimas*.

Un buen número de los habitantes nocturnos de esta ciudad, que trabajan en distintos ramos de la producción, ha venido al centro de la ciudad para asistir al Teatro Principal y presenciar la obra del querido compañero Ricardo Flores Magón, *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas*, escenificadas por el Cuadro Artístico, Literario y Musical de la Federación Local de Trabajadores de Veracruz (FLTV), afiliada a la Confederación General de Trabajadores, de tendencia claramente anarcosindicalista (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 192).

El teatro Principal era el espacio asignado para las representaciones escénicas oficiales. La apropiación escénica y contestataria que hace de la sala teatral la FLTV,³ deja entrever la necesidad de búsqueda de espacios que propiciaran tanto las adecuaciones técnicas necesarias para la producción de obras escénicas, como la necesidad de adquisición y posicionamiento de un espacio convencional; en este sentido se yuxtapone un espacio físico-convencional y se fija un espacio ideológico-anarquista (liminal).

El teatro anarquista significó para los libertarios el vehículo más edificante del mensaje social ácrata, por la facilidad de representar la vida social en la escena. No olvidemos que había un gran porcentaje de analfabetismo. La narrativa visual esperada en el teatro y los diálogos ejecutados por los actores permitían al obrero comprender mejor los fines libertarios. La Unión de Empleados Restauranteros (perteneciente a

2 “Drama social y drama estético”. (Turner 2002, 107) en *La antropología liberada*. Ubica dichas concepciones en dos campos, como una secuencia de actos simbólicos que busca nuevos significados mediante las acciones públicas. En un campo diferente al de los “performances culturales” —donde se incluirían los “dramas estéticos”—, Turner ubicó los performances y “dramas sociales”, entendidos estos últimos como expresiones “no-armónicas o disonantes del proceso social que surgen en situaciones de conflicto” (107), suspendiendo los juegos normativos e institucionales” (Diéguez, 2011: http://artescenicass.ucm.es/archivos_subidos/textos/297/malestaresterales_idieguez.pdf).

3 Federación Local de Trabajadores Veracruzanos.

la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos) era la encargada de gestionar y difundir gran parte del teatro anarquista. La comunicación que mantenía con los hermanos libertarios era cardinal para perpetuar los lazos fraternales en apoyo a los fines anarco-sindicalistas nacionales, y es por eso que eventualmente organizaba kermeses, bailes, tertulias, para ayudar económicamente a la familia Magón.

La Unión de Empleados de Restaurantes invitó a los trabajadores en general a la presentación de la obra *Verdugos y víctimas* y a una semblanza de la actividad política de Ricardo Flores Magón, e informó de la asistencia al acto de Enrique Flores Magón (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 157).

Los Flores Magón eran un símbolo filial de resistencia. El Sindicato de Obreros y Albañiles y Similares del Puerto de Veracruz citó a las organizaciones de procedencia afín para dar la bienvenida a Enrique Flores Magón el 18 de junio de 1923. Para poder realizar las actividades antes mencionadas, así como efectuar el mantenimiento de los diversos sindicatos,⁴ la FLTV, en conjunto con la Unión de Restauranteros, presentó obras en los patios de vecindad y teatros de la ciudad. El teatro “patiero”⁵ fue testigo de las acciones emergentes del sector popular ante las espléndidas representaciones⁶ de obras como *Los nuevos románticos*, por la Unión de Restauranteros el 22 de junio de 1922 (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 191), los dramas de *Tierra y libertad* y *Verdugos y víctimas* de Ricardo Flores Magón, y *Regeneración*, de Luis F. Martínez (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 39). *Verdugos y víctimas* tuvo una mayor asistencia del sector popular, pues la representación en la escena teatral de un hecho real (la Huelga Inquilinaria de 1922) debilitaba la frontera entre la ficción y la realidad del drama social que involucraba a gran parte de la sociedad mexicana.

4 La Federación Local de Trabajadores de Veracruz, a la Unión de Empleados de Restaurantes, solicita colaboración para que se presente la compañía “Cuadro Artístico”, con el fin de recaudar fondos para comprar una imprenta. (Catálogo Miguel Ángel Montoya 1923, 194).

5 Término propuesto por la investigadora. Concerniente a los patios de vecindad, barrios antiguos, creados por los gremios de trabajadores, a partir del siglo XVII. Se encontraban extramuros, en las periferias de la ciudad, a finales del siglo XIX con el derrocamiento de la muralla, pertenecen al perímetro de la ciudad porteña, aún así siguen siendo considerados como las zonas paupérrimas.

6 La estética del teatro anarquista se valoraba a partir del texto-actor y las afectaciones que tenía en el espectador, en cuestión de utilería, se trataba que fuera lo más orgánico posible y sin las grandilocuencias que la *belle époque* había propiciado. El mensaje ideológico ácrata a partir de la puesta en escena era lo que importaba, la respuesta se veía plasmada en el acto convivial.

A través de su grupo artístico y de su pequeña imprenta, la Federación montó una serie de obras revolucionarias en los teatros de la ciudad [...] Una de las producciones más grandes de la FLTU tuvo lugar a la llegada del luchador social Enrique Flores Magón al puerto en 1923. Para celebrar su arribo, el grupo de teatro de la Confederación rentó el Teatro Principal para presentar la obra de Ricardo Flores Magón, *Tierra y libertad* [...] con su producción de *Verdugos y víctimas*, los empleados de restaurantes posiblemente generaron una mayor comprensión entre las prostitutas de la ciudad, quienes se encontraban entre los miembros más militantes del Sindicato de Inquilinos y del resto de la comunidad trabajadora (Jean Norvell, recopilado en Reyna Muñoz 1996, 69).

En su militancia, los cuadros artísticos representaban a una buena parte del movimiento revolucionario anarquista, y su organización y cooperativismo se convirtieron en símbolos de lealtad y solidaridad para los presos políticos y demás organizaciones libertarias del país. La descentralización de la actividad escénica en lugares pertenecientes a la clase popular (patios de vecindad) y la requisita de lugares oficiales (teatro Principal y Variedades) para la producción de representaciones teatrales, fueron sus objetivos clave, a través de los cuales consolidaron los principios del ideal libertario. Es así como se le concede al arte un papel preponderante en el que se buscó “elaborar los elementos para una cultura proletaria autónoma que permita a la clase obrera escapar a la influencia de la cultura burguesa” (Reszler 1974, 68-69).

De acción e ideología anarquista, el sindicalismo como sistema y organización política en México surge a principios del siglo XX en base a la carta de Amiens de 1906, manifiesto programático que difundió los ideales del anarco-sindicalismo y que en 1907, en el congreso de Ámsterdam, fue ratificada como instrumento para la creación e intervención de los sindicatos de obreros a nivel local e internacional. Las organizaciones filiales a la ideología anarquista “fundaron talleres-escuela, círculos culturales, centros de debate, bibliotecas, periódicos, cuadros filodramáticos y grupos artísticos de diversa índole [...] la militancia era el motor de todas estas experiencias” (Verzero en Fos 2010, 22). Las células anarquistas en la ciudad de Veracruz llegaron con los exiliados europeos y libertarios mexicanos, tal es el caso del griego Plotino Rhodakanaty con sus comunidades agrarias, o la escuela para la clase obrera veracruzana de Manuel Díaz

Ramírez, entre otros.⁷ Fueron personajes que puntualizaron y difundieron los principios de la organización antijerárquica y antiestatal. En 1919, los trabajadores porteños fundan la Federación Local de Trabajadores Veracruzanos (FLTV), afiliada a la Confederación General de Trabajadores (CGT), matriz del movimiento anarcosindicalista veracruzano. La FLTV congregó a los cuadros artísticos de obreros sindicalizados, pertenecientes al sector industrial y de oficios artesanales.

Acerca de lo liminal en las prácticas emergentes

El espacio liminal es la zona de tránsito en la que se exteriorizan procesos físicos de sanación y depuración de un estado convencional para asentarse en uno extracotidiano, en el marco de lo disidente (espacio invisibilizado por el aparato opresor). A las personas que participan de ello “se les recluye de manera total o parcial, lejos del ámbito de los estados y de los

7 El pensamiento libertario porteño se debatía entre varias ideologías debido a un frente heterogéneo de participación política (anarquistas, comunistas, “socialistas”). Aunque para 1917 el peso de la COM se había desvanecido por las represiones de los regímenes en boga, el impacto que tuvo el anarcosindicalismo al norte de Veracruz por influencia de los obreros de Tampico (Casa del Obrero de Tampico), ayudó a seguir conservando el mismo ímpetu y frenesí en la lucha. Los actores ácratas renuentes a extinguir la llama libertaria congregaron sus fuerzas y se unieron en un cuerpo en común, para seguir pautando y conservando el ala izquierda porteña. Rafael García Aulí (el “Negro” García), Herón Proal, Úrsulo Galván, Manuel Almanza, el anarquista español José Fernández Oca, Juan Barrios, Antonio Ballezo, fueron el grupo militante preparado para el establecimiento del ideal y la contingencia de la lucha ácrata para los intereses de la clase obrera. Gran parte de ellos se conocieron por haber compartido la misma formación académica en la escuela para la clase obrera fundada por Manuel Díaz Ramírez. La enseñanza en la academia de Díaz Ramírez se caracterizó por la enseñanza de la literatura libertaria y propaganda española y rusa que desfilaba en los puertos del golfo. El *Grupo Evolución Social* fue la respuesta a las enseñanzas de la escuela de Díaz Ramírez. La propuesta fuerte de conformación nació cuando se formó el grupo *Antorcha Libertaria*, una adecuación del grupo anterior, solo que en este se tomaba la acción directa como baluarte incisivo mediante comitivas culturales, asambleas y creación de actividades semanales; el objeto fue la difusión del radicalismo y el aseguramiento de la clase popular en el ideal. El grupo *antorchista* creó el periódico *Irredento* de poca duración, debido al problema económico que suscitaba editar diariamente. La figura de Manuel Díaz Ramírez para la propagación del ideal rojo, es básica para comprender gran parte del movimiento intelectual radical. Si bien no fue un agitador de masas o huelguista empedernido, aseguró los pilares del ideal al crear la academia obrera. Su militancia se distinguió por ser clara, decisiva en la lucha, y por el valor de la enseñanza educativa-racional de la misma. Su trabajo en Estados Unidos le valió para vislumbrar el panorama ensordecido de la primera Guerra Mundial, y en sus viajes relacionarse con *slackers* (norteamericanos exiliados sin oficio, por no haber participado en la guerra) quienes lo acercaron a la intelectualidad roja.

status culturalmente definidos y ordenados” (Turner 1997, 109). En el periodo liminal se genera el espacio en el que se realiza la depuración de los ámbitos generados por las políticas dominantes, estadio necesario para contrarrestar los periodos de hastío, sesgo y yugo oficial. Se acredita el espacio-tiempo fuera de la situación convencional, para crear un espacio extracotidiano en el que:

Esos seres transicionales no tienen nada, ni status, ni propiedad, ni insignias, ni vestidos normales, nada que los deslinde estructuralmente de sus compañeros, [...] el grupo liminal es una comunidad o comitiva de camaradas y no una estructura de posiciones jerárquicamente dispuesta. Dicha camaradería trasciende las distinciones de rango, edad, parentesco e incluso en determinados grupos, de sexos (Turner 1997, 109-111, 112).

Los diálogos de acción de las comunas libertarias se conformaron en un cuerpo social: hombres, mujeres, niños y viejos marchaban al mismo son en la búsqueda por reivindicar al ser humano en su coexistencia con la vida diaria y laboral. Lo liminal en las sociedades ácratas, ya sea en su tránsito pasajero o en su apropiación de un espacio oficial, se justifica en el umbral o pliegue que delimita un estadio de depuración. En este aspecto comparto la postura de Ileana Diéguez al analizar las figuras liminales no como entes, sino en tanto que:

expresan el estado fronterizo de los artistas/ciudadanos que desarrollan estrategias artísticas para intervenir en la esfera pública, así como también la naturaleza ambigua de quienes utilizan estrategias poéticas para configurar acciones políticas en el foro mismo de la sociedad, retando a sus representantes (Diéguez 2007, 38).

Las cualidades de las teorías anarquistas suceden y se reactivan dentro de los espacios emergentes/disidentes. La característica de estos no-lugares es extralimitar la realidad, utilizando dispositivos escénicos, gráficos o consignas que interpelen y descodifiquen lo “real” para rasgar las lógicas del sistema dominante. Lo que da lugar a “una estructura dramática al interior de los dramas sociales, en directa analogía con las estructuras de la ficción escénica y como expresión teatral de la vida social, del potencial” (Diéguez 2007, 39). Apoyada en Turner, Diéguez considera los dramas sociales en cuatro fases: “La brecha, la crisis, la acción repa-

radadora, la reintegración y la emergencia de la liminalidad como umbral entre las etapas” (*Ibidem*). La brecha en el movimiento ácrata porteño es la ruptura en la que la acción libertaria con sus tácticas y estrategias emergentes (boicot, sabotaje, huelga general, manifestaciones, etcétera) incide en el marco oficial; la crisis es el periodo de resistencia o muerte, y la acción reparadora se manifiesta cuando los objetivos de la huelga se cumplen y la crisis se lima o se mixtura para legitimarse en el archivo de lo inevitable: los procesos oficiales (Estado). En este caso, lo liminal se desvanece por la reintegración de la participación política ácrata a la esfera dominante. Los dramas sociales para la realización de las acciones performáticas⁸ se auxilian de los símbolos dominantes que generan la acción: teatro, carteles, prensa, pasquines, el héroe ácrata, etcétera.

La reflexión de lo liminal desde Turner, enlazada con el pensamiento contemporáneo de Diéguez, se debe comprender para los fines de este artículo como el espacio en donde se configuran múltiples *arquitecturas* estéticas.⁹ En este aspecto y sin hacer grandes preámbulos en las cualidades performáticas de las comunidades liminales, es importante darle crédito a las interacciones que se gestan dentro de los dramas sociales disidentes. En la mayor parte de las comunas anarquistas se efectuaba una restauración de conducta o la visión performática edificante, su eficacia radica en la regeneración que produce, el cambio de un estadio a otro. Por lo tanto, solo haré referencia al término performático como sentido regenerativo, consumado en el *drama estético* y en el *drama social* que Schechner retoma:

El drama social tiene más variables, el resultado incierto, como en la caza o en las competiciones deportivas. El drama estético está casi en su totalidad arreglado de antemano y los participantes pueden concentrarse no en las estrategias para lograr sus metas, sino en las exhibiciones. El drama estético es menos instrumental y más ornamental que el drama social, también puede usar tiempo y lugar simbólico y al hacerlo “*ficcionalizarse*” por completo (Schechner 2000, 31-32).

8 Dicha palabra para los objetivos de esta investigación se debe entender como: Acción en permanente transformación. El cuerpo como soporte de la historia es representado para configurar un espacio-tiempo, en experiencia estética. La finalidad es ocasionar una ruptura con la realidad, para modificar una forma de ser y estar, la cual ya no abastece las necesidades físicas, sociales y políticas de la clase social que las demanda.

9 Diéguez se refiere a todas las poéticas representacionales que se forman en un espacio-tiempo, en donde surge la necesidad de construir nuevas formas de percibir la realidad.

Schechner desde el sentido performático le da luz al umbral liminal anarquista. En el caso de los anarquistas porteños, dichos dramas interactúan en un mismo campo social: el popular, en el que las arquitecturas artísticas emergen como necesidad de evidenciar una condición de crisis y perturbación.

El movimiento inquilinario de 1922 y la Huelga General Electricista de 1923 suceden en condiciones emergentes, las cuales decodifican la estructura ontológica de la población porteña en la búsqueda por legitimar su espacio y políticas ciudadanas. El teatro y la teatralidad se viven de manera diferente “inmersas en el centro del tejido cultural y atravesadas por prácticas políticas y ciudadanas” (Diéguez 2007, 41), a pesar de que son parte del mismo ámbito semiótico, el teatro nace de la teatralidad, esta última implica las acciones complejas del ser humano entre la vida y lo simulado, pero de la teatralidad social nacen los dramas sociales. El drama social anarquista gestado dentro de la condición liminal, da vida a condiciones performáticas en donde se materializan símbolos visuales y escénicos, producto de las acciones emergentes fijadas por la estética del contexto.

La emergencia en la escena anarquista veracruzana

Las teatralidades emergentes anárquicas evidencian la destrucción, liquidación y desmantelamiento de las formas de vida de las *communitas* (tejido social) por parte de las políticas dominantes. Los individuos que forman parte de dicha invisibilización, intentan en un afán de perpetuar su existencia, reinventar micro comunidades, espacios “in situ”, vinculando espacios aislados con zonas centrales. Las teatralidades emergentes muestran los agujeros de la modernidad, permiten entretejer poéticas que se reproducen en los dramas estéticos teatrales, como necesidad de confrontación con el poder opresor.

Los anarquistas veracruzanos sistematizaron líneas de acción diversas, con el fin de que el discurso libertario tuviera alcances significativos en el tejido social porteño. Para ello erigieron arquitecturas representacionales: teatro, carteles, gráfica, pintura, etcétera; prácticas estéticas que al enmarcarse en los dramas sociales, dan lugar a las teatralidades de emergencia. La “tertulia” inquilinaria de 1922 y la “bomba” electricista de 1923, determinaron en gran parte los movimientos anarquistas en la ciudad de Veracruz “que subvirtieron la dinámica cotidiana y el *pathos*”

(Diéguez 2007, 177)¹⁰ de la sociedad en aras de la modernización.

Los comienzos del levantamiento inquilinario fueron producidos y encabezados por marineros, amas de casa y prostitutas. El 29 de enero de 1922, en el Patio Salvador del barrio de la Huaca, designado como zona de “tolerancia” (zona liminal), germinó con mayor fervor la huelga, debido a que se gestaron acciones de resistencia en contra de las fuerzas opresoras para el bienestar de la comuna. Los electricistas no crearon un espacio común, sino allanaron la ciudad entera. Su oficio fabril (la luz eléctrica) les benefició. Tanto las mujeres de los patios como los obreros electricistas y demás gremios agregados, cometieron actos emergentes, “produciendo e inventando subjetividades delirantes” (Lisovski, en Diéguez 2007, 175), con la finalidad de expresar su sentir colectivo y exigir sus derechos como trabajadores o ciudadanos activos.

La tertulia inquilinaria

El 5 de marzo de 1922, el Sindicato Rojo de Inquilinos convocó a una huelga de alquileres. Desde 1910, los costos de arrendamiento habían subido de 10 a 35 pesos, lo cual representaba una inflación de más del 300 por ciento. La solución que proponían los arrendadores (aumentar la renta de uno a 1.5 por ciento por día) resultaba insuficiente. La respuesta de los inquilinos fue declarar un boicot de pagos, para lo cual hicieron uso de artefactos cotidianos teatralizando la dinámica contestataria. Las mujeres libertarias del Patio Salvador realizaron una suerte de instalación con materiales de uso cotidiano, con el fin de boicotear al ojo estabilizador y “evitar la confrontación estéril” (Diéguez 2007, 175):

Las prostitutas trataron de enfatizar de forma muy espectacular sus reivindicaciones, llevando colchones, camas, sillas, a la calle para levantar una gran hoguera, pero la policía llegó a tiempo y pudo impedir que la encendieran (*El Dictamen* 27, 28 Febrero 1922 en Behrens).

El bloqueo de esta intervención callejera no impidió la elaboración de otras tácticas para la prevención y seguridad de las familias. Las primeras maniobras de organización cumplieron con la función de evitar la

10 Las investigaciones de Ileana Diéguez se refieren a cómo la sociedad se organiza para establecer dinámicas, usando el arte como herramienta simbólica para accionar espacios disidentes en confrontación con las políticas dominantes. La autora no ha investigado sobre los fenómenos estéticos anarquistas.

transgresión de los policías y autoridades en esas zonas: “todos los vecinos se juntaban y las mujeres y los niños formaron una especie de falange para impedir el desalojo de las viviendas” (Taibo II 1986, 160). La resistencia como táctica decisiva de los anarquistas “implicaba irremediamente praxis de cuerpos y sujetos [...] incluyendo formas liminales de existencia y acción, esencialmente efímeras y anárquicas” (Diéguez 2007, 180). El cuerpo fue motivo eminente para señalar y resignificar el espacio patiero. Lo corpóreo, como símbolo de inclusión y apropiación de un lugar, permite ensamblar prácticas representacionales destinadas a preservar las necesidades primarias del ser humano, una de las cuales es la vivienda.

Los elementos *póvera*¹¹ (colchones, sartenes, palos, latas vacías, piedras, vasijas) surgieron como armas musicales para acompañar las voces y cantos ácratas, e instrumentar la manifestación callejera. Militante y fervorosa, la marcha ácrata se plasmaba en la gráfica de los carteles con sus eslóganes incendiarios: “estoy en huelga, no pago renta”; frase que también atavió las puertas de las vecindades y casas de cada inquilino, a la par de enormes banderas rojas que portaban el símbolo del Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI). La ciudad de Veracruz tenía aspecto de lugar en estado de emergencia:

Veracruz es totalmente bolchevique. Pasan y vuelven a pasar muchos ciudadanos pobres con apariencia de estar medio muertos de hambre, por lo delgados y ojerosos que son [...] Los balcones de las sombrías casas estaban tan oxidados y arruinados que parecía que poco faltaba para que se precipitaran a la calle [...] Observé que muchas casas exhibían una pequeña bandera roja en sus puertas de entrada, insinuando a todo aquel que pudiera estar interesado que ¡se rehusaba a pagar renta! (Cameron, recopilado en Delgado 1992, 308-309).

Para el 12 de marzo hay 61 patios en huelga. Durante todo el año de 1922, la ciudad de Veracruz fue intervenida por acciones emergentes

11 Diéguez utiliza el término para significar las manifestaciones emergentes contemporáneas sucedidas en la ciudad de México. En este caso el término adjetiva eficientemente la utilería ácrata de la ciudad de Veracruz empleada en los dramas sociales. El llamado Arte Póvera surge en 1967, “la denominación fue creada por el italo germano Celant, bajo la cual se integran términos de actividades artísticas muy variadas en general todas tienen en común la utilización de materiales pobres como paja, arena, piedras, ramas, hojarascas, fragmentos u objetos de metal, piezas de loza o vidrio”. Marzo 2011. www.masdearte.com.

de los libertarios, congregados en actos colectivos liminales. Las comunas populares codificaron sus acciones empleando poéticas representacionales, determinadas desde la subjetividad del pueblo en pos del restablecimiento de sus intereses primarios. Herón Proal, en su discurso del 2 de febrero en el parque Juárez, incitó y dotó de confianza al pueblo porteño para que militara y defendiera sus derechos. Mediante el fervor colectivo, los líderes anarquistas descubrían el éxito de sus medios de expresión para comenzar a interceptarse en los dispositivos del drama social como agentes de rechazo a las líneas del poder, facilitadores de una solidaridad fraternal que buscaba apartarse de los valores de las sociedades tradicionalistas.

Para encauzar las acciones de la comuna ácrata, Proal echó mano de lo que Bajtín llama “realismo grotesco”, y que consiste en hacer a un lado las convenciones verbales para disfrutar de los privilegios de la risa callejera (Bajtín 2003, 145).

¡Qué otra cosa son los burgueses, perros cochinos, unas víboras, alacranes, rabos pelones [...]. Aquí hay que acabar con todo, y si el alcalde se negó a hacerles justicia no hagan caso; tómenla ustedes, echen muchas bombas, muchísimas bombas, que estalle la Revolución social, que tiemble el mundo, que se desplomen los cielos, que se estremezca la humanidad (Proal, en Taibo II 1986, 360).

El lenguaje proalista, con su tono grotesco, insurrecto y apabullante, incitaba eficazmente al espectador a congregarlo en un cuerpo colectivo para corporeizar el mensaje de manera práctica. El fin era la acción directa, alertar e influir en el pueblo para invitar a la metamorfosis humana. Herón Proal fue el defensor de las tinieblas, el pregón que supo propiciar y manejar el timón de la marejada roja.

La arenga causó temor en las autoridades, debido a que el Sindicato Rojo de Inquilinos (SRI) integraba a varios miles en una población de 60 mil habitantes. El 22 de marzo Proal fue detenido y acusado de haber injuriado al gobierno municipal y federal. Este hecho teatralizó las calles de furor: la ciudad de Veracruz se vistió de ácrata. Niños, mujeres y hombres con vestimenta y banderines rojos transitaban las calles del puerto entonando *Los hijos del pueblo*, *La Marsellesa*, *La internacional*.

*Abandonemos, obreros
Las fábricas y minas,*

*Campos y talleres
Y la navegación.
Abandonemos el trabajo
Que enriquece a los vagos,
Y hagamos los esclavos
La revolución.
Los abogados, doctores,
Los curas y los jueces,
Papas y burgueses
De la religión,
Terminarán sus días
De infames leguleyos,
Y cortará sus cuellos la revolución.
(Gill 1953, 622-623)*

El sector popular liminal ocupó parte del entramado urbano, manifestándose en todo el mes de junio y julio para formar parte del ritual público cotidiano. El parque Juárez fue el foro de acción en el que se concentró la mayor parte de mítines y acciones performáticas anarquistas. Los libertarios comenzaban a desfilarse



© Manifestación en el parque Juárez presidida por Herón Proal. (1923, Fototeca del archivo estatal de Xalapa, Ver).

por los bulevares de la ciudad hasta llegar a la calle Landero y Coss, en el centro. Los símbolos de acción emprendían su labor junto con la multitud enardecida al son de las pancartas y elementos *póvera*. Los gritos y la música estridente acompañaban las frases anarco-comunistas: “¡Vivan la anarquía y la revolución social!”. El color rojinegro revistió parte de la estética callejera porteña en las avenidas de arquitectura caliza y piedra múcar; visualmente las marchas eran una demostración de fuerza, poder, vitalidad y ambición.

Posteriormente, el 30 de junio, se acrecentaron las disputas entre los diferentes dirigentes sindicales contra la figura de Proal. José Olmos,

miembro de la Local Comunista rompió con el dirigente inquilinario, acusándolo de la mala distribución de los fondos sindicales. Los sucesivos conflictos dieron lugar a la matanza colectiva organizada por el gobierno represor: las víctimas del 5 y 6 de julio (de quienes hoy en día sabemos muy poco). Los ánimos por la revolución social no se apagaron; al contrario, los inquilinos convocaron a mítines y tertulias patieras, y en las esquinas de las calles se observaba gente reunida sigilosamente intercambiando folletos y pasquines para convocar a la reorganización de los comités de patio y vecindad. La huelga de pagos se mantuvo por más tiempo.

Herón Proal fue encarcelado, y desde su prisión perpetuó distintas políticas representacionales. El día 1º de agosto, en la cárcel de Allende, creó el Sindicato Revolucionario de Presos de Veracruz. Los sindicatos anarco-comunistas, mientras tanto, se organizaban para reanudar tres mítines por semana. La labor y fuerza social de este personaje fueron eminentes: seguía comandando la dirección del Frente Único y en la cárcel de Allende organizó el 18 de septiembre el primer *Baile rojo*, acción performática que tuvo como motivo mejorar la calidad de alimentación de los detenidos.

Autorizados por el regidor del ayuntamiento y la policía, los inquilinos detenidos, hombres y mujeres, quitaron las banderas nacionales y colgaron las rojinegras entre vivas a Rusia, Lenin, Trotski, los Soviets y el Sindicato Rojo. Con orquesta y bebidas, el baile tuvo feliz fin, aunque fue violentamente criticado por la prensa del puerto (*El Demócrata* 19, 1922, en Taibo II, 183).

Los esfuerzos alcanzaron resultados con la aprobación, en el mes de octubre de ese mismo año, de la ley inquilinaria en el estado de México. La legislatura había fijado las rentas en seis por ciento del valor catastral, y se concedía un plazo de cuatro meses a los inquilinos para pagar los adeudos. Pero la ejecución de la ley fue bloqueada en el estado de Veracruz por los amparos de los propietarios. *El danzón del inquilino* se convirtió en partitura y canto de los agremiados, compañero de las acciones emergentes y el debate inquilinario. Posteriormente la ley del inquilinato tuvo un dudoso desenlace en la entidad veracruzana.

La bomba electricista

En 1923, poco después del movimiento inquilinario, otro acontecimiento comenzó a gestarse entre una de las fuerzas fabriles más importantes: los electricistas. Las teatralidades emergentes se caracterizaron por agenciarse el espacio del drama social cotidiano, significándose en la realización

de gestos extracotidianos y transformando y transgrediendo a la ciudad con conductas caracterizadas por la denuncia y la confrontación directa al sistema opresor.

Las acciones libertarias tuvieron a Veracruz en estado de emergencia constante. En un primer momento, la huelga general consolidó el ciclo de revueltas radicales, a fin de “desmontar discursos y políticas entronizadas [para así] descomponer y desedimentar [...] estructuras afianzadas en modelos” (Diéguez 2009, 11) por medio de la acción directa, la resistencia y el sabotaje. La noche del 9 de agosto de 1923, la ciudad quedó completamente a oscuras: bloquear el suministro de corriente eléctrica fue la primera táctica de acción directa. Para seguir inmovilizando la fuente de trabajo, los huelguistas recurrieron al corte de los cables de uno de los suministros principales, ubicado en Tuxpango, a los márgenes de Río Blanco. La huelga se convirtió en una legítima batalla campal; los enfrentamientos entre los huelguistas y los sustitutos poblanos y militares se volvieron parte del juego político de resistencia.

Estos primeros días de huelga vieron llegar consigo una gran riqueza y una gran imaginación en la lucha de los obreros organizados en cuadrillas, los electricistas recorrían la ciudad para descomponer todas las instalaciones posibles de la compañía; el 10 de agosto dedicaron toda la mañana a quitar tapones de los acumuladores para impedir que hubiera alumbrado, burlando la vigilancia de los gendarmes que por órdenes del inspector de policía vigilaban los postes en los que había acumuladores; en la zona sur de la ciudad se cortaron algunos cables y se aisló un cable subterráneo en la calle 5 de mayo. [...] El sistema de tranvías fue otro de los blancos de los huelguistas, quienes frecuentemente cortaban el cable eléctrico y las agujas del cambio frente a la estación del cementerio particular, lo que naturalmente desquiciaba el tráfico de los tranvías y, en ocasiones, lo paralizaba completamente. En la mañana del 11 de agosto un grupo de huelguistas desclavó los rieles de Villa del Mar, provocando que el tranvía se descarrilara; no hubo heridos. Los huelguistas contaban con el apoyo de la población, en virtud de que la policía nunca hallaba quien le diera información. (*El Dictamen* cit. por Landa Ortega en Reyna Muñoz: 90-91).

A estas acciones disidentes se sumaron las luchas del Sindicato de Empleados de Tranvías, La Unión de Mujeres Libertarias del Sindicato de

Inquilinos, los trabajadores de pequeñas empresas (hielo, carnes, etcétera) y, por último, la máxima congregación sindical veracruzana: la FLTV. Todos ellos respondieron al llamado de los electricistas para unirse en un frente heterogéneo: “el 20 de agosto estalló por fin la huelga general decretada por la FLTV” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 93), en apoyo a sus compañeros ante la intransigencia de la Compañía de Luz Fuerza y de Tracción de Veracruz.



● Mujeres libertarias de Orizaba (1922, imagen para recrear visualmente las acciones de La Unión de Mujeres Libertarias del Sindicato de Inquilinos. Fototeca del Archivo estatal de Xalapa, Ver).

El comité de huelga se organizó rápidamente a través de la policía huelguista, para impedir la realización de cualquier trabajo y observar que se despacharan productos de necesidad primaria hacia el interior de la ciudad. Los policías huelguistas eran verdaderos titanes; provistos de palos, piedras y algunas armas de

fuego, impedían el comercio del pan y quien desobedeciera era detenido y llevado a la Cámara de Trabajo. Estos personajes fungieron como antagonistas del gendarme oficial. El juego de poder en su rol social es interesante, debido a que los gendarmes anarquistas “operaron como borraduras de escrituras y estructuras anteriores” (Diéguez 2009, 19), evidenciando las teatralidades emergentes del drama social histórico.

La acción directa —y a la vez performática— de La Unión de Mujeres Libertarias consistía en recorrer los mercados de la ciudad para sindicalizar a las trabajadoras domésticas que realizaban las compras. Portando banderas rojas y elementos *póveras* (como símbolos visuales y sonoros generadores de la acción) entonaban el lema “dejar a los burgueses sin comer”. A aquellas trabajadoras domésticas renuentes a escucharlas y a sindicalizarse se las llevaba ante el comité de huelga, y a los patrones se les obligaba a pagar multa para dejarlas en libertad. Las libertarias tenían como objetivo integrar la conducta de las empleadas en el ámbito del bienestar laboral, a fin de que contaran con derecho a médico, medicinas, huelga y sindicalización.

Los ferrocarrileros aprovecharon la huelga para declararse en contra de la Liga de la Zona Marítima, organismo sindical perteneciente a la CROM. Por pronunciarse a favor de Adolfo de la Huerta, los ferrocarrileros de tendencia anarco-sindicalista ya habían tenido sus rencillas con los obreros marítimos, y dejaron de operar el ferrocarril interoceánico, aislando completamente a la ciudad.

Los embates de la huelga continuaban, y los periodos de resistencia aumentaban. Abarroteros, mercaderes, herreros y fruteros se unieron al movimiento. A cambio de su participación, cada gremio esperaba contar con el apoyo de la FLTV para resolver sus problemas laborales. La ciudad entera se teatralizó en un gran escenario anárquico, y el paro general abarcó el comercio y la economía del lugar. Mientras tanto, los distintos grupos de sindicatos acudían a la plaza, al bulevar, a los mercados y parques para efectuar acciones masivas representacionales con el fin de perturbar y confrontar a las prácticas de las políticas oficiales, y así generar concientización de la práctica laboral y social en el sector oprimido. Pero el hambre, inexorable, comenzaba a dejarse sentir.

Las acciones de los paristas comenzaron a demeritar la productividad económica de la ciudad, por lo que las autoridades municipales y el alcalde Rafael García emprendieron las negociaciones entre la Compañía de luz y Fuerza y los electricistas para poner fin la huelga. Al ayuntamiento no le convenía que siguiera en marcha el estado de sitio; la Revolución había tenido fuertes repercusiones económicas.

La compañía se mostró renuente a las peticiones de los huelguistas y de las autoridades municipales. Alfredo de la Hoz, líder patronal de la compañía, argumentó que los huelguistas “tenían moralmente la razón aun cuando legalmente carezcan de ella [...] en otras palabras no pudo negar la evidencia de la penuria en la que los bajos salarios tenían sumida a la clase obrera” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 96).

La postura inflexible de la compañía condujo a la represión de la huelga, que era lo que más temían los huelguistas. El 26 de agosto arribó al puerto la infantería, y la mayor parte de las mujeres libertarias fueron encarceladas sin derecho a multa. El hambre se apoderó de la ciudad y los trabajadores, al ver que las negociaciones no llevaban a ningún lado, abandonaron a los pocos días el periodo de ayuno que habían comenzado. La desesperada situación obligó a poner fin a la resistencia.

La Huelga General Electricista fue la última intervención urbana anárquica de alcance masivo. Dos años seguidos de trifulcas debilitaron

la energía de los pobladores. El general Guadalupe Sánchez se caracterizó por perseguir y asesinar a la mayor parte de los líderes libertarios: José Cardel, Juan Rodríguez Clara, Feliciano Ceballos y Jacobo Ramírez, entre muchos otros. “En un escenario así era difícil que la organización de trabajadores porteños sobreviviera. No volveremos a ver en el puerto otra huelga que involucre igual número de gremios” (Landa Ortega, en Reyna Muñoz 1996, 99).

Reflexiones finales

¿En qué momento la población porteña se convirtió en actuante política, dispuesta a arriesgar su vida? La metamorfosis social supuso dialogar con el cuerpo social, y ello hizo posible el acto de intransigencia colectiva. La teatralidad surgió como dispositivo de receptividad y resistencia “en donde se configuró la imaginaria popular [...] en el acto de la mirada, se codificaron prácticas espontáneas que tuvieron una funcionalidad simbólica inmediata” (Diéguez 2007, 180). Las teatralidades emergentes se distinguen por incorporar los acontecimientos sociopolíticos a los hechos cotidianos, clarificando la realidad y los puntos de quiebre de las políticas totalizadoras.

La sirena roja (1908) de Marcelino Dávalos y *Verdugos y víctimas* (1917) de Ricardo Flores Magón, son obras que comparten un mismo discurso y fin social, ya que en su estructura dramática revelan preceptos anarquistas derivados de la literatura ácrata de teóricos como Kropotkin, Bakunin y Proudhon. La ideología de las obras dramáticas de Dávalos y de Flores Magón ocurrieron en un contexto caracterizado por la represión y desigualdad social durante la dictadura porfirista, y posteriormente fueron referente para las acciones artísticas de los grupos libertarios. Dávalos murió a la edad de 52 años en el Distrito Federal, después de haber vivido la Revolución Mexicana y sus consecuencias. Los hermanos Flores Magón vivieron constantemente en el exilio, perseguidos por sus ideales libertarios. Ricardo Flores Magón fue asesinado en 1922 mientras cumplía condena en la prisión de Leavenworth, Kansas, Estados Unidos, un año antes de la presentación de *Verdugos y víctimas* en el teatro Principal de la ciudad de Veracruz. Durante los años que estuvo en prisión, y después de su muerte, su hermano Enrique se encargó de promover su obra dramática por todo México.

Otro aspecto a destacar en cuanto a la relación entre las creaciones dramáticas mencionadas es la construcción de personajes protagónicos y

antagónicos que evidencian a la sociedad en crisis y conflicto y acentúan las características de su condición social. En estas interacciones la ideología que plantean los textos, formula una relación liminal que se caracteriza por estar en estrecha confrontación con los ideales convencionales y totalizadores. Según Marcela del Río Reyes (1997), la obra de Dávalos¹² no fue llevada a escena por el mensaje tácito en contra del porfirismo.

De acuerdo a su poética, por la codificación cultural de la época, ninguno de los destinatarios: ni los sectores medios, ni la crítica especializada, podían haber aceptado este texto en el que dominaba la alegoría y no la mímica realista acostumbrada [...] habría podido causarle a Dávalos la prisión o el destierro, que después sufrió por otras razones (Del Río 1997, 92).

La inclusión y exclusión de los espacios de poder que, con el propósito de crear inestabilidad y conflicto en el andamiaje oficial hicieron los ácratas en la ciudad veracruzana mediante manifestaciones, mítines, tertulias populares, teatro y símbolos visuales, trajo consigo la resignificación de arterias urbanas.

La organización social de los militantes libertarios dependía de abrir espacios de resistencia, de agrupamiento por intereses comunes y de lucha por el bienestar común. En los ateneos, centros y locales fueron capaces de articular una malla de contención social que no le ofrecían ni el Estado agroexportador ni las élites que comandaban las colectividades institucionalizadas. Esas criaturas sin lugar en el mundo se pensaron como protagonistas de modificaciones revolucionarias en el estado de las cosas (Fos 2010, 12).

Los actos emergentes de las huelgas descritas quizá no tuvieron un fin exitoso, pero lograron activar espacios de resistencia y apropiarse de lugares que habían sido inaccesibles para la clase popular, así como

¹² *La sirena roja* es la obra por su discurso anárquico y la ambientación de sus escenarios, recuerdan la realidad veracruzana en los años de 1922 y 1923. Fue una obra que se difundió en folletos y pasquines al pueblo porteño, a través de los círculos de lectura de obreros sindicalizados. *La sirena roja* (1908) de Marcelino Dávalos fue publicada en 1915 en la revista *Carne de cañón*. Dicha obra corresponde al contexto en el cual se fue forjando la ideología anarquista porteña en relación con las representaciones de Ricardo Flores Magón. Socorro Merlín confirma la presencia de Dávalos en 1915 en el puerto de Veracruz, compartiendo terreno con Venustiano Carranza; año en el que se representó la obra *El crimen* (1909) por la compañía Virginia Fábregas en el Teatro Principal, hecho de suma importancia para justificar la importancia social y artística de Marcelino Dávalos en la ciudad de Veracruz. “Dávalos trabajó con el gobierno de Carranza, ubicado durante la contienda en Veracruz, primero como asesor y después como encargado de la oficina de Relaciones Exteriores” (Merlín 2008, 13).

también organizar al sector popular para los fines de la lucha social. El gobierno estatal y “nacional” temía que las huelgas de la ciudad de Veracruz generaran más pérdidas económicas y subversión, y recurrió a estrategias represivas para bloquear y exterminar cualquier movilización libertaria. El periódico *El Dictamen* fue el órgano público encargado de denostar las experiencias anarco-sindicalistas, reduciendo los actos y movilizaciones de los ácratas a simples elucubraciones de rebeldía y alcoholismo.

Lo antes descrito conduce a reflexionar sobre los avances o retrocesos de la lucha libertaria; sin embargo, me atrevo a decir que la respuesta no es única ni categórica. En años sucesivos, los grupos libertarios sindicalizados, en su afán de seguir consolidando cauces de resistencia, solidaridad, enfrentamiento frontal y acción directa, se afiliaron a organismos sindicalizados que tenían otros fines o formas de operatividad, como los electricistas veracruzanos. Al unirse al SME (Sindicato Mexicano de Electricistas), estos grupos desvirtuaron los principios anarquistas, debido a que los de la metrópoli tenían la mira en las instituciones derivadas de la Revolución. Quizá no fue el único caso, ya que muchas organizaciones anarco-sindicalistas cambiaron sus estructuras y sistematizaciones radicales para hacer frente común con organizaciones de principios más socialistas, como sucedió con la CGT en México a fines de la segunda mitad de la década los veinte del siglo pasado. Sin embargo, las dos primeras décadas del ese siglo serán para Veracruz el periodo en que los ideales anarquistas se evidenciaron con mayor fervor, compromiso y dirección. En 1925, el Estado y sus políticas dominantes institucionalizan el carnaval como distractor de la situación política y social, proporcionándole al pueblo “pan y circo”, y los anarquistas poco a poco pierden la cohesión que los había caracterizado años atrás.

Bibliografía

- Baena Paz, Guillermina. 1982. “La Confederación General de Trabajadores, 1921-1931: antología”. *Revista mexicana de ciencias sociales*. 83. México: UNAM. pp. 113-187.
- Bajtín, Mijail. 2003. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Blásquez Domínguez, Carmen. 1988. *Veracruz, textos de su historia*. México: IVEC.

- Crockcroft, James. 1985. *Precursores intelectuales de la Revolución Mexicana 1900-1913*. México: SEP.
- Dávalos, Marcelino. 1982. "La sirena roja". En: Wilberto Cantón (ed.), *Teatro de la Revolución Mexicana*. México: Aguilar, pp. 231-235.
- Delgado Ana Laura, Poblett Mirada (comp.). 1992. *Cien viajeros en Veracruz: Crónicas y relatos*. Vol. VIII. Veracruz: Gobierno del estado de Veracruz, pp. 305-315.
- Del Río Reyes, Marcela. 1997. *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*. México: FCE.
- Diéguez Caballero, Ileana. 2007. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- _____. 2009. *Destejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: INBA.
- Flores Magón, Ricardo. 1982. *Obras de teatro: Tierra y libertad, Verdugos y víctimas*. México: Antorcha.
- Fos, Carlos. 2010. *Las tablas libertarias. Experiencias del teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*. Buenos Aires: Atuel.
- Gill, Mario. 1953. "Veracruz: revolución y extremismo". *Historia Mexicana* 2.4: 618-636.
- Grafenstein Gareis, Johanna. Coord. 2006. *El Golfo-Caribe y sus puertos*. Tomo II. 1850-1930. México: Historia internacional.
- Guadarrama, Rocío. 1979. "La CROM en la época del caudillismo en México". *Cuadernos políticos*, 20, abril-junio. México: ERA, pp. 52-53.
- JILAS-Journal of Iberian and Latinamerican Studies* 6.1 (Julio): 57-92.
- Lozano y Nathal, Gema. 1990. *La negra loca y anarquista Federación de Trabajadores del Puerto de Veracruz*. México: INAH.
- Reszler, André. 1974. *La estética anarquista*. México: FCE.
- Reyna Muñoz, Manuel, coord. 1996. *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*. México: Universidad Veracruzana.
- Schechner, Richard. 2000. *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Taibo II, Paco Ignacio. 1986. *Bolsheviks. Historia narrativa de los orígenes del comunismo en México (1919-1925)*. México: Joaquín Mortiz.
- Turner, Víctor. 1997. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual Ndembu*. México: Siglo XXI.

Fuentes documentales

Fondo Adalberto Tejeda. 1920-1924. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver. Caja 22 p. 121.

Catálogo Miguel Ángel Montoya. 1923. Archivo Sindical del Puerto de Veracruz. México: INAH.

Fototeca. Archivo Estatal de la Ciudad de Xalapa, Ver.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 16 de junio de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 21 de agosto de 2012

Sacralidad y pobreza en el pensamiento de Jerzy Grotowski: hacia una *nuda vida* estética

Por Benjamín Ortega Guerra

Resumen

La categoría “*nuda vida*”, propuesta por Giorgio Agamben en su trilogía *Homo sacer* para explicar la ‘biopolitización’ de la vida, posee un sentido negativo. No obstante, puede plantearse también en sentido afirmativo a partir de una reflexión estética, en particular en relación con el Teatro pobre de Jerzy Grotowski. En la obra del creador polaco podemos vislumbrar la definición de una *nuda vida* estética, tan necesaria para frenar el proceso de ‘biopolitización’ del ser humano.

Palabras clave: *nuda vida*, biopoliticización, sacralidad, *homo sacer*, estética, Giorgio Agamben.

Abstract

**Sacredness and poverty in the work of Jerzy Grotowski:
towards an aesthetic *bare life***

The ‘bare life’ category proposed by Giorgio Agamben in his *Homo Sacer* trilogy to explain the ‘biopoliticization’ of life has a negative meaning. However, from an aesthetic point of view—particularly in relation to Jerzy Grotowsky’s ‘Poor Theatre’—it is possible to conceive of it in the affirmative. We can discern in Grotowsky’s writings the definition of an aesthetic ‘bare life’ so necessary to stop the process of ‘biopoliticization’ of human beings.

Keywords: bare life, biopoliticization, sacredness, *homo sacer*, aesthetics, Giorgio Agamben.

Preámbulo

La cuestión clásica en torno a ¿qué es el hombre?, ampliamente respondida por distintas disciplinas, conduce a otra incógnita de igual profundidad:

¿qué resta del hombre? El arte, como la poesía, hermanada con la filosofía, ha otorgado acertadas aproximaciones a dichos planteamientos. Intentar responderlos a partir de una sola disciplina sería una absurda, delimitada y estéril empresa; no somos dicotómicos, ya que la interpretación de la humanidad es un rizoma (o, mejor aún, una entelequia rizomática).

Este ensayo pretende contribuir a responder la segunda de estas preguntas—¿qué resta del hombre?—dirigiendo su discusión hacia la característica principal de la política moderna: producir simples cuerpos vivientes. Es lo que la filosofía política contemporánea, en especial la italiana, ha denominado *nuda vida*. Ha sido Giorgio Agamben el pionero en analizar esta categoría en su obra *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. *Nuda vida*, así pues, estaría íntimamente ligada a esa otra categoría eje de suma importancia: *homo sacer*, la cual implica el sacrificio y el homicidio impune. Rescatada del antiguo derecho romano, esta categoría tiene la finalidad de hacer un ajuste semántico, filosófico y jurídico-político para adaptarlo a las actuales condiciones infrahumanas que padecen ciertos individuos. El caso de estudio para aplicar dicha investigación fueron las víctimas del totalitarismo y los prisioneros de guerra convertidos en conejillos de indias al servicio de la ‘ciencia’ totalitaria. En palabras de Agamben:

Protagonista de este libro es la *nuda vida*, es decir la vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del *homo sacer*, cuya función esencial en la política moderna hemos pretendido reivindicar. Una oscura figura del derecho romano arcaico, en la que la vida humana se incluye en el orden jurídico únicamente bajo la forma de su exclusión (es decir, de la posibilidad absoluta de que cualquiera le mate), nos ha ofrecido la clave gracias a la cual no sólo los textos sagrados de la soberanía, sino, más en general, los propios códigos del poder político, pueden revelar sus arcanos. Pero, a la vez, esta acepción, que es quizás la más antigua del término *sacer*, nos ofrece el enigma de una figura de lo sagrado que está más acá y más allá de lo religioso y que constituye el primer paradigma del espacio político de Occidente” (Agamben 2003, 18).¹

¹ Para profundizar al respecto, recomendamos una antología de reflexiones de Foucault, Deleuze, Žižek, Agamben y Antonio Negri en torno a la *nuda vida* y la biopolítica: *Ensayos sobre biopolítica*. Excesos de vida, compilada por Gabriel Gorgi y Fermín Rodríguez, editada por Paidós. También es imprescindible consultar la obra *Archipiélago de excepciones* de Zygmunt Bauman, la cual contiene comentarios de Giorgio Agamben.

En este sentido, *homo sacer* y *nuda vida* son conceptos filosóficos, políticos, religiosos y jurídicos que tienen una connotación negativa, ya que son reflejo de la realidad social actual, especialmente en sociedades subdesarrolladas. ¿Es posible revertir esta situación extrema? Sí, a través del arte. Es con el arte que la condición de *nuda vida* persistirá y sólo invertirá su imagen para exhibir su connotación positiva. Por lo tanto, el cuerpo y la psique se despojarán de toda su alienación. ¿Cómo es posible esto? Jerzy Grotowski realizó una interpretación radical del teatro que consiguió a través de tensiones espirituales y físicas en los actores. El fulgor interno de las tensiones espirituales sólo es posible alcanzarlo con el Teatro pobre que genera una *nuda vida* estética entregada al sentido más prístino del arte. Por lo tanto, ésta debe ser la principal actividad contra la ‘biopolitización’ de la vida: recuperar nuestro fulgor interno del cual hemos sido despojados.

Sucintamente, la reflexión estará dividida en tensiones espirituales que, desde la perspectiva del Teatro pobre propuesto por Jerzy Grotowski, es un estado de gracia, de donación, de sacrificio y que, desnudo, el actor pobre alcanza al chocar en (no contra) su espíritu y carne para llegar a las profundidades síquicas que requiere, sin que altere su esencia; por eso es una acción sagrada, de acuerdo con Grotowski. Dichas significaciones se explicarán dentro del teatro y el Teatro pobre de Grotowski. Finalmente, a partir de este convivio transdisciplinario entre filosofía política y dramaturgia, un “parlamento” entre Giorgio Agamben y Jerzy Grotowski, explicaré que es posible dilucidar una forma de *nuda vida* afirmativa que se encuentra en la vocación estética del artista, en particular, en el actor pobre.

I. Introducción: *Kósmos-gonía* y *Theos-agón*

En un principio, toda prístina interpretación de la creación humana y de la vida fue teogónica y cósmica. Expresiones de vida, muerte y anhelo por ascender a la perfección por medio de la imitación divina, que igualmente desencadenaron apasionadas pugnas de sedición, traición, seducción, masacre, sacrificio, confabulación, incesto, celos, ira, amor y justicia. Teogonías donde dioses se enfrentaban tanto a sus semejantes como a héroes y ordinarios seres humanos, celosos uno del otro. Generalmente, así fueron las teogonías de lo primordial, orgiásticas. Entonces, podríamos presumir que toda cosmogonía y teogonía son una teo-agonía. Ya que agonía

(ἀγωνία), en su primigenia acepción griega, significó combate, lucha, personalizado por el agonista (ἀγωνιστής), principal actor de las épicas, del teatro y de toda vocación estética. Asimismo, es agonista aquella persona que lucha contra su padecimiento físico o psicológico en los instantes últimos o extremos de su vida y se aferra a ella combatiendo a la muerte inexpugnable por amor o dignidad. En el ámbito de la dramaturgia, el actor es uno de ellos, y esto lo explicaremos más adelante.

Desde siempre, el ser humano ha sido, de esa manera, combativo, agonizante y continúa así su primigenio nacimiento hasta el día de hoy, pero despojado del atributo divino. Ya que es una nostalgia errante obligado a reconocerse en una pedestre simulación como lo es la política, carente de lo sublime. Algunas maneras de registrar y constatar los primitivos sucesos, fueron a través de la clarividencia poética. Todo era inscrito en tablillas de arcilla, labrado en piedra o pintado sobre enormes muros para cantarse en bellos poemas de la creación. ¿Fue la poesía el primer lenguaje revelador de lo cosmogónico y filosófico, o lo fue la pintura rupestre? Qué importa, lo que debe interesar es preguntarnos por el acontecer y el ser. Por eso, las preguntas por el ser fueron posteriores, porque primero fue el acontecer, pues, preguntarse por el ser es indagar por el origen, afirmaba Heidegger. En los ritos sacrificiales, como en el arte, se hace más explícita dicha búsqueda esencial.

II. De la sacralidad

Por razones de espacio, no se podrá discutir aquí la influencia sagrada y religiosa del teatro, pero sí se ofrecerán ejemplos para hacer una comparación. Por otra parte, como bien dice Jean Duvignaud: “Resulta ocioso especular sobre los orígenes del drama litúrgico y, más generalmente, atribuir al teatro un nacimiento “fundamentalmente religioso o místico” (Duvignaud 1966, 67).

Un prístino antecedente del teatro fue su esencia sacrificial. En todas las civilizaciones antiguas correspondió al sacerdote la dirección, la enseñanza y la representación de las historias divinas y, por supuesto, del sacrificio. Conforme a Baty y Chavance, el sacerdote fue el primer actor, cierto, pero en toda dramatización de lo divino hay también una víctima y espectadores. Entonces los actores esenciales y principales de la dramatización de lo primigenio fueron la víctima y el sacerdote.

Sacrificar no es matar, sino abandonar y dar, aseveró George Batai-

lle. Eso es una inapelable proposición. Mas como Wittgenstein aseverara, lacónico, en cuanto a la pertenencia en el mundo: “El sujeto no pertenece al mundo, sino que es un límite del mundo. ¿Dónde en el mundo puede observarse un sujeto metafísico?” (Wittgenstein 1984, 165). Realizando un tropo a la sentencia del filósofo vienés, presumiré que esos sujetos metafísicos, al no pertenecer a este mundo a pesar que de ahí fueron obtenidos, son el sacerdote y la víctima, ésta última sintetiza la ligadura con y en el Mundo, el Universo, lo Uno.

La víctima, cosa sagrada al no pertenecer a este mundo y estar despojada de todo atributo ético, político y jurídico, es *nuda vida*, es elemental vida orgánica, carne para sacrificio, donación y, por lo tanto, no se comete homicidio alguno, ya que no es un acto punible al estar dentro de lo litúrgico. No es una persona, es un utensilio que se consagra a la fiesta religiosa, transmuta de ser humano a ser cosa sagrada. ¿Cómo es posible esta traslación? Antes, es indispensable una aclaración: explicaré la propiedad afirmativa de la *nuda vida* en relación con la actividad estética del artista, en especial, la del actor del Teatro pobre grotowskiano. Asimismo, haré una comparación con la aguda propuesta que ha realizado Giorgio Agamben en su trilogía *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, en lo referente al concepto negativo de *nuda vida* para destacar con mayor claridad las diferencias entre cada disertación y exhibir las cualidades negativas desde la filosofía política y sus cualidades afirmativas a partir de una interpretación estética como lo es el teatro.

La víctima, en el templo y antes de ser desollada, degollada, incinerada o decapitada, se encuentra ligada al mundo. Merleu-Ponty, en su obra *Fenomenología de la percepción*, (IV, “El otro y el mundo humano”), asegura lo siguiente (y aquí haremos otro tropo que situaremos en boca del *homo sacer*): “Estoy arrojado en una naturaleza, y la naturaleza no aparece únicamente fuera de mí, en los objetos sin historia, es visible en el centro de [mi] subjetividad” (Ponty 1985, 358). Mas esa subjetividad queda extralimitada por el arrobamiento o terror de la hipermetamorfosis en ceniza, humo o sangre que experimentará la víctima. Por ende, el sacrificio humano sustituye toda fenomenología de la percepción. Porque ya no hay mundo humano para el *homo sacer* y la subjetividad visible en el centro de su carne no es más que hierofanía. De esta manera resulta extralimitada la fenomenología que es sustituida por la experiencia sacrificial, ya que el amor sacrificial, la ligadura del *homo sacer* con la deidad, así como su fidelidad de todo o nada, también lo pueden explicar. En suma,

el sacrificio humano es el dolmen, el éxtasis mayormente culminado del espíritu abstracto del arte se revela, así, una primigenia estética en la génesis de la humanidad y ligadura con el universo.

III. Teatro pobre: Tensión espiritual, corporal y social. *Homo sacer y nuda vida* en Jerzy Grotowski

En algunos textos esenciales de Grotowski (en especial *Hacia un teatro pobre*), es posible discernir sus concepciones acerca del teatro, el actor, el mito, el rito y la sacralidad, y vislumbrar una forma de vida muy particular (es decir, una *bíos théatron*). Pero, ¿qué es una forma de vida, de acuerdo a Giorgio Agamben?

Una vida que no puede separarse de su forma es una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir. ¿Qué significa esta expresión? Define una vida, la vida humana en que los modos, actos y procesos singulares del vivir no son nunca simplemente hechos, sino siempre y sobre todo posibilidad de vivir, siempre y sobre todo potencia (Agamben 2003).²

La expresión “modo de vida” se refiere a la concepción clásica del *bíos* de la filosofía política griega, y por ello se propone aquí *bíos théatron* y no *zoé*, pues no se trata de la vida orgánica. Hay tres palabras en griego para designar la vida y delimitar la experiencia del vivir. Iniciaremos con aquellas que Werner Jaeger ilustra en su obra *Paedeia*, y distingue a partir de su forma particular del placer y la *eudemonía*.

En griego existen varias palabras para expresar lo que nosotros llamamos “vida”: *aion* designa la vida como duración y tiempo de vida delimitado; *zoé* significa más bien el fenómeno natural de la vida, el hecho de estar vivo; *bíos* es la vida considerada como unidad de vida individual, a la que pone fin la muerte, y es también el sustento de vida; es, por tanto, la vida en cuanto se distingue cualitativamente de la de otros seres humanos [...] Este aspecto expresado en la palabra *bíos* es el mejor que cuadra al nuevo concepto de la vida como plasmación de un determinado ethos, de una conducta fija de vida del hombre (Jaeger 1980, 755).

Es decir, la *bíos* es la vida cualitativa, el sentido o vocación que

² Véase: <http://www.vivilibros.com/excesos/inicio.htm>

cada uno tiene como existencia superando lo orgánico que corresponde a la *zoé*, “el simple hecho de vivir, común a todos los seres vivos (animales, hombres y dioses)” (Agamben 2003, 9). Es en este simple hecho de estar perviviendo, donde se ubica la *nuda vida*. Así, una comprometida vocación estética en cualquiera de sus diferentes expresiones (una *bíos aesthetikós*, como en el caso del actor grotowskiano), podríamos señalar que se trata de una *bíos théatron*. Sólo un ser humano que existe y vive (*bíos*) y no un ser humano orgánico que pervive inconscientemente (*zoé*) puede decir que el mundo es su representación. Es Schopenhauer quien contribuye a otorgarle un mayor contenido contemporáneo a la definición de vida cualitativa (*bíos*): “El mundo es mi representación: ésta es la verdad válida para cada ser que vive y conoce, aunque tan sólo el hombre pueda llegar a ella en la consciencia reflexiva y abstracta, tal como lo hace al asumir la reflexión filosófica” (Ibídem 2003, 85).

¿Sólo el ser que vive y conoce, de consciencia reflexiva y abstracta, tiene plenitud de vida al asumir la reflexión filosófica? Sí, pues a lo que Schopenhauer se refiere es al *bíos theoretikós* aristotélico que a continuación explicaremos. Antes, expongamos otro planteamiento similar pero desde la sensibilidad poética de Novalis en la parte primera de *Himnos a la noche*:

¿Qué ser vivo, dotado de sentidos, no ama, / por encima de todas las maravillas del espacio que lo envuelve, / a la que todo lo alegra, la Luz / –con sus colores, sus rayos y sus ondas; su dulce omnipresencia–, / cuando ella es el alba que despunta? / Como el más profundo aliento de la vida / la respira el mundo gigantesco de los astros, / que flotan, en danza sin reposo, por sus mares azules, / la respira la piedra, centelleante y en eterno reposo, / la respira la planta, meditativa, sorbiendo la vida de la Tierra, / y el salvaje y ardiente animal multiforme, [...] // Su sola presencia abre la maravilla de los imperios del mundo (1982, 7).

Los planteamientos del filósofo y el poeta parecerían contradictorios, pero no lo son en absoluto; por el contrario, son complementarios. Puesto que lo primordial en la poesía de Novalis es resaltar la vivacidad de un ser vivo que vive para amar, dotado de sus sentidos cognoscentes y reflexivos para abrirse hacia la sola presencia de los imperios del mundo. Así, para Schopenhauer, un ser vive y conoce siempre y cuando asuma su reflexión filosófica, mientras que para Novalis, un ser dotado de sentidos,

ama su mundo inspirado por su amada. Coincidieron sin proponérselo, poesía y filosofía. Puntualicemos el planteamiento aristotélico referente al *bíos* para ligarlo al pensamiento de Grotowski:

Aristóteles, en la *Ética Nicomáquea*, distingue la vida contemplativa del filósofo (*bíos theoretikós*) de la vida del placer (*bíos apolautikós*) y de la vida política (*bíos politikós*), [no] habría podido utilizar nunca el término *zoé* (que significativamente carece de plural en griego) por el simple hecho de que no se trataba en modo alguno de la simple vida natural, sino de una vida cualificada, un modo de vida particular (Agamben 2003, 9).

Lo anterior tuvo la finalidad de dejar en claro lo que es la *bíos* para relacionarla con lo que Grotowski propone respecto de la vida del actor y el Teatro pobre. Dicho esto, pasemos a hablar del actor sagrado. ¿Cómo es la *nuda vida* en la acción teatral de Grotowski? ¿Qué es un actor sagrado, y de qué manera un actor se consagra al teatro?

Desde la interpretación de la filosofía política y con la connotación negativa, la *nuda vida* es, *grosso modo*, aquella que se encuentra casi en su totalidad despojada de todo atributo jurídico, político y ético, enmarcada por el tropo que la filosofía política realiza en la sacralidad de la vida para ser matada sin cometer homicidio, excluida y abandonada a la peor de sus suertes. Es decir, transformada y denigrada en simple vida orgánica, como el torturado, la activista política, el joven en tratamiento en un centro de desintoxicación o, simplemente, jóvenes masacrados en su propia casa (lo que en México se ha denominado juvenicidio); ejemplos contemporáneos todos estos de exterminio con la complicidad de una institución política del gobierno con los sicarios. Mas esto es asunto para otro momento y espacio.

La *nuda vida* también se integra al estado de excepción por decisión de un poder soberano, incluso, democrático. Esto es un oxímoron biopolítico, la integración-exclusión de la vida humana en sus dos aspectos, la *bíos* y la *zoé*, prevaleciendo esta última en la política. Esta 'vida' que está a merced de la muerte, abandonada precisamente en una macabra oscilación entre la vida y la muerte (como es el caso de los torturados), ésta no es más que *nuda vida*, vida politizada, o mejor dicho, '*biopolitizada*'. En palabras de Reyes Mate:

De una manera silenciosa y callada se había operado un cambio epo-

cal en el tratamiento de la política: el cuerpo viviente se convierte en el centro de la política [... es] el proceso de politización del cuerpo, de la biopolitización (Mate 2003, 74).

La *bíos*, ya enajenada, es posteriormente integrada y denigrada como *zoé*, ya sea a partir de un estado de excepción, como es usual, o en leyes raciales, higiénicas o de inmigración y, en circunstancias menos violentas, al desempleo y a la desesperación; en suma, en leyes biopolíticas. Otro ejemplo (en este caso mexicano) del paradigma biopolítico de la *nuda vida* son las jóvenes mujeres encarceladas por abortar clandestinamente por razones de pobreza, falta de educación sexual, descuido o violación, y satanizadas por el estigma religioso, político y ético-social de acuerdo con los modelos conservadores de conducta. Hasta aquí con los ejemplos de *nuda vida* en su sentido negativo. Nos ocuparemos ahora del sentido *afirmativo* de nuda vida en el Teatro pobre de Jerzy Grotowski, y comenzaremos por las tensiones físicas y espirituales del actor. Afirma Grotowski al respecto de la técnica actoral:

No queremos enseñarle al actor un conjunto preestablecido de técnicas o proporcionarle fórmulas para que salga de apuros. El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una **tensión elevada al extremo**, de una **desnudez total**, de una exposición absoluta de su propia intimidad. [...] El actor se **entrega totalmente**; es 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’ (Grotowski 2008, 10. Las negritas son nuestras).

Aquí, Grotowski va a vislumbrarnos el sentido afirmativo de *nuda vida*: una entrega de desnudez total a través de una tensión elevada al extremo, sin que la persona deje de ser un actor, sin que peligre su *bíos* y, en particular, su *bíos aesthetikós*, pues, aunque consiga una total desnudez, jamás será una *zoé*. Respecto del peligro de la desintegración de las estructuras psíquicas al que se somete el actor en las tensiones directas a la *zoé* y la *bíos*, Eugenio Barba, en una entrevista a Grotowski en 1964 le pregunta:

—¿No está el actor en peligro de trascender el límite de su higiene men-

tal? —No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. Es sólo el trabajo que se hace a medias, superficialmente, el que se convierte en una cosa penosa psíquicamente y el que descuadra el equilibrio (Grotowski 2008, 40).

Es lo que Grotowski correctamente denomina “caos biológico”, que se imbrica con la artificialidad del actor: “La sensibilidad está conectada siempre con ciertas contradicciones y discrepancias. La autopenetración indisciplinada no es liberación, es una especie de caos biológico” (Grotowski 2008, 33).

Por lo tanto, podemos aseverar que sólo a través de auténticas tensiones físicas, psíquicas y absoluta entrega a la actividad estética, los artistas, todos, descubren y desarrollan su *bíos* en equilibrio con su vida orgánica, prolongando también su *aion* y todo entra en un balance perfecto. Bien sabemos que no todos los artistas consiguen lo anterior, y no por esto pierden su genialidad. Si el actor, de acuerdo con Grotowski, posee una tensión elevada al extremo y de absoluta entrega a su teatralización, esto podría asimilarse al donarse u ofrendarse en el sacrificio. Su representación del personaje parte de un todo, la obra de teatro, ligada con su cuerpo y psique, medios para que esa entrega total rompa toda artificialidad que le obstaculice conseguirlo. El impulso y la acción son concurrentes: “**el cuerpo se desvanece, se quema**, y el espectador sólo contempla una serie de impulso visibles” (Grotowski 2008, 11). Es *homo sacer* porque es “El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la **actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor** en su profesión, no es voluntario” (Grotowski 2008, 11. Las negritas son nuestras).

Ese “casi” es parte del sentido afirmativo que de *nuda vida* se está descubriendo a partir de la reflexión que Grotowski hace del actor. Hasta este momento, se ha expuesto un proceso de liberación y desnudez total, expresado en las tensiones teatrales que manifiestan una *nuda vida* estética afirmativa que se despoja de toda superficialidad y sublima su ser en la actividad estética, en particular, el teatro de las acciones físicas. De esta manera, definir qué es el Teatro pobre para Jerzy Grotowski nos acercará a comprender las razones de comparación entre *nuda vida* negativa y afirmativa, mediante la transdisciplinariedad de filosofía política y teatro.

¿Por qué es pobre el teatro de Grotowski? Porque es manifiesto esplendor del espíritu abstracto, pues “pobreza es fulgor muy grande des-

de dentro”, dijo Rilke en su bellissimo poemario *El libro de la pobreza y la muerte* (Rilke 1977, 197). Ejemplo de esta desnudez es “la manifestación de la fuerza, dignidad y valor” de los actores en *El príncipe constante*, a la que se refiere Ludwik Flaszen (Grotowski 2008, 75). Es pobre porque presenta lo más elemental del espíritu abstracto estético. Es pobre porque en su pobreza pergeña los instantes de impulsos visibles del actor al sacrificarse. Porque, por muy ordinarias o primitivas que sean sus acciones físicas, acogen el signo del primitivismo (Bachelard 1965, 292). Es pobre porque debe sobresalir la nuda vida estética en el oficio del actor, ya que la radicalidad de la pobreza de este teatro reside y vive en su transgresión:

En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiar a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento sacando más porque es el reflejo del hálito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite **ofrecernos desnudos** [nuda vida afirmativa] a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Cárites (Grotowski 2008, 16. Las negritas son nuestras).

Es pobre también por sus carencias materiales, porque no se interesa por el vestuario, maquillaje, incluso iluminación, sino por lo elemental, la interiorización y búsqueda de “[...] la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística” (Grotowski 2008, 16). Ciertamente, emerge ese gran fulgor desde dentro, expresión de la actividad protoestética pictórica y teatral de la que ya hemos hablado, para ser una auténtica actividad estética sin desprenderse de sus elementos protoestéticos.

IV. Conclusiones: *Acta est fabula*

El concepto filosófico de *nuda vida* propuesto por el filósofo Giorgio Agamben posee un sentido afirmativo si lo trasladamos al ámbito del arte, en particular el Teatro pobre de Jerzy Grotowski. En la mística actividad del sacrificio, a la cual está ligado el teatro, vegeta una acción estética que podría no ser comprendida. Es preciso echar mano de una imaginación radical para entender que dentro de una desgarradora belleza habita un germen estético y esto bien puede comprenderse si ponemos atención a

Gaston Bachelard:

Sólo un filósofo iconoclasta puede emprender esta pesada tarea; aislar todos los sufijos de la belleza, empeñarse en hallar, detrás de las imágenes que se muestran, las imágenes que se ocultan, ir a la raíz misma de la fuerza imaginante (Bachelard 1993, 9).

Sólo una filosofía iconoclasta puede ver más allá de los horizontes teóricos delimitados por la racionalidad academicista, como lo hizo Grotowski para el teatro. Es por esta razón que al ser transdisciplinarios, al proponer un coloquio entre la filosofía política y el teatro, ampliamos el horizonte filosófico de la reflexión en ambos saberes, aunque sea para realizar un modesta aportación a un concepto tan manido como lo es la *nuda vida* en la filosofía política. A este respecto, hemos comprendido mejor el ser de esta categoría desde la reflexión estética, más allá de los ejes del pensamiento sociológico jurídico o político, para ampliar el concepto *multívoco*, incluso transdisciplinario, que puede ser la *nuda vida*. Es bien conocido que los poderes autoritarios y ‘*biopolitizantes*’ denigran coactivamente a la *bíos* de sus cualidades éticas, estéticas, políticas o religiosas, mas el artista, al sustraerse de un mundo espectacular del éxito fetichizante de falsa belleza y reconocimiento social—así como de una sociedad unidimensional que usualmente no admite las diferencias—crea una *nuda vida* estética, y entonces el arte se torna un proceso de emancipación.

Finalmente, los actores que Grotowski inició en las acciones físicas y psíquicas del teatro son primitivos porque, como bien aseveró Cirlot (1970) al buscar los orígenes estéticos del espíritu abstracto en el arte, comprendieron el factor humano y espiritual de lejanas edades (Grotowski 1970, 21). Además, desde el espíritu transdisciplinario, la “dramaturgia” de Jerzy Grotowski es un claro soporte teórico y una contribución a la filosofía política para el perfeccionamiento de un concepto en gran debate como lo es la *nuda vida* en su sentido negativo. Se ha expuesto aquí un esbozo de lo que es la *nuda vida* afirmativa desde la estética del teatro, del Teatro pobre de tensiones físicas y espirituales. Porque así es el espíritu abstracto de la *nuda vida* estética: fulgor muy grande desde dentro, sin importar la pobreza.

V. Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2003. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. *Forma-de-vida*. [en línea]. Consultado en enero, 2003.. <http://www.vivilibros.com/excesos/inicio.htm>.
- Bachelard, Gastón. 1965. *La poética del espacio*. 1ª ed. México: FCE.
- Bachelard, Gastón. 1993. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de lo material*. 1ª ed. México: FCE.
- Bataille, George. 1999. *La teoría de la irreligión*. 2ª ed. Madrid: Taurus.
- Baty, Gastón y Chavance, René. 1992. *El arte teatral*. 2ª ed. México: FCE.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Archipiélago de excepciones*. Madrid: Katz-CCB.
- Cirlot, Juan Eduardo. 1970. *El espíritu abstracto. Desde la prehistoria a la edad media*. Madrid: Labor.
- Duvignaud, Jean. 1955. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE.
- Frazer, James George. 1956. *La rama dorada*. México: FCE.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín. 2007. *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Graneris, José. 2006. *Las religiones al desnudo. Conflictos, misterios y respuestas acerca de la existencia de Dios*. Barcelona: Redilibros.
- Grotowski, Jerzy. 2008. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Heidegger, Martín. 2003. *El ser y el tiempo*. Madrid: Trotta.
- Jaeger, Werner. 1980. *Paideia: los ideales de la cultura griega*. México: FCE.
- Mate, Reyes. 2003. *Memoria de Auschwitz. Actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.

Merleau-Ponty, Maurice. 1985. *Fenomenología de la percepción*. México: Planeta/De Agostini.

Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg). 1982. *Himnos a la noche*. Madrid: Orbis/RBA.

Rilke, Reiner Maria. 1977. “Libro Tercero. El libro de la pobreza y la muerte”. En: *El libro de las horas*, pp. 175-215. Barcelona: Lumen.

Schopenhauer, Arthur. 2003. *El mundo como voluntad y representación*. México: FCE-Círculo de Lectores.

Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Madrid: Alianza.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 1 de abril de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 7 de enero de 2013

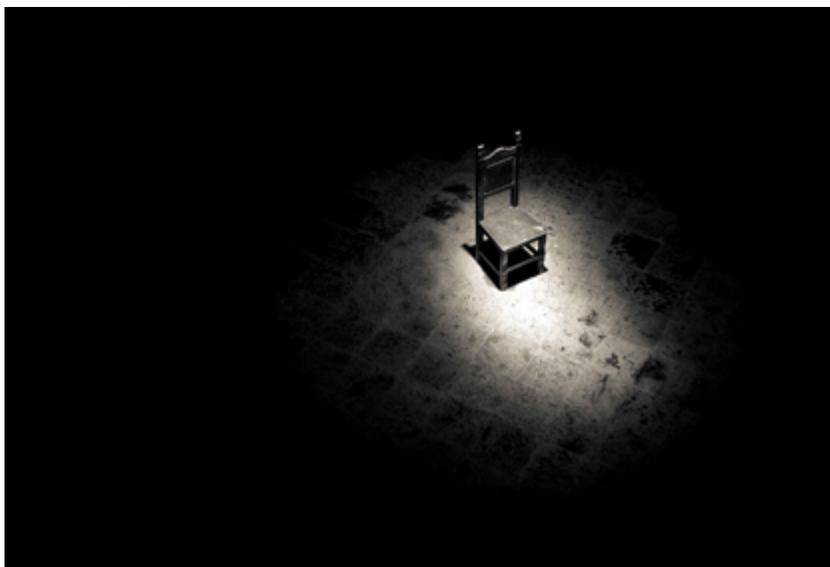
Fotoensayo

A Grotowski: fulgor y tensión espiritual

Benjamín Ortega Guerra

La intención de realizar este trabajo fotográfico consiste en captar los momentos de tensión espiritual de los actores y la esencia del Teatro pobre grotowskiano, sin nitidez fotográfica. La manera en la cual podría expresar la sensación de una tensión física y sobre todo “espiritual”, era a través de la técnica del efecto *zoom in* y *zoom out* y un filtro de edición *cream tone*. Con este filtro se consigue una aproximada semejanza al Teatro pobre, además de expresar la sensación de una imagen antigua, lo cual enfatiza y desarrolla mi estilo de arqueología estética: descubrir en los yacimientos urbanos que me circundan, el vestigio y el *detritus*. Además, con el citado efecto la luz explota, lo que asemeja la emanación energética de las tensiones físicas y espirituales. No hay suntuosidad en el vestuario, la iluminación o la escenografía, sólo es el actor pobre circundado por la penumbra la cual desvanece con su resplandor que desde dentro lleva, porque como bien decía Rilke en su obra *El libro de la pobreza y la muerte* (1903): “Pues pobreza es un fulgor muy grande desde dentro”. De esta manera, *A Grotowski: fulgor y tensión espiritual*, pretende ser un modesto homenaje visual al maestro Jerzy Grotowski dividido en tensiones espirituales.

Este trabajo fotográfico se basó en la obra de teatro *La aurora*, escrita y dirigida por Abelardo Rodríguez (2009), inspirado en la vida del insurgente queretano Epigmenio González.







● A Grotowski. Fulgor y tensión espiritual. Fotos de Benjamín Ortega.

Vestido de golpe y rumbo, pisando de gallardía. Semiología del vestuario y códigos kinésicos del fanfarrón teatral

Caterina Camastra

Resumen

En este trabajo se reseñan algunos elementos de la construcción del personaje del fanfarrón —o valentón cobarde— en el teatro de los siglos XVII y XVIII en España y dos de sus colonias. A través de una galería de ejemplos (el galán liberal de un entremés representado en Filipinas, el picaresco rufián español, el *Capitano* de la *Commedia dell'Arte*) se muestran los elementos de vestuario, así como los gestos y ademanes codificados que, complementando el texto dramático, contribuyen a delinear la figura de un personaje doblemente teatral: la fanfarronería es ya, en sí misma, una actuación.

Palabras clave: soldado fanfarrón, vestuario, posturas, picaresca, teatro cómico, *Commedia dell'Arte*.

Abstract

Semiology of costumes and kinesthetic codes in the theatrical braggart
This paper reviews some of the elements at play in the configuration of a stage character—namely the braggart or coward mock-valiant man—in XVII and XVIII century theatre in Spain and two of its colonies. His wardrobe, gestures and highly codified manners are apparent in a number of examples hereby selected—the *galán liberal* in a short farce staged in the Philippines, the picaresque Spanish ruffian, the *Capitano* in the *Commedia dell'Arte*. Along with the script, all these elements concur to sketch the figure of a doubly theatrical character: Braggartism is in itself a performing act.

Key words: braggart soldier, costumes, postures, picaresque, comic theatre, *Commedia dell'Arte*.

Este trabajo se propone analizar algunos elementos clave de la construcción del personaje del fanfarrón —o valentón cobarde— en el teatro de los siglos XVII y XVIII en España y dos de sus colonias a orillas del imperio: los virreinos de Nápoles y de la Nueva España. A través de una selección de ejemplos —el picaresco rufián español, el *Capitano* de la *Commedia dell'Arte*, el galán liberal de un entremés representado en Filipinas¹— trataré de identificar los elementos de vestuario, así como los gestos y ademanes codificados que, complementando el texto dramático, contribuyen a delinear la figura de un personaje doblemente teatral: la fanfarronería es, ya en sí misma, una actuación.

En los términos descritos por Umberto Eco en *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), la enciclopedia (es decir, el conjunto de los saberes que son andamiaje de nuestros discursos de interpretación del mundo) también almacena datos pertenecientes a lenguajes no verbales. El idioma literario es lenguaje verbal en su modalidad más simbólica, más cargada de matices de significado y simbolización que se debe también a la representación verbal de otros sistemas semiológicos: la literatura se articula en imágenes redobladas por el lenguaje, pone en acto una comunicación lógico-icónica con las categorías que Roland Barthes plantea en *Elementos de semiología* (1971). Ninguna actividad humana queda exenta de significación; por ende, todas son susceptibles de simbolización literaria:

Muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tienen una sustancia de la expresión cuyo ser no está en la significación; suelen ser objetos de uso, separados de la sociedad con fines de significación: el vestido sirve para protegerse, la comida para nutrirse, aunque sirvan también para significar. Propondremos llamar a estos signos semiológicos, de origen utilitario y funcional, función-signo. [...] La función se preña de sentido; esta semantización es fatal: por el solo hecho de que existe sociedad, cualquier uso se convierte en signo de este uso. [...] Esta semantización universal de los usos es capital: efectivamente, muestra que no hay nada real que no sea inteligible (Barthes 1971, 43-44).

Entre todos los lenguajes no verbales que registra la enciclopedia, uno se evidenciará en su importancia con relación a nuestro personaje: el vestuario, entendido como representación literaria y escénica de una

¹ La Capitanía General de las Filipinas fue gobernada como territorio del Virreinato de la Nueva España.

forma de vestir característica de ciertos personajes de la sociedad. Barthes ejemplifica el valor semiótico de la forma de vestir, trayendo de paso a colación un elemento de especial importancia para el personaje que aquí nos ocupa, es decir, el sombrero:

La lengua “vestimentaria” está constituida: 1) por las oposiciones de los elementos, partes o “detalles” cuya variación determina un cambio del sentido (llevar una boina o un sombrero de copa no tiene el mismo significado); 2) por las reglas que determina la asociación de los elementos en su disposición a lo largo del cuerpo o unos sobre otros (Barthes 1971, 30).

El galán liberal es un entremés dieciochesco perteneciente a las obras que, en un paradójico acto de justicia poética, han llegado hasta nosotros gracias al celo de la Inquisición por reprimirlas: si los santos varones de la Inquisición no las hubieran archivado en sus expedientes, probablemente se habrían extraviado en los anales de la Historia. Lo representaron en 1754 los estudiantes del Colegio Jesuita de san José, en Manila, y fue denunciado ante el Santo Oficio por dos religiosos inconformes.

Damián, el protagonista del entremés, se finge lo que no es para conquistar a una dama. En este caso, el galán se finge rico: es un *caballero del milagro* —como el de la homónima obra de Lope de Vega— y, como él, acaba en camisa, despojado de sus atavíos. Después de emplear con su dama una serie de hipérbolos para presumir y ofrecer lo que no tiene, su supuesta riqueza es reclamada, pieza por pieza, por una serie de acreedores, tal como reza el refrán “quien de lo ajeno se viste, en la calle le desnudan”. El texto va enumerando las prendas que los legítimos propietarios le van quitando a Damián, con gran escándalo y pública vergüenza. Piezas clave del vestuario despojado son el espadín y el sombrero:

DAMIÁN

Amigo, por Jesucristo
que me habléis un poco bajo.
(*Como que se le arrodilla.*)

EMBOZADO

¡Hablaré como quisiere!
Dígame el picaronazo:
¿el sombrero y el espadín

se lo he presentado acaso
para que de ello se sirva?
Damián
Por la mañana, temprano,
lo enviaré, amigo, sin falta.

EMBOZADO
Démelo ahora, que no trato
de sufrirle más embustes
(Viveros 1996, 116).

Damián es obligado a rendir su espada ante el enemigo (o bien su espadín, pariente agraciado y cortesano de la guerrera espada). Análogamente a Sigüenza, el protagonista del paso *El rufián cobarde* de Lope de Rueda (siglo XVI), el hecho de que Damián porte armas connota la presencia, implícita y paródica, del eco de otro personaje: el soldado. Para más señas, el soldado fanfarrón de plautina ascendencia. El código de honor parodiado, “sometido al prisma cómico” (Arellano 1999, 34), no es otra cosa que un código militar. La rendición de la espada, supremo signo de derrota, cobra aquí visos ridículos.

Damián presume de rico y galán, mientras otros presumen de valientes. En esta encrucijada de presunciones podemos identificar el origen del giro semántico de la palabra guapo, una de las definiciones más importantes que identifican a nuestro personaje. Guapo era antiguamente “animoso, valeroso y resuelto” y también “galán, lucido [...] que festeja y galantea a alguna mujer” (*Diccionario de autoridades*), antes de llegar a su significado contemporáneo de ‘hermoso’ o ‘de buen ver’. Volvamos un momento a los soldados que acabo de mencionar. José Ortega y Gasset nos ubica al calor del tema:

Aun el soldado más normal de aquella época era ya de suyo propenso a exagerar su indumentaria. No existía el uniforme, sino que cada cual se aderezaba a su modo [...] Constituía un fuero del oficio ataviarse a voluntad, hasta el punto que el traje del soldado contribuía a subrayar socialmente y a ojos vistas la profesionalidad del menester [...] Era una fiesta para las retinas ver pasar por la rúa el soldado llevando todo el arco iris en el plumaje del enorme sombrero, en justillo y gregüescos, en bandas,

cintas y capa, todo lo cual le daba un aire exótico de faisán o pájaro del trópico (Ortega y Gasset 1967, 216).

En concreto, Ortega y Gasset se refiere aquí al capitán Alonso de Contreras, uno de los soldados españoles del siglo XVII que nos han legado sus autobiografías (noveladas, huelga decirlo). Sin embargo, las memorias del capitán Contreras parecen un relato sobrio y mesurado al compararlas con los *Comentarios del desengañado de sí mismo*, de otro soldado de la época, Diego Duque de Estrada (1956), cuyo nivel de jactancia y fanfarronería alcanza cumbres espectaculares, incluso en medio de los muchos personajes parecidos de la literatura de su época. Cabe preguntarse si él mismo, enfermo de vanagloria patológica, se creía su propio discurso, o si se divirtió con un ejercicio literario de suprema ironía. Nos cuenta:

Quando desembarqué con quince compañeros, todos de lo bueno de España. Vestime de pontifical, como se suele decir, con un vestido encarnado, blanco y oro, y una montaña de plumas de los mismos colores; mis cabos y tahalí bordado, con cabestrillo y algunas joyas de diamantes. Parecía nuestro grueso esquife un bosque de plumas, porque todos las llevaban e iban muy bien puestos, y de tantos colores que parecíamos jaula grande de papagayos (Duque de Estrada 1956, 319).

La imagen conlleva, para el lector contemporáneo, un innegable humorismo involuntario, ya que los papagayos están más asociados con la alharaca vacía que con la lucida elegancia del heroísmo. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que la percepción de la época, cuando los papagayos eran animales maravillosos y aún medio mitológicos, pudo haber sido diferente. “La política del vestido es primordial en el discurso, pues las ropas y decoraciones actúan como símbolos que iluminan el proceso de auto-creación de un individuo en su contexto histórico-cultural”, señala Encarnación Juárez Almendros en sus reflexiones acerca del valor ideológico de estas descripciones (Juárez Almendros 2006, 145). E insiste: “El énfasis en lucir galas para probar su calidad es un motivo consistente en la construcción del protagonista” (*ibíd.*, 180). Se trata, finalmente, del “vestido de la heroicidad” (*ibíd.*, 186): lo más importante de la condición de héroe es el hecho de que el público del desfile callejero —y, por ende, la sociedad— lo perciba y admire como tal. Salvo que el desfile se vuelva procesión de máscaras, carnavalesca parodia, como veremos en breve.

Estos soldados comparten el gusto por la vestimenta ostentosa con otros personajes de la vida (literaria y social) de la época, unos primos hermanos incómodos cuyo heroísmo es bastante *sui generis*: los rufianes valentones que pueblan la picaresca. Un personaje de Lope de Vega, el rufián Castrucho, luce un vestuario similar: “Entre [*sic*] el galán Castrucho con bizarro calçón y coeto, un sombrero de [h]alda grande, capotillo corto y su espada en las manos” (Lope de Vega 2009, fol. 194r). Guzmán de Alfarache, otro pícaro más célebre que en algún momento también sale en hábito de soldado, también sabe llevar con desenvoltura las análogas —si no idénticas— vestiduras del valentón:

Viéndome tan galán soldado, di ciertas pavonadas por Toledo en buena estofa y figura de hijo de algún hombre principal [...] Híceme de la banda de los valientes, de los de Dios es Cristo.² Púseme mi calzón blanco, mi media de color, jubón acuchillado y paño de tocar, que todo me lo enviaba mi dama (Alemán 1979 I y II, 331 y 444).

Cotarelo y Mori también llaman la atención sobre detalles recurrentes de vestuario en varios entremeses, por ejemplo:

Sombrerito a lo valiente

(*Famoso entremés de Getafe*, principios del XVII, Cotarelo y Mori 2000, 335).

Un mozo ahigadado³ y bigotudo / con sombrero valón, calzón embudo,⁴
/ puntiagudo zapato

(*Entremés del licenciado Moclín*, mediados del XVII, *Ibíd.*, CLIV).

Un guapo de estos que visten / casaquilla y calzón de ante

(*Baile del reloj de música*, 1713, *Ibíd.*, CLV).

2 “A lo de Dios es Cristo. Como ‘a lo rufo y fanfarrón’ [...] ‘a lo escarramanado’”; “A lo escarramanado y a lo valiente. Cuando uno va con figura de bravo” (Correas, 2000). *Escarramanado* deriva del personaje, quevediano y cervantino, de Escarramán, rufián y bravucón arquetípico.

3 “Ahigadado. Valiente, atrevido, bravucón” (Chamorro, 2002). “Hígado. Significa también ánimo, valor, brío, y bizzaría, para executar qualquiera acción arriesgada” (Correas, 2000).

4 “Embudos. En la germanía significan los zaragüelles. Juan Hidalgo en su vocabulario” (*Ibíd.*).

Sube mi guapo / con su colet⁵ nuevo / su estoque largo
(*Baile del juicio de París*, 1716, *Ibid.*, CCIII).

Algunos elementos aparecen constantemente, como las armas, el sombrero y el bigote. Los demás detalles de vestuario son numerosísimos y cambiantes en el tiempo. Más allá de los cambios de modas, lo importante se resume en un romance sevillano del XIX: “Andar siempre vestido / de golpe y rumbo”, es decir, causando admiración con su gran pompa (citado por Caro Baroja 1969, 274). En un juego paradójico de los que caracterizan al personaje, el guapo supermacho y soldadesco se superpone al afeminado galán, de sobra preocupado por su elegancia.

Algunos ademanes complementan el vestuario en la caracterización del personaje: por ejemplo, “el habla ‘gangosa’ del valentón” como hace notar Agustín de la Granja (De la Granja 1995, 28); Sala Valldaura subraya “la entonación achulapada [...] el ritmo sincopado de las frases de los bravucones” (Sala Valldaura 1996, 62). Carmen Martín Gaité habla de “unos modos peculiares de escuchar, de requebrarse, de moverse, de bailar y recitar, de vestirse y calzarse; modos desafiantes, descarados, llenos de altivez y desgarro” (citado por Sala Valldaura 1996, 150). Quevedo hace de los “valientes de mentira” una descripción mordaz, que incluye el atuendo, el habla peculiar (marcada social y geográficamente) y los ademanes teatralizados:

Otras figuras no menos ridículas, que son los accionistas de valentía. Estos, por la mayor parte, son gente plebeya; tratan más de parecer bravos que lindos; visten a lo rufianesco, media sobre media, sombrero de mucha falda y vuelta, ligas con puntas escarramanadas, valona francesa, todo el hierro a un lado [...] beben a fuer de valientes y dicen: “Quien bebe bien, bien riñe”. Sus acciones son a lo temerario: dejan caer la capa, calan el sombrero, alzan la falda, pónense embozados y abiertos de piernas y miran zaino [...] Précianse mucho de rufianes, y andan de seis arriba [...] dan entre diez una herida a un manco. Desean tanto opinarse de bravos, que confiesan lo que no hicieron, en perjuicio de su vida y honra. Esta es gente movible, anda de lugar en lugar, con el ajuar en la faltriquera; hablan a lo sevillano: dicen “vucé, so compadre, so camarada” [...]

5 “Colet. Vestidura como casaca o jubón, que se hace de piel de ante, búfalo u de otro cuero. Los largos como casacas tienen mangas, y sirven a los soldados, para adorno y defensa” (*Ibid.*).

Son grandes estudiantes de jerigonza (Quevedo 2007, 461).

La postura de “embozados y abiertos de pierna” (el napolitano *sgarratallune*), mientras “miran zaino”, es típica y tópica en estos personajes. Otra descripción, igual de humorística que la de Quevedo, se encuentra en la *Relación de la cárcel de Sevilla*. La comparación con un caballo cojo por un tumor es especialmente cómica: “Otros, que profesan valentía, tienen el pescueso tuerto y clauados los ojos en el suelo, cargando el cuerpo sobre el pie ysquierdo levantando un poco el derecho, como caballo que tiene esperabán;⁶ turbios los ojos del capote y pesadunbre que tienen, enojados con todo el mundo” (Chaves 1999, 264). También cómicamente relacionada con los caballos es la manera en que Estebanillo González dice de sí mismo que “hacía más piernas que un presumido de valiente” (Carreira y Cid I 1990, 67): “Hacer piernas. Se dice de los caballos, cuando se afirman en ellas y las juegan bien. Y translaticiamente se dice de los hombres que presumen de galanes o bien hechos” (*Diccionario de autoridades*, bajo la entrada “Hacer”).

Por su parte, el jaque protagonista del anónimo *Entremés famoso del Mazalquiví*⁷ glosa acerca de esta manera guapesca de pararse, esencial para merecer fama de guapos:

RUFÍÁN

Eché mano a mi espada y púseme con firmeza de pies para lo que sobreviniese.

MAZALQUIVÍ

Eso han de tener los valientes después de haber dado el antuvión, que haya firmeza de pies, porque si no el tal no se puede llamar digno de alabanza, sino de mucha deshonra y infamia y vituperio (Cotarelo y Mori

⁶ Por *esparaván*.

⁷ Según el editor, el manuscrito de donde procede el texto muestra letra del siglo XVII. Es interesante señalar que el nombre del protagonista evidentemente deriva de Mazalquivir (Mers el-Kebir), puerto en la costa de Berbería conquistado por una expedición española en 1505. José María Rodríguez Méndez propone una interesante reflexión acerca de “el aspecto racial de estos movimientos marginados del Imperio”, es decir, la procedencia semítica o morisca de una gran parte del hampa retratada por la literatura (Rodríguez Méndez 1971, 29); sobre este tema véase también la obra de Zugasti señalada en bibliografía, en la que el autor identifica, con cándido racismo, a judíos, moriscos, mulatos y gitanos como categorías de hampones, sin más.

2000, 66).

Se trata, en fin, de “plantarse a lo macareno” (Sala Valldaura 1996, 59), con alusión al sevillano barrio de la Macarena. Aparte de la manera de pararse, especialmente importante es la forma de caminar, que tiene que ver con el “andar desmadejado” que, se supone, venía de Flandes, según la definición de Corominas de la palabra farándula.⁸ José María Blanco White lo describe como “un andar fanfarrón que el expresivo idioma del país da a los que así se mueven el sobrenombre de ‘perdonavidas’, como si los demás debieran su vida a su compasión o a su desprecio” (citado por Sala Valldaura 1998, 152). Agustín de la Granja también habla de la caminata del guapo, citando *Selva de epíctetos*: “una curiosa de finales del siglo XVI” (De la Granja 1995, 22, n. 24): “el que, andando, anda con el cuerpo y rostro, *significa* ser temerosos y apocados y doblados” (De la Granja 1995, 38; cursivas del autor). Explica De la Granja:

Es posible que fuese un modo de caminar característico de los “valentones”, quienes tenían fama de cobardes, falsos y apocados en la vida real. En este caso, “andar con el cuerpo y rostro” sería una acción típica, muy cómica, que llega a ser bautizada como *pisar de carcaño*, *pisar tieso* o *pisar de valentía* (que todo era lo mismo), para declarar cierto modo de andar airoso y pendenciero. A juzgar por algunos testimonios literarios de la época, los valientes solían llevar “el paso por tierra llana / como quien sube escalones” [y “solfeando la cabeza / al compás de los talones”], como aprecia Lorenzo Ortiz de Bujedo, o ir “andando a lo columpio”, en otra afortunada expresión quevediana (De la Granja 1995, 38; cursivas del autor).

Fernando Ortiz también destaca la peculiar forma de caminar del guapo, relacionándola con una trayectoria que llega hasta figuras del presente en España y América. Nótese el cliché del torero andaluz, descrito en tono casi épico y decididamente romántico:

Y no se olvide cuán andaluz sigue siendo el contoneo fachendoso de la gente bravucona y en los que tienen de profesión ser valientes, como el

⁸ De Flandes venían también buena parte del atuendo típico del personaje y siempre, según Corominas, el origen de las palabras guapo y flamenco.

torero, tal como antaño tenía que lucirlo el soldado. Los andares del torero son de su arte, como la coleta; perfiles de su alma, alardosa como la majeza y el tronío. “Los que huellan rezio, o son valientes, o fanfarrones, arguye[n] ánimo sobervio”, decía Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* [s.v. *hollar*]; como hoy decimos en Cuba pisan bonito o se paran bonito, o sea pisando de gallardía, como dijera Góngora (Ortiz 1995, 47).

Alejandro Guichot insiste sobre la misma idea, proponiendo la guapeza misma como un vínculo semántico entre la belleza y el valor, a través de los significados —escénicos y estéticos— generados por la estudiada manera de andar:

El tipo *flamenco*, heredero del tipo hampón, es el *echao pa lante*. Y lo es [...] en su andar como de barco que marcha meciéndose; y en su mirar, que parece que lleva avanzadas desafiando [...], haciendo acompasadas y ostentosas las ondulaciones del movimiento. [...] El valor se ha incorporado a una ondulación artística, y de aquí que popularmente el valeroso sea guapo, y el valor ostentoso se califique de majeza o de guapeza (citado por Ortiz 1995, 120; cursivas del autor).

Los apuntes de Ortiz incluyen una reflexión que asume una importancia central: la fanfarronería es percibida en el siglo XVII como un rasgo del carácter español, codificado en colocaciones léxicas establecidas. El autor reporta la descripción de un cronista de la época:

Tan parecido debió de ser el paso ostentoso del español de aquellos siglos al del negro puerilmente vanidoso, que bien pudo asimilarlos un anónimo cronista del siglo XVII, al escribir: “Los negros de Guinea, aun cuando desnudos, son orgullosos y tienen un andar español (*walk a Spanish pace*), mirando desdeñosamente hacia adelante, que es preciso no hablarles hasta que se sientan” (Ortiz 1995, 47).

Nuestro personaje, un poco soldado, un poco hampón, un poco galán, siempre visto a través del prisma de la parodia, se identifica con lujo de detalles, desde la ropa hasta el bigote, pasando por la manera de pararse o ‘plantarse’, de andar y de hablar. Todas estas características, que remiten a la fanfarronería y a la jactancia exagerada y ridícula, se resumen

y cristalizan en el personaje del *capitano spagnuolo*, estrella cómica del teatro italiano de los siglos XVI y XVII, y sobre todo de la *Commedia dell'arte*, el teatro de máscaras caracterizado por la improvisación, los juegos lingüísticos y las habilidades físicas, hasta acrobáticas en ocasiones.⁹ Los españoles dominaban una buena parte de los territorios de lo que hoy es Italia, y los dominadores, se sabe, siempre corren el riesgo de volverse blanco de sátira.

Ortega y Gasset, en su ensayo acerca del capitán Alonso de Contreras, reflexiona acerca del aspecto esperpéntico y por ende ridículo que los veteranos de las mil y una guerras que assolaban Europa podían llegar a tener. Nos habla

de espectros, de figuras estrambóticas, de perniquebrados, de tullidos, de mancos, que se arrastraban mendicantes sobre el Continente, cubiertos de andrajos donde resaltaba imprevistamente alguna prenda de antiguo esplendor: un sombrero de plumas, un tahalí de buen cordobán, una gorguera de marqués (Ortega y Gasset 1967, 207).

Y añade: “Ahí están, como documento, los dibujos de Callot” (Ortega y Gasset 1967, 207). El autor alude aquí a la célebre serie de grabados *Balli di Sfessania*, de Jacques Callot (ca. 1592-1635), un artista francés que residió en Florencia entre 1615 y 1617. Callot se inspiró en los desfiles carnavalescos que animaban, entre muchas otras manifestaciones, la vida cultural de la Florencia de los Medici:

La vivace vita fiorentina appariva appassionata alle mascherate, alle sfilate carnascialesche, alle giostre, agli spettacoli teatrali e alla Commedia dell'arte. Ed è anche qui che Callot trovava la prima idea per i suoi “Balli di Sfessania”. Questi non sono altro che una ripresa diretta, rapida, ma pregnante proprio di quegli spettacoli di guitti girovaghi, che in quei tempi organizzavano le rappresentazioni nelle strade di Firenze. L'artista li fissa in piccoli riquadri “... in ciascheduno dei quali son figure piccole, in atti, moti e gesti ridicolosi, rappresentanti tutti gli istrioni, che in quei suoi tempi camminavano per l'Europa”, così come ebbe a descriverli un noto biografo contemporaneo (Greco 1990, 109).

Hay que tomar con un poco de cuidado, quizás, el valor documen-

9 Sobre este tema véase el libro de Fernando Doménech Rico señalado en bibliografía.

tal que Ortega y Gasset atribuye a los grabados de Callot con respecto a la apariencia de los soldados de ventura desvalidos. Sin embargo, es plausible que algún elemento del atuendo de aquellos aparezca en las imágenes, aunque sea a través del doble filtro de la representación, la actuación primero y el retrato después: Callot no retrata a los soldados, sino a los histriones que los representan (Figs. 1 a 5).

Los grabados de Callot ofrecen una imagen muy interesante de estos personajes entre teatrales y carnavalescos (nótense, por ejemplo, los detalles fálicos y posturas obscenas recurrentes). Los capitanes *Mala Gamba*, ‘mala pierna’, y *Bellavita*, ‘buena vida’, llevan por nombre dos de esas bufas y descriptivas palabras compuestas de la familia de *rajabroques* o *gonfianuvoli* (así como del *Buttafuoco* de bocachesca memoria), tan usadas como apelativos de los capitanes de la *Commedia dell’arte*: en este caso, podemos quizás leerlas como alusiones a las mutilaciones de guerra de las que habla Ortega y Gasset, y a la vida airada o pícara, respectivamente. Sus ropajes resultan familiares: “*Entrambe le figure sono vestite in foggia da gentiluomo, con copricapo piumato e lunghe spade sui fianchi*” (Greco 1990, 112). Otro de estos capitanes, *Spessa Monti* —un hiperbólico ‘quiebramontes’—, lleva el mismo atuendo ostentoso y, sin embargo, hecho harapos: otra de las imágenes que reflejan las palabras de Ortega y Gasset. Sobre los capitanes *Esgangarato* y *Cocodrillo* los harapos se hacen más exigüos, hasta casi desaparecer, así como en el caso de *Pasquariello Truonno* y *Meo Squaquara*.¹⁰ No cuesta mucho trabajo imaginarse a estas figuras, con sus rostros cubiertos por máscaras deformes, tomar parte en una procesión de aparecidos en calidad de miembros de la medieval demoniaca *mesnie Hellequin*, sobre todo a los harapientos, con su casi desnudez y ajuarados con las que parecen pulseras y tobilleras de cascabeles, adornos característicos de los protagonistas de las también medievales *fêtes des foux*, o ‘fiestas de los locos’.

¹⁰ *Pascariello Truono* como máscara napolitana es mencionado en la crónica de Titta Valentino *Napole scontraffatto dopo la peste*, de 1665 (Croce 1992, 120, n. 3). Prota-Giurleo anota que “*con questo nome e cognome recitava nel 1685 alla Commedia Italiana di Parigi e alla Corte di Versailles il valoroso e agilissimo Giuseppe Tortoriti [...] nel ruolo [...] di Capitano*” (Prota-Giurleo 1962, 62). Un napolitano saltimbanqui mencionado por Gabriele Fasano en 1689, “*grazioso nel rappresentare parte simiglievole al capitano Mattamoros*”, respondía al análogo apodo de Pasquerello Spaccamonte (*cit. por* Croce 1992, 120, n. 3). Por lo que respecta a Meo Squaquara, Prota-Giurleo hace referencia a una comedia publicada en 1616, *Alvida* de Ottavio d’Isa, notando que “*vè un capitano Squacquara Spaccatruono, ma il suo più accreditato nome è Meo o Mameo Squacquara*” (Prota-Giurleo 1962, 63; cursivas del autor).

En otro de los grabados de la serie aparece el personaje de Capitán Ceremonia, variación sobre el tema del bufón con rasgos entre militares y rufianescos, como el sombrero plumado y la capa haciéndole de bandera en la *durlindana*, como al milanés Barba Pedana.¹¹ No hay en la imagen elemento alguno que apunte directamente a la nacionalidad española del Capitán Ceremonia, sino una referencia implícita: la reputación de los españoles en la época. Salvatore di Giacomo menciona al “grave spagnuolo” (citado por Prota-Giurleo 1962, 55) en su descripción novelada de una escenita de costumbres napolitanas del siglo XVII. Esa gravedad se identifica con unos modales en extremo ceremoniosos. Croce cita a un autor italiano del siglo XV: “*Il Campano, ricordando le scambievoli cortesie dei soldati spagnuoli ed italiani, non lasciava di osservare un altro tratto caratteristico degli spagnuoli, dicendoli ‘per natura la più cerimoniosa tra tutte le nazioni’*” (Croce 1941, 32). Tal ceremonia generó en Italia toda una veta de literatura burlesca de chistes e historietas. Croce relata, por ejemplo, una anécdota narrada por el poeta Giovanni Pontano, también en el siglo xv:

I molti nomi, che solevano portare gli spagnuoli, davano occasione fin d'allora ad aneddoti buffi; comè quello dello spagnuolo che, giungendo a un'osteria dove un tale faceva cuocere per proprio conto un'anitra, e chiedendo di prender parte al desinare, dichiarava di chiamarsi (l'aneddoto è rivestito alla latina dal Pontano) Alopantius Ausimarchides Hiberoneus

11 Barba Pedana, curioso tipo de músico y trovador callejero, cuya trayectoria documentada abarca desde mediados del siglo XVII hasta las primeras décadas del XX. En ocasiones, Barba Pedana ostenta actitudes y rasgos de valentón, como el atuendo en una de sus primeras apariciones: “*Lho dij per quij, che porten la capascia / fin de Barba Pedana, / che ghe fà bandera su la durlindana*” (Maggi 1711, 231-232), (“Lo dije para los que llevan la capa, / desde Barba Pedana, / haciéndoles de bandera en la durlindana”). Nótese el gesto de lucir tanto la capa como la espada, levantando la primera con la segunda. Otros detalles del atuendo del *valoroso* Barba Pedana incluyen el familiar sombrero recargado de plumas. Acerca de la costumbre misma de usar capa, comenta Benedetto Varchi, historiador del siglo XVI: “*La notte, nella quale si costumava in Firenze andar fuori assai, s'usano [...] addosso cappe, chiamate alla spagnuola, cioè colla capperuccia di dietro, la quale chi porta il giorno, solo che soldato non sia, è riputato sbricco e uomo di cattiva vita*” (citado por Croce 1941, 255, n. 4). Además, no solo la capa al estilo español es prenda compartida por soldados, esbirros y hombres de mala vida, sino que también la costumbre de robarla (*capear*) se considera una influencia española en Italia: “*Diventò proverbiale il rubare la cappa di notte come fanno gli spagnuoli*” (Croce 1941, 255). En *La Lucilla costante* (comedia italiana de 1632), Pulcinella, jugando en dar al gentilicio *vizcaíno* el sentido de ‘buscón’, acusa de ladrón y capeador al capitán español Matamoros: “*Buscaino si tu, ca busca le borze lo iurno, e li feraiuole la notte!*” (Fiorillo: 641; “¡Buscaino eres tú, que buscas las bolsas de día, y las capas de noche!”).

Alorchides. –Misericordia! —rispondeva l'altro— un'anitra non basta per quattro così grandi signori, e spagnuoli per giunta! (Croce 1941, 78).

El mismo Pontano, llegando a unos extremos cuestionables que entrañarían una suerte de genio del terruño anterior a la existencia misma de España como entidad cultural, encuentra en el poeta latino Marcial, nacido en la península ibérica, las primeras señales del 'vicio' de la ampulosidad española: su *verba*, que sería a veces “*maxime ampullosa et acida, quod quidem Hispanicum est*” (citado por Croce 1941, 76).¹²

En el siglo XVI, Pietro Aretino habla de saludar “*spagnolissimamente*”, aludiendo a reverencias y florido lenguaje (Aretino 1984, 155). En la misma obra, la prostituta Nanna describe así el prototipo del cliente español, en un lenguaje salpicado de españolismos como *spadiglia* y *mozzo*:

Ecco a te uno spagnuolo atillato, odorifero, schifo come il culo d'uno orinale, che si rompe tosto che si tocca; la spadiglia a canto, fumoso, il mozzo dirieto, 'Per vida de la imperatrice', e con l'altre sue lindezze a torno (Aretino 1984, 258-259; cursivas del autor).

El español es *fumoso*, es decir, fanfarrón, amén de ceremonioso. Nanna le recomienda a su hija Pippa que le devuelva viento por humo, es decir, que le conteste con parecidas ceremonias; sin embargo, debe poner especial cuidado a que no le termine pagando sus servicios “*con la vincita di Milano*”, es decir, con puras charlas acerca de sus glorias militares:

Tu non hai da far seco che render fume per vento, e fiato per quei sospiri che sanno sì sbudellatamente formare: inchinati pure ai loro inchini, baciandogli il guanto, non che la mano; e se non vuoi che ti paghino con la vincita di Milano, disbrigategli dinnanzi il meglio che sai (Aretino 1984, 259).

En 1585, Tommaso Garzoni así describe la gestualidad del típico bufón callejero: “*È spagnolo nel gestire*” (citado por Tessari 1981, 40), sin necesidad de extenderse en el significado de ese calificativo, que debía ser claro para sus lectores contemporáneos.

La serie de grabados cobró gran fama y circuló ampliamente por Italia y Europa, siendo varias veces reproducida y copiada en el trascurso

¹² “Sumamente ampulosa y ácida, una característica típicamente hispana”.

de los siglos XVII y XVIII. Hay acuerdo unánime entre los estudiosos que he consultado acerca de que los grabados de Callot no sólo registran, sino contribuyen a fundar la iconografía de dos de las máscaras más populares de la *Commedia dell'arte*, es decir, el *capitano spagnuolo* y su enemigo Pulcinella. El nombre mismo Sfessania seguramente tiene que ver con el napolitano *sfessà*, ‘apalea, reducir en mal estado’; además, hasta la fecha está difundido en el italiano hablado del sur, en aquellos territorios que conformaron el Reino de Nápoles y de las Dos Sicilias, el verbo *sfessarsi*, ‘reñir, pelear’. Los *Balli di Sfessania* serían, pues, los ‘Bailes de la pelea’. Comenta Franco Carmelo Greco:

Il “Ballo di Sfessania” è da ricollegarsi alle “moresche” di Orlando di Lasso [...] compositore belga del XVI secolo, che, tra l'altro, aveva soggiornato anche a Napoli, rimanendo attratto dallo spirito arguto e popolare, che colse dal vivo nei tanti spettacoli dati sulle strade da istrioni e saltimbanchi. Nelle moresche, con sottofondi musicali, venivano rappresentate le vicende amorose, le dispute e le risse di Lucia, Bernoualla ed altri [...] Tale ballo fu assai amato dal popolo napoletano e così lo descrive il Del Tufo nel suo Ritratto o Modello delle Grandezze, Delizie e Meraviglie della Nobilissima città di Napoli (1558):

*Vedeste et anco allor tanti boffoni
Trastulli e Pantaloni
che per tutti i cantoni
con le parole e gesti ed altri spassi
fanno ridere i sassi,
sentireste et intorno
cento cocchi di musiche ogni giorno
come ancor farse, tresche e imperticate
da cento ammascarate,
da cento ammascarate,
et al suon del pignato o del tagliero
cantar Mastro Rogiero
e simili persone
col tamburello o con lo calascione
[...].*

*Così veder quel ballo alla malterse¹³
ma a Napoli da noi detto Sfessania,
donne mie, senza spese,
vi guarirebbe al fin febbre o mingrania.*
(Greco 1990, 111).

Los versos citados por Greco abren una ventana al colorido mundo de los espectáculos callejeros en Nápoles, con sus personajes (Trastullo, Pantalone, Mastro Rogiero), sus tipologías de representaciones (*farse, tresche, imperticate, ammascarate*) y sus instrumentos musicales, que van desde utensilios de cocina percutidos (*pignato*, ‘olla’, y *tagliero*, ‘tabla de picar’) hasta los instrumentos más típicos de la tradición napolitana, como el *tamburello*, un tipo de pandero, y el *calascione*, parecido al laúd. Nótese también, de paso, que al baile de *Sfessania* se atribuyen jocosas virtudes curativas, como en el caso de la célebre tarantela.

Todas las figuras de la selección de grabados que aquí presento (ver pág. 73), así como la mayoría de las que aparecen en toda la serie de los *Balli di Sfessania*, llevan armas. Las acciones escenificadas se colocan entre la batalla y la danza, recordándonos el archipiélago de las tradicionales danzas armadas —como, por ejemplo, las muchas variantes de la danza de moros y cristianos, emparentada con las *moresche* a las que alude Greco, que servían de banda sonora para representar escenas de disputas y riñas, amén de intrigas amorosas. Galiani habla de una de las representaciones carnavalescas napolitanas, la *intrezzata* (otro nombre de la *imperticata* citada por Greco), en estos términos:

Quella spezie di antichissima danza pirrica conservata dal nostro popolo, che la balla anche oggi con le spade nude in mano, ovvero in luogo di esse con alcuni bastoni inghirlandati di fiori sostituiti alle spade, per evitar qualche sinistro caso, onde ha preso il nome d'Imperticata. Comunemente però dicesi Intrezzata,¹⁴ ed usa il popolo nel Carnevale mascherarsi formando qualche compagnia di persone, ed andarla a ballare sotto le finestre delle amanti, e più comunemente sotto quelle de' signori, che quindi gettano qualche denaro per mancia ai danzatori, e ai sonatori (Galiani 1779,

13 Errata por *maltese*. El *ballo alla maltese* era uno de los bailes tradicionales carnavalescos de Nápoles, cuyo supuesto origen maltés no está comprobado (véase Lombardi 2000, 94).
14 *Imperticada* deriva de *pertica*, ‘palo largo’. *Intrezzata* significa ‘trenzada’, aludiendo a las guirnaldas de flores que adornaban los palos.

169; cursivas del autor).

Los bailarines de la *intrezzata*, o *'ntrezzata*, con sus palos enguinaldados que sustituyen las peligrosas espadas desnudas, recuerdan a los protagonistas de las procesiones carnalescas medievales, así como de las *battaglie* populares en toda Italia, en especial las *guerre di canne*. Tales guerras de cañas estuvieron probablemente emparentadas, además, con los *giuochi di canne* introducidos en Italia por la aristocracia española desde los tiempos de Alfonso de Aragón (Croce 1941, 46). Croce proporciona una descripción de este juego cortesano sacada de una novela española de ambiente italiano, publicada a principios del siglo XVI y muy popular tanto en Italia como en España, *Questión de amor de dos enamorados*. Nótese la pantomima guerrera y el elemento carnalesco de las máscaras:

Il giuoco delle canne venne eseguito in uno spazzo tra l'abitato e il mare, dove era stato eretto un gran tavolato con molta tapezzeria, da due schiere di cavalieri, l'una guidata da Flamiano, l'altra dal cardinal Borgia, e quelli della schiera del cardinale si presentarono ordinati a mo' di turchi con trombette e con bandiere nelle lance stradiotte, vestiti con giubbe di broccato nero foderato di raso rosso scuro, e con maschere turchesche. Flamiano e i suoi li affrontarono scagliando palle di creta (alcancias), e giunti a essi, diedero volta, e i turchi li inseguirono con le lance in resta, riconducendoli al luogo del gioco (Croce 1941, 146-147; cursivas del autor).

Galiani califica la *intrezzata* de “pírrica” porque la costumbre de las danzas armadas se remonta hasta la Grecia antigua. Entre todo el abanico de estas danzas entre Italia y España, cuyo catálogo exhaustivo rebasaría con creces los límites de este trabajo, ameritan una mención especial los llamados bailes de matachines, una tradición compartida entre los dos países.¹⁵ Los matachines formaban parte de las tradiciones festivas de Nápoles, como consignan varios testimonios literarios, entre ellos, *La Vaia-seide* de Giulio Cesare Cortese, en ocasión de la fiesta de boda de Ciullo y Carmosina:

15 Cabe mencionar que actualmente existe un tradicional baile de matachines entre los tarahumaras en Chihuahua, México; sin embargo, ha evolucionado de forma muy distinta a las italiana y española que aquí nos ocupan. Para más información sobre este baile ritual, véase Jáuregui y Bonfiglioli (1996, 255-284, 331-337, 394-398).

*E farraggio mò mò feste de truono,
e nò schitto de farence abballare
ciento cascarde a tiempo de lo suono,
ma `na farza perzi farraggio fare,
`na `mpertecata da no mastro buono,
Forze d'Ercole, e po' li mattacine,
e `mmetarence tutte le becine.¹⁶*
(Cortese 1666, 52)

La definición de matachín del *Diccionario de autoridades* incluye la descripción de un traje de rombos de colores que recuerda mucho el que se hará famoso como el atuendo de Arlequín por excelencia. En su actuación volvemos a encontrar las paródicas armas de madera y el combate simulado:

MATACHÍN. Hombre disfrazado ridículamente con carátula, y vestido ajustado al cuerpo desde la cabeza a los pies, hecha de varios colores, y alternadas las piezas de que se compone: como un cuarto amarillo y otro colorado. Fórmase destas figuras una danza entre quatro, seis u ocho, que llaman los Matachines, y al son de un tañido alegre hacen diferentes muecas, y se dan golpes con espadas de palo y vexigas de vaca llenas de aire. Covarrubias le da la etymología del verbo Matar, porque con los golpes que se dan, parece van a matarse unos a otros (*Diccionario de autoridades*).

La definición de Covarrubias incluye otros detalles acerca de la pantomima de los matachines, tales como los siguientes: “Se davan tan fieros golpes, que a los que los miravan ponían miedo, y les hazían dar voces, persuadidos, que aviendo entrado en cólera, se tiravan los golpes para herir, y matar: y assí de acuerdo caían algunos en tierra como muertos” (Covarrubias, 2006). Los describe en términos parecidos el dramaturgo

16 “Y haré ahora mismo fiestas de trueno, / y no sólo haré bailar ahí / cien *cascarde* al tiempo del son, / sino también una farsa haré actuar, / una *mpertecata* por un buen maestro, / *Fuerzas de Hércules*, y luego los matachines, / e invitaré a todos los vecinos”. “*Cascarda. Antico ballo che si accompagnava con il canto*” (D’Ascoli, 1993). El mismo diccionario sugiere que puede derivar del sustantivo castellano, hoy desusado, *cascarada*, ‘alboroto, pendencia’ (Real Academia Española, 1899). *Fuerzas de Hércules* es probablemente el título de alguna representación de títeres, como sugiere Michele Rak (Rak 1994, 271).

del XVII Bances Candamo: “Bailan juntos, se vuelven a enojar, riñen con espadas de palo dando golpes al compás de la música” (citado por Doménech Rico 2007, 172). Hacen como que se matan, pero todo es mascarada y farsa: algo de estos espectáculos debió haber contribuido a conformar el personaje del guapo en burla.

La derivación de *matachín* de *matar*, sin embargo, es inexacta. Anota Corominas: “Era danza de origen extranjero [...]. En Italia es donde se documenta primero, a principios del siglo XVI,¹⁷ y ahí se explica muy fácilmente como derivado de *matto* ‘‘loco’, en su acepción de ‘bufón’” (Corominas, 1974),¹⁸ “una de las encarnaciones del ‘loco festivo’ propio de las celebraciones carnavalescas” (Doménech Rico 2007, 174).¹⁹ No obstante, el verbo *matar*, aunque no fuera el origen primario del término *matachín*, tiene un parecido fonético y semántico con el personaje demasiado fuerte como para no cobrar influencia alguna en la trayectoria de la palabra. Comenta Corominas que *matachín* “en la acepción ‘pendenciero, camorrista’ [Academia siglo XIX] parece ser alteración posterior, debida al influjo del verbo *matar*; en la acepción ‘jífero’ [...] puede ser lo mismo” (Corominas, 1974). Sin embargo, es importante notar que el corto circuito entre el *mattaccino* italiano y el verbo español *matar* se produjo mucho antes en la mente de los hispanohablantes, por lo menos desde los tiempos de Covarrubias, cuyo error en la atribución de la etimología es significativo en este sentido.

Los *matachines*, finalmente, son unos danzantes que, actuando de locos, hacen como que se matan. Una superposición de rasgos, una identificación icónica y discursiva se fue gestando, pues, entre la figura del *matachín* (o del danzante armado en general) y la del soldado fanfarrón, en su encarnación teatral de *capitano spagnuolo*. Para finales del siglo XVIII, tal identificación parece ya consolidada. Toschi, relatando las impresiones del abad francés Gaudin al asistir a un espectáculo de “danza moresca” en Vescovatu (Córcega) en 1787, dice que

Tutti i guerrieri erano armati di due spade corte e piate: l'azione compren-

17 En realidad la presencia de los *matachines* en Italia está documentada desde el siglo XV, como apunta Toschi (1955, 498).

18 Por otra parte, Corominas descarta la etimología árabe *mutawaġġihîn*, ‘disfrazados’.

19 Doménech Rico, en su estudio sobre los Trufaldines italianos en la corte de Madrid a principios del XVIII, insiste varias veces acerca de los *matachines* como una de las principales influencias italianas en la teatralidad española. Véase, por ejemplo, el apartado 8.2. “Un antecedente: los entremeses con *matachines*” (Doménech Rico 2007, 304-306).

deva dodici combattimenti, nei quali il cozzo delle spade rispondeva sempre a un ritmo musicale. Tra le figure si era inserita anche la 'spagnoletta', che conosciamo come danza a sé, e che aggiungeva al tic-tac delle spade un ritmo cadenzato dei piedi, dando allo spettacolo una nota di armonia e di eleganza. Il buon abate francese non ci riferisce nemmeno una parola del testo dialogato, ma ci dice che gl'interlocutori erano tutti dei veri matamoros e anzi trova da criticare lo stile altosonante con cui si esprimevano (Toschi 1955, 495; cursivas del autor).

La descripción recuerda un espectáculo de títeres, *pupi* sicilianos, con ritmo marcado por el choque de las espadas y la cadencia de los pies. Por otra parte, *Matamoros* fue uno de los nombres más frecuentes del *capitano spagnuolo*; más aún, hasta la fecha es nombre común que designa el “que se jacta de valiente” (Real Academia Española).²⁰ Si el buen abad Gaudin tomaba prestada una categoría de los escenarios teatrales para describir los protagonistas de una danza armada folclórica, también se daba la situación inversa: el nombre de un personaje folclórico podía usarse en las tablas. En el sainete *El maestro de la tuna* de González del Castillo, por ejemplo, comenta la petimetra doña Pascuala acerca de don Juanito, gentilhomme que gusta de vestir de majo: “Que si el señor no viniera / de matachín, lo miraran / con respeto” (González del Castillo 2008, 373-374). Estamos a finales del siglo XVIII: la palabra matachín ya tenía profundamente compenetrada sus dos caras de bufón y pendenciero, para resultar en un valentón ridículo, un guapo en burla. Por otra parte, tales categorías circulaban también fuera de los ámbitos del espectáculo teatral o folclórico. Ortega y Gasset reflexiona que el soldado Alonso de Contreras debía tener “algo de descomunal y fachendoso que prevenía en su disfavor cuando un alto militar, bien que su antiguo enemigo, habla de él como de un ‘capitán de tramoya’. Era el reconocido matachín” (Ortega y Gasset 1976, 217). Ya en un texto del siglo XVII era posible definir despectivamente a un militar como un “capitán de tramoya”, personaje de evidente popularidad. Ortega y Gasset resume una tradición léxica, textual y escénica, que los capitanes (de campo y de tramoya) comparten con los matachines.

En el caso de Italia, los españoles dueños del imperio son ridiculizados tomando en préstamo personajes picarescos inspirados de la

²⁰ En francés también encontramos el sustantivo *matamore*, merced al éxito de la *Comédie Italienne* en la corte parisina en el XVII y XVIII.

propia literatura española, en su galería de valentones y fanfarrones. En el *Entremés del galán liberal* escenificado en Manila, por su parte, el blanco de la broma se diluye en sus términos nacionales y políticos; sin embargo, queda la sátira social de cierta pretendida hidalguía, que en el imaginario de la época también remitía al carácter de los dominadores y, al mismo tiempo, a su incómodo áter ego, los pícaros literarios y sociales. Afortunadamente para nuestro disfrute, la Historia abunda en esta clase de exquisitas ironías.

Bibliografía

- Alemán, Mateo. 1979. *Guzmán de Alfarache*. 2 vols. Ed. Benito Brancaforte. Madrid: Cátedra.
- Arellano, Ignacio. 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos.
- Aretino, Pietro. 1984. *Ragionamento. Dialogo*. Ed. Nino Borsellino y Paolo Procaccioli. Milano: Garzanti.
- Barthes, Roland. 1971. *Elementos de semiología*. Trad. Alberto Méndez. Madrid: Alberto Corazón.
- Caro Baroja, Julio. 1969. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente.
- Carreira, Antonio y Jesús Antonio Cid (eds.). 1990. *La vida y hechos de Estebanillo González*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Chamorro Fernández, María Inés. 2002. *Tesoro de villanos. Diccionario de germanía. Lengua de jacarandina: rufos, mandiles, galloferos, viltrotonas, zurrapas, carcaveras, murcios, floraineros y otras gentes de la carda*. Barcelona: Herder.
- Chaves, Cristóbal de. 1999. "Relación de la cárcel de Sevilla". En: *Germanía y sociedad en los Siglos de Oro*, eds. Alonso, César Hernández y Beatriz Sanz Alonso, Valladolid: Universidad de Valladolid, pp. 225-316.
- Corominas, Joan. 1974. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Correas, Gonzalo. 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Ed. Louis

- Combet, Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- Cortese, Giulio Cesare. 1666. *La Vaiasseide. Poema*. Nápoles: Novello de Bonis.
- Cotarelo y Mori, Emilio (ed.). 2000. *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Ed. José Luis Suárez y Abraham Madroñal. Granada: Universidad de Granada.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. 2006. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Edición facsímil. Reproducción digital de la edición de Madrid, por Melchor Sánchez, a costa de Gabriel León ..., 1674. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/80250529545703831976613/index.htm>.
- Croce, Benedetto. 1941. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza*. Bari: Laterza.
- _____. 1992. *I teatri di Napoli*. Ed. Giuseppe Galasso. Milano: Adelphi.
- D'Ascoli, Francesco. 1993. *Nuovo vocabolario dialettale napoletano*. Napoli: Adriano Gallina Editore.
- De la Granja, Agustín. 1995. "El actor barroco y el arte de hacer comedias". En: *En torno al teatro del Siglo de Oro. Actas de las jornadas IX-X celebradas en Almería*, comps. Heraclia Castellón Agustín de la Granja y Antonio Serrano, Almería: Instituto de Estudios Almerienses, pp.17-42.
- Diccionario de autoridades. A-B, 1726. C, 1729. D-F, 1732. G-N, 1734. O-R, 1737. S-Z, 1739. Madrid: Imprenta de Francisco del Hierro, viuda y herederos. Edición facsimilar reproducida a partir del ejemplar de la Biblioteca de la Real Academia Española: www.rae.es
- Doménech Rico, Fernando. 2007. *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral. La commedia dell'arte en la España de Felipe V*. Madrid: Fundamentos.
- Duque de Estrada, Diego. 1956. "Comentarios de el desengañado de sí mismo". En: *Autobiografías de soldados (siglo XVII)*, ed. José María Cossío, Madrid: Atlas, pp. 251-484.
- Eco, Umberto. 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Turín: Einaudi.
- Fiorillo, Silvio. 1982 [1632]. "La Lucilla costante, con le ridicolose disfide e

- prodezze di Pulcinella”. En: *Commedie dei comici dell'arte*, ed. Laura Falavolti, Torino: Utet, pp. 515-676.
- Galiani, Ferdinando. 1779. *Del dialetto napoletano*. Nápoles: Vincenzo Mazzo-la-Vocola.
- González del Castillo, Juan Ignacio. 2008. “El maestro de la tuna”. En: Sainetes escogidos, eds. Alberto Romero Ferrer y Josep María Sala Valldaura, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, pp. 341-374.
- Greco, Franco Carmelo, (ed.). 1990. *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*. Nápoles: Electa.
- Jáuregui, Jesús y Carlo Bonfiglioli (eds.). 1996. *Las danzas de conquista. I. México contemporáneo*. México: Conaculta /Fondo de Cultura Económica.
- Juárez Almendros, Encarnación. 2006. *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro*. Woodbridge: Tamesis.
- Lombardi, Carmela. 2000. *Danza e buone maniere nella società dell'Antico Regime. Trattati e altri testi italiani tra 1580 e 1780*. Arezzo: Mediateca del Barocco.
- Lope de Vega, Félix. 2009. “El galán Castrucho”. Ed. facsímil. Reproducción digital a partir de Doze comedias de Lope de Vega Carpio... Sacadas de sus originales : quarta parte, En Madrid : por Miguel Serrano de Vargas, a costa de Miguel de Siles ..., vendese en su casa..., 1614, fols. 189r-215v. Alicante / Madrid: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes / Biblioteca Nacional: <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12696181224510495543435/033126.pdf?incr=1>.
- Maggi, Carlo Maria. 1711. “Il barone di Birbanza”. En: *Comedie e rime in lingua milanese*. vol. I, Milán: Giuseppe Pandolfo Malatesta, pp. 149-249.
- Ortega y Gasset, José. 1967. “Prólogo a Aventuras del capitán Alonso de Contreras”, En: *Ensayos escogidos*, ed. Pedro Lain Entralgo, Madrid: Aguilar, pp. 199-227.
- Ortiz, Fernando. 1995. *Los negros curros*. Ed. Diana Iznaga. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Prota-Giurleo, Ulisse. 1962. *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le*

maschere. Nápoles: Fausto Fiorentino.

Quevedo, Francisco de. 2007. "Capitulaciones de la vida de la corte, y oficios entretenidos en ella". *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Tomo I, ed. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Reproducción digital facsimil basada en Madrid, Rivadeneyra, 1859. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 459-467: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/obras-de-don-francisco-de-quevedo-villegas-tomo-primer--0/html/>.

Rak, Michele. 1994. *Napoli gentile. La letteratura in "lingua napoletana" nella cultura barocca (1596-1632)*. Boloña: Il Mulino.

Real Academia Española. *Diccionario de la RAE*, Ediciones de 1780 hasta 2001 (vigésima segunda edición). Edición digital: www.rae.es.

Rodríguez Méndez, José María. 1971. *Ensayo sobre el machismo español*. Barcelona: Península.

Sala Valldaura, Josep Maria. 1996. *Los sainetes de González del Castillo en el Cádiz de finales del siglo XVIII*. Cádiz: Fundación Municipal de Cultura.

_____. 1998. "El majismo andaluz en los sainetes de González del Castillo". En: *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, eds. Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández, Amsterdam y Atlanta: Rodopi. pp. 145-168.

Tessari, Roberto. 1981. *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*. Milán: Mursia.

Toschi, Paolo. 1955. *Le origini del teatro italiano*. Turín: Einaudi.

Viveros, Germán (ed.). 1996. "Entremés del galán liberal". En: *Talía novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, pp. 101-186. México: UNAM.

Zugasti, Julián de. 1877. *El bandolerismo. Estudio social y memorias históricas*. vol. V. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 27 de abril de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 19 de agosto de 2012



© Jacques Callot, "Capitano Mala Gamba e Capitano Bellavita". De la serie de grabados Balli di Sfessania. GRECO, Franco Carmelo (ed.), 1990. Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento. Napoli: Electa. 115.



© Ibid. 116.



© Ibid. 116.



© Ibid. 113.



© Ibid. 116.

Hacia una poesía *performativa*: las acciones de arte y la poesía experimental de Raúl Zurita¹

María José Pasos

Resumen

La poesía experimental latinoamericana se posiciona frente a la tradición textual que priva a la palabra escrita de sus potencialidades escénicas, gráficas y rituales, y cuestiona los límites del lenguaje, al tiempo que exalta su libertad. La reflexión sobre la letra y la sonoridad de la poesía nos permite considerar a la escritura no como portadora de significados externos a ella, sino como un pensamiento que se despliega por la página y más allá. El aquí y ahora de la escritura se encuentra con el aquí y ahora de la escena, lo cual abre camino a una poesía *performativa*. Este ensayo reflexiona acerca de estas cuestiones a través del análisis de un caso particular: el trabajo poético y de arte-acción de Raúl Zurita, fundador del Colectivo Acciones de Arte (CADA), el cual tuvo gran impacto en las manifestaciones de arte político durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, así como en la manera de concebir los límites entre la literatura y el arte del *performance*.

Palabras clave: poesía experimental, *performance*, acción de arte, arte político, Colectivo Acciones de Arte (CADA), Chile.

Abstract

Towards a performative poetry: Raúl Zurita's art actions and experimental poetry

By positioning itself against the textual tradition of a written word deprived of its theatrical, graphic, and ritual potentials, Latin-American experimental poetry questions the limits of language and enhances its freedom. When thinking about the sound of letters in poetry, we no longer conceive of writing as a simple carrier of meanings outside poetry,

¹ El presente trabajo – en una versión anterior – fue acreedor a Mención Especial en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2012 convocado por el CITRU - INBA y las revistas *Artez* (España) y *Paso de Gato* (México). Felicitamos a la autora (n. del ed.).

but rather conceptualize it as thought unfolding itself across the page and beyond. The here-and-now of writing coincides with the here-and-now of the performance stage, paving the way for a performative poetry. This essay dwells on these issues through the analysis of a particular case: the poetic and action-art work of Raúl Zurita, founder of the Collective Art Actions (CADA) group, which made a strong impact on the manifestations of political art in Chile during Augusto Pinochet's military dictatorship, and also on the way boundaries between literature, and the arts of *performance* are conceived of.

Key words: experimental poetry, *performance*, art action, political art, Colectivo Acciones de Arte (CADA), Chile.

El camino por el cual a la palabra escrita se le han negado sus potencialidades sonoras, escénicas, plásticas y rituales para volverla portadora de significados externos a ella (mera evocadora de presencias) es largo e histórico. En ese sentido, la poesía se alza como la voz que permite rescatar estas potencialidades: su preocupación por la sonoridad y la métrica, su constante búsqueda por reconstruir la relación de las palabras con las cosas, vuelven a la escritura poética una poderosa arma del lenguaje.

En este trabajo me propongo reflexionar acerca de una de las estrategias de la poesía experimental para recuperar la relación escénica, ritual y material del lenguaje: el discurso que rescata el carácter escrito de la poesía y, con ello, sus potencialidades gráficas.

Para ello analizaré un caso particular de la historia de la poesía experimental latinoamericana que guarda una estrecha relación con el arte del *performance*: el trabajo de Raúl Zurita, poeta chileno que integró el Colectivo Acciones de Arte (CADA) durante la dictadura militar en Chile. Como veremos, la escritura de su primer poemario, *Purgatorio* (Editorial Universitaria, 1979), está íntimamente relacionada con las acciones de arte del CADA (fundado en 1978), y propone un regreso a las capacidades rituales del arte y del lenguaje que adopta una dimensión vital durante una época de represión y censura.

Mi objetivo, entonces, es echar luz sobre la posibilidad de pensar una poesía *performativa*, abriendo un espacio en el cual el cuerpo pueda manifestarse ante los lectores para instaurar un discurso propio.

El Colectivo Acciones de Arte y el arte en Chile bajo la dictadura militar

Si bien durante la dictadura de Pinochet en Chile (1973-1990) hubo diver-

sas manifestaciones artísticas, llama la atención la necesidad que tenían los artistas de repensar el discurso artístico y sus herramientas y estrategias, y su fuerte preocupación por reflexionar acerca de su obra. La labor del crítico de arte es fundamental para la comprensión de este periodo.

Sin duda alguna, el proyecto teórico que adquirió mayor relevancia para la reflexión del arte de corte vanguardista durante la dictadura está centrado en la figura y el trabajo de Nelly Richard, referente obligado para el entendimiento de este periodo, cuya propuesta se erige desde la preocupación por generar un nuevo lenguaje analítico y nuevas categorías de estudio capaces de dar cuenta de las condiciones políticas y artísticas de la época, que combinaban la urgente necesidad de desarrollar un discurso contrario al régimen militar y la búsqueda de nuevos códigos de expresión a través del arte. El término “escena de avanzada” acuñado por Richard para nombrar el trabajo producido entre 1977 y 1982, es caracterizado, entre otras cosas, por trasladar el centro de la labor artística a la capacidad de intervención que sobre la misma tiene el artista, en aras de deconstruir los lenguajes impuestos por el poder (Richard 1987, 12).

La clara reminiscencia que “escena de avanzada” tiene de los términos *avant garde* y arte de vanguardia, lleva necesariamente a preguntarse acerca de sus características específicas. Para Richard, la palabra ‘escena’ presupone un cuadro en el que los actores están constantemente en acción, saliendo y entrando de la misma sin que exista en ella nada fijo y, sobre todo, la concepción del arte como un medio de comunicación que expone situaciones a manera de un escenario, y que por lo tanto necesita la participación activa del público.

Hay que tener en cuenta, sin embargo, que todo acto de nominación conlleva ciertos riesgos: se comienza a mirar bajo la óptica del término acuñado y, poco a poco, este término puede impedirnos crear nuevas estrategias de análisis. Al nominar como “escena de avanzada” cierto arte político durante la dictadura, se abren paréntesis para encerrar distintas propuestas que, a través de este gesto, comienzan a unificarse. Los grupos y artistas que se incluyen en los paréntesis de la “avanzada” no siempre confluían entre sí, y a veces estaban abiertamente confrontados.

A las acciones de arte del CADA, amplias en tiempo y espacio, se confronta el trabajo de Carlos Leppe, con cuyos *performances* y videoinstalaciones se inaugura en Chile el uso del cuerpo como soporte artístico. En *Happening de las gallinas* (1974), el artista permaneció inmóvil con una corona fúnebre al cuello, mientras que el público circulaba entre ga-

llinas de yeso y huevos y se detenía frente a un ropero con objetos personales y huevos (Galaz e Ivelic 1988, 196).

El trabajo de Leppe se basa en la exploración del yo a través del conocimiento de su propio cuerpo, sobre el cual se realiza una serie de intervenciones. Se trata, podemos decir, de una autobiografía del cuerpo, una autopsia de las huellas que resultan de la confrontación entre los anhelos individuales y el cuerpo institucionalizado. Ante esto, cabe preguntarse: ¿cuáles son los vasos comunicantes entre el trabajo a microescala que hace Leppe con su propio cuerpo, y los gestos del CADA que aspiran a la transformación de la comunidad y el espacio público? Hay que tener siempre en cuenta que la escena de “avanzada” quizá nos sirva hasta cierto punto para establecer convergencias entre estas propuestas y así poder analizarlas, pero no hay que olvidar que los paréntesis en los que se pretende fijar estas acciones no son más que construcciones analíticas.

Para comprender las tendencias vanguardistas que se desarrollaron en Chile desde 1979, hay que tener siempre en cuenta la disolución y estallido del puente comunicacional que existía entre el arte público anterior al golpe y los procesos sociales que le dieron causa:

Uno de los problemas esenciales de las artes visuales en Chile, en el momento actual, lo constituye el enjuiciamiento de los lenguajes artísticos en su capacidad de comunicación social, en un marco institucional autoritario y en una sociedad polarizada que no encuentra un camino histórico común, planteando a los artistas un enorme desafío (Galaz e Ivelic 1988,166).

La preocupación política que definió a la avanzada —particularmente los primeros proyectos de carácter grandilocuente del CADA— tienen su antecedente más importante en las brigadas muralistas Ramona Parra; más precisamente, en la capacidad que el muralismo tenía de transformar el espacio público y convertirlo en el lienzo sobre el cual trabajaba el artista, totalmente fuera del mercado artístico y la figura del museo.² Como veremos, gran parte de las propuestas del CADA giró en torno a la transformación del contexto social y político reflejada en la experimentación fuera del lienzo y arrojada al cuerpo del artista y el espacio de la ciudad como principal soporte:

² La Brigada muralista Ramona Parra, perteneciente al Partido Comunista de Chile, fue fundada en 1968 y apoyó la candidatura de Salvador Allende en 1970 (n. del ed.)

La obra completa la historia y ello retrotrae cualquier acción al aquí y ahora en que esa producción se juega. Su antecedente más inmediato son las Brigadas Ramona Parra. La borradura de esos murales estaba ya contenida en el momento en que fueron pintados. El tiempo que Chile ha vivido desde entonces es parte de esa obra inconclusa. Al cerrar, vaya nuestro homenaje a ellos (Colectivo Acciones de Arte 1979, 3).

Sin embargo, la gran divergencia que la vanguardia contrae con el muralismo es su sentido contestatario, incluso con las grandes narrativas de protesta y disidencia de las que este último abrevaba. La avanzada mira con suspicacia todas las grandes narrativas de resistencia que ya no son capaces de explicar el fracaso de un proyecto histórico y la pérdida del sentido en el discurso político. La violencia con la que se suprimen estos proyectos vuelve necesaria una reinención del lenguaje, si se quiere sobrevivir a la catástrofe posgolpe.

La escena de avanzada se encontró desde un principio en la difícil posición de quien se sabe entre la espada y la pared: contraria al régimen, tampoco se adscribe al arte contestatario de izquierda que monumentaliza la derrota y cuyos esfuerzos van dirigidos, más bien, a la exaltación de la poética de la resistencia. Este arte, sin embargo, continúa usando las mismas herramientas expresivas, cargadas hacia lo representacional, sin darse cuenta de que esas herramientas se volvían cada vez más ineficientes en un campo caracterizado por la fractura de sus capacidades representacionales.

El arte en Chile después del golpe militar de 1973, no sólo tiene que plantearse la pregunta de cómo poder establecer un discurso político en un contexto represivo, sino también qué estrategias crear, y cómo debe posicionarse frente a la catástrofe que esto significó para el arte de izquierda. Si algo tienen en común las historias de los victoriosos y los derrotados es precisamente su linealidad. Cuando esta linealidad se fractura, el lenguaje de los dominados no puede sino rastrear nuevas estrategias para generar su discurso. La respuesta del arte que enarbolan las organizaciones militantes es ocultar esa ruptura, intentando conservar o restaurar esa linealidad. Para la izquierda tradicional, el arte se subordina al servicio de la política, y deben privilegiarse los mensajes más directos que puedan servirle de propaganda en la lucha por la democracia (Richard 2007,

111). El arte de avanzada busca en cambio hablar desde esa misma fisura. Exponer los quiebres del discurso como una *multilinealidad* en la que el tiempo histórico ha sido desintegrado. Su énfasis en el carácter paródico y deconstructivo del arte choca necesariamente con el acento emotivo y referencial de la cultura militante. Al hacer esto, sin embargo, la avanzada transforma al arte chileno en un generador autónomo de lenguaje. Su decisión de situarse en los márgenes inaugura una poética en la cual el espacio, el tiempo y la materialidad del lenguaje deben dar cuenta de la fragilidad con la que se vivía en Chile.

Si el victimario disfraza su toma de poder mediante un lenguaje oficialista, cuya fanatización del orden justifica los medios utilizados para conseguir tal fin, el lenguaje del victimado es un constante aprendizaje traumático de las disputas del sentido con el habla oficial. La voz disidente se articula entonces en microcircuitos alternativos, rechazando todo discurso lineal.

Existe, sin embargo, un riesgo al apostar por una experimentación tan radical con el lenguaje: el riesgo a que el público no entendiera la obra, situación que le valió severas críticas a las acciones del CADA. Esta codificación del mensaje podía entenderse como un mecanismo de autodefensa al haber sido creadas durante la primera parte de la dictadura, considerada como la más represiva. Sin embargo, la censura y la autocensura, productos del clima de terror imperante, no logran explicar del todo esta apuesta por un lenguaje ambiguo. Para el CADA, y para buena parte del trabajo de la escena de avanzada, el arte tenía por objeto insertar imágenes que sacaran violentamente al espectador de sus experiencias cotidianas, forzar su reflexión e interrogarse acerca de la univocidad de los mensajes autoritarios, que funcionaban como vehículo de la ideología.

Es precisamente contra uno de los más importantes aparatos ideológicos contra los que la avanzada funda el terreno de su lucha: la institución del arte, enmarcada por el museo: el mismo aparataje artístico legitimado por el mercado y totalmente ajeno a la realidad chilena.

Ante esta institucionalización se promueve un arte de lo fragmentario que se instala en el *borramiento* de una serie de fronteras; siendo la más importante de ellas el límite que separa lo artístico de lo no artístico. La avanzada entiende estos límites como un formato convencional fijado por la tradición artística y literaria y, sobre esto, lanza la pregunta: ¿Quién puede decir qué cosa es el arte?

Para el CADA, la respuesta la tiene el espectador: “Cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios vita-

les, es un artista” (Neustadt 2001, 33). El lenguaje artístico se propone como no finito, en el entendido de que la temporalidad de cualquiera de sus obras está marcada por el acontecimiento. El suyo es un traslado del margen impuesto por el formato del cuadro hacia el soporte del paisaje, la ciudad y el cuerpo, por medio de los cuales se resimboliza lo social, rescatando zonas tomadas por el régimen.



● Artistas repartiendo bolsas de leche a una población de Santiago como parte de la acción del CADA “Para no morir de hambre en el arte”, 1979. Foto cortesía de Lotty Rosenfeld.

La aparente ininteligibilidad del arte de avanzada, que le valió severas críticas por su carácter críptico o incluso elitista, no sólo se justifica por el clima de censura imperante: es también un recurso que promueve la poética de la ambigüedad, con la firme convicción de que la obra debe ser capaz de provocar y mover a tantas lecturas como posibles espectadores; de esta manera, el arte logra burlar las maniobras oficiales que buscan instaurar un discurso hegemónico.

No hay que quitar el dedo del renglón (o, para usar una metáfora central en este trabajo, no hay que quitar el dedo de la herida): el cuerpo del artista y su inclusión en la obra, ya sea como soporte, discurso

o experimentación con el significativo gráfico, responden a un contexto especialmente significativo en el arte chileno. Las resonancias que encontramos en la poesía experimental de Raúl Zurita hacen eco en las nuevas tendencias vanguardistas; el cuerpo y el espacio se colocan entonces en el centro de la escena, permitiendo que los márgenes entre géneros artísticos se difuminen y den pie a expresiones riquísimas y variadas: *happening*, acciones de arte, *performance*, poemarios cuyos soportes saltan de la página en blanco, o bien se apropian de las huellas corporales del artista.

Al insertar el poemario *Purgatorio* dentro del marco más general del arte de avanzada chileno condicionado por la dictadura militar, es necesario considerar el contexto no como un marco dentro del cual la obra se inserta (como en el seno de una estructura perfectamente definida), sino como un sistema de redes en el que el texto abreva y se enriquece. En el caso que nos ocupa, las dos principales tramas de esa red son la poesía experimental y el arte de corte vanguardista (específicamente el arte de la acción, asociado con el *performance*) de la escena de avanzada en Chile y del Colectivo Acciones de Arte.

Todo lo anterior permite elaborar una lectura del poemario al interior de esa red contextual, descentrando el discurso poético y llevándolo hacia los márgenes. Esto significa establecer un espacio analítico dentro del cual el poemario pueda leerse como una acción de arte que registra las huellas de un cuerpo en constante construcción a través de sus soportes y que, al mismo tiempo, se presente en su estructura a la manera de un cuerpo desplegado ante el lector. Es necesario, entonces, indagar cómo ese cuerpo puede presentarse y realizar una construcción de sí mismo a través de la escritura.

Este proceso requiere de la exposición de las posibilidades *performativas* de la poesía: un traslado desde los estudios del *performance*, del concepto de la *performatividad* y su inclusión en los estudios literarios, para después realizar una lectura del poemario enraizado en las acciones del CADA a través de un ejercicio intertextual.

Lo *performativo* en la escritura poética

Nuestra concepción de las dimensiones *performativas* en la escritura, particularmente centrada en el análisis de la poesía experimental, comienza con una revisión al trabajo de J. L. Austin, en cuyo fundamental libro *Cómo hacer cosas con palabras* se propone la consideración de un tipo de oraciones cuyas implicaciones para nuestro trabajo son de primera importancia: los actos del habla '*realizativos*' o '*performativos*', definidos como

aquellas expresiones idiomáticas, prioritariamente verbales, que ‘realizan’ una acción de manera paralela a la enunciación (Austin 1990, 47).

Austin inaugura una reflexión sobre la profunda capacidad que tiene el lenguaje de construir realidades culturales desde un punto de vista hasta entonces precariamente considerado: el lenguaje, siendo él mismo una construcción cultural, transforma realidades desde el momento de la enunciación.

Sin embargo, el lenguaje y los usos que de él hacemos puede extender sus capacidades *performativas* a través de otras estrategias, englobadas todas ellas por los contextos culturales de los cuales forman parte. Ya Bourdieu ha llamado la atención sobre las condiciones que tienen que existir para que los actos de habla *performativos* se realicen con éxito: la enunciación “*I do*” no tiene absolutamente ninguna capacidad para transformar la realidad desde donde se enuncia sin toda la ceremonia previa de la boda, ni la autoridad del oficiante, ni la figura del novio emitiendo el enunciado. El acto *performativo* de la lengua es como un engranaje que sólo puede accionarse dentro de la gran maquinaria cultural.

La ceremonia de matrimonio es solamente uno de los múltiples rituales con los que se construyen nuestras sociedades. En ellos, los miembros de una cultura se manifiestan de acuerdo a ciertas normas previamente establecidas para su desarrollo. Richard Schechner y Víctor Turner, a partir de la década de los setenta del siglo pasado, se dedicaron a estudiar de qué forma los rituales sociales están fuertemente vinculados al drama, extendiendo este último más allá de las concepciones estrictamente occidentales que lo sujetaban al teatro (tradicionalmente aceptado como teatro de cámara, con una cuarta pared y clara distinción entre actores y público) o a los espectáculos escénicos, como la ópera y la danza.

De esta manera, el carácter ritual del teatro se extiende a otros aspectos de la vida humana: Schechner argumenta la elasticidad del campo de estudios del *performance*, toda vez que este gesto interdisciplinario continúe extendiendo redes con distintos enfoques de las amplitudes *performativas* en la experiencia humana.

Si con Austin la dimensión *performativa* se centra en la palabra hablada, para los estudios del *performance*, el hacer algo (es decir, el *performance*) es también una forma de construir identidades.

Para Schechner, el *performance* se caracteriza por ser una acción que se muestra, escénicamente, ante un público que está de igual forma comprometido con el rito, y en cuya realización puede ser parte de una

transformación. Pero al mismo tiempo, esta acción está formada por conductas restauradas; conductas vivas que, utilizadas en toda clase de *performances*, están separadas de quienes la realizan.

La conducta simbólica y reflexiva es la consolidación en el teatro de una serie de procesos sociales, religiosos, estéticos, médicos y educativos. *Performance* significa “nunca por primera vez”; significa “por segunda vez y hasta ‘n’ número de veces”. *Performance* es “conducta realizada dos veces” (Schechner 2011, 36-37).

Es importante enfatizar que lo que se restaura es la conducta y no la obra. Es decir, el *performance* manifiesta escénicamente un aspecto de la vida social y cultural humana. Al hacer esto, al escenificarlo, lo separa del *continuum* social, y esta separación, necesaria para el trabajo artístico, es de alguna forma una re-presentación, ante un público que observa esa conducta a través de una distancia consigo mismo.

El hecho de que una conducta sea restaurada y escenificada, por otro lado, no la vuelve menos ‘real’ o auténtica. Los espectáculos teatrales y los rituales sociales son reales en el tiempo y el espacio propios para tal fin, demarcados y así mismo separados del *continuum* espacio temporal que define la vida cotidiana.

Como hemos visto, lo *performativo* puede estar presente en distintos aspectos de nuestra vida, y se manifiesta a través de rituales de carácter social, cultural, religioso o artístico. Sin embargo, el análisis de las dimensiones *performativas* en un texto poético, aparentemente tiene que sortear una primera contradicción, sobre todo si queremos enlazarlo con acciones de arte como las del CADA.

El carácter escénico del *performance* (y esto se extiende ante experiencias como las acciones de arte y el arte del *performance* contemporáneo), no puede evitar cierto componente efímero: el espacio del ritual, de la enunciación, existe mientras dura el tiempo propio del ritual. Una vez terminado, es posible cierta repetición del mismo, pero cada repetición es completamente distinta: una misa se celebra de acuerdo al mismo patrón todos los domingos, pero cada domingo se asiste a una celebración única e irrepitable.

Esta contradicción radica en la disolución temporal propia de representar algo “aquí y ahora” aún si ese algo ocurrió “allá y en ese entonces”. ¿Cómo es posible, entonces, traspasar ese “aquí y ahora” para un proceso que, a lo largo de su existencia, se ha definido por ser una herramienta de

preservación y transmisión de las ideas, el conocimiento, o las percepciones estéticas de distintas sociedades? Es necesario cambiar el giro con el cual accedemos a la literatura escrita. En palabras de Peggy Phelan:

El desafío que representan las afirmaciones ontológicas del performance a la escritura consiste en destacar una vez más las posibilidades performativas de la propia escritura. El acto de escribir para que algo desaparezca, más que el acto de escribir para conservarlo, debe recordarnos que la consecuencia de la desaparición es la experiencia de la subjetividad misma (Phelan 2011, 100).

El acto de la escritura hacia la desaparición, como argumenta Phelan, se orienta hacia el referente externo de la misma. La escritura, en efecto, deja de verse como una representación, ya ni siquiera mimética, de una realidad contextual a la que toma como referente. Es decir, si el texto es un entramado de significantes, estos significantes se remiten a la construcción hecha en base al texto mismo. Nada hay en la escritura que sea ajeno a ella misma; ni siquiera el lenguaje, considerado su materia prima. La escritura no se sirve del lenguaje —como hacemos cotidianamente para comunicarnos—: la escritura construye el lenguaje, y lo hace a partir de sus propias leyes.

Con esto no se quiere decir que el texto sea una unidad formada con leyes incompatibles e incompatibles con su contexto social. Muy por el contrario: si se deja de concebir el texto literario como un mero reflejo de su contexto social, o bien como una expresión psicologista de un autor individual, comienza a mirársele como una entre muchas redes que intervienen en la construcción cultural; como uno más de los ritos que componen nuestra estructura social.

En un primer momento, podemos con Jakobson considerar esa dimensión poética del lenguaje como un ámbito en el cual la importancia del mensaje se centra, más que en su éxito comunicativo, en sus aspectos estéticos. Esa dimensión poética ya no utiliza el lenguaje cotidiano, sino que construye, a través de diversas estrategias, un uso independiente del mismo. No se escribe como se habla, a pesar de que éste ha sido el objetivo de distintas literaturas a lo largo de la historia, ya que la escritura tiene leyes propias y construye una lengua alternativa a la oral.

Para Derrida (1989) es precisamente el 'aquí y ahora' de la escritura lo que le confiere toda su fuerza. La escritura es independiente de cualquier

tipo de referente. Lo que en ella se encuentra es una cadena de significantes, no una evocación del significado que inevitablemente se presenta allá, en otro tiempo, y que la vuelve un mero portador nemotécnico.

Podríamos considerar que precisamente esa dimensión poética de la lengua sea asimilable a un ritual en sí mismo, un ritual hecho con y para el lenguaje, por medio del cual se transforma simbólicamente un aspecto particular de la sociedad que da origen al texto. El uso que del lenguaje tiene el texto poético está separado espacial y temporalmente de nuestro lenguaje cotidiano: el tiempo de la lectoescritura, el espacio del libro, la hoja de papel o cualquier otro soporte. Cuando accedemos al ámbito de la escritura, sabemos de antemano que nos enfrentamos a otra dimensión, no menos real que el mundo cotidiano, pero real en tanto dura el tiempo de la lectura.

Este *performance* es presentado ante un público, si bien no de manera directa como en las artes escénicas, sí con la misma fuerza. De este enfrentamiento surge una transformación: cuando el acto poético se realiza exitosamente, algo ha cambiado con el lenguaje, pero también con el lector.

Un vaso de leche derramado sobre el azul del cielo: la construcción de *Purgatorio* como una acción de arte

Dicho todo esto, y una vez presentada la red intertextual que compromete a *Purgatorio* con su tiempo (el arte de la escena de avanzada) nos resta solamente realizar el análisis del poemario considerando las directrices que conforman su construcción como un texto *performativo* en diálogo con las acciones de arte del CADA.

A pesar de que Raúl Zurita ha negado esta relación, argumentando que su trabajo poético fue totalmente independiente del colectivo (Zurita citado por Neustadt 2001, 79), al observar el proceso de concepción de las primeras acciones de arte teniendo frente a nuestros ojos el trabajo poético de Zurita, es innegable que ambos fueron permeados por una inquietud compartida y, por supuesto, por el contexto social e histórico en el cual se desarrollaron.

Para este análisis, dos son los principales focos intertextuales presentes en el poemario, que construyen el texto como una lectura abierta y resaltan el empleo ritual de imágenes cotidianas, así como la materialidad y corporeidad del significante artístico: el primero, central en nuestro estudio, es el uso de soportes poéticos alternativos. El segundo foco es la serie de imágenes desarrolladas en *Purgatorio*, vínculo con las acciones *Para no morir de hambre en el arte*, e *Inversión de escena*, imágenes que

comparten una misma matriz y por las cuales podemos considerar *Purgatorio* como una acción de arte *escritural*.

Cada una de las acciones del CADA en Santiago de Chile se caracterizó por su poética fragmentaria: la primera de ellas, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), consistió, en primer lugar, en la repartición de bolsas de medio litro de leche a los habitantes de la población La Granja el 3 de octubre de 1979, y luego la invitación a los artistas visuales para que trabajaran con las bolsas de leche desechadas. De esta forma, el colectivo promulgaba un arte de participación pública, vinculado a la vida social y cuyas tendencias políticas no se manifestaran de forma unidireccional ni explícita (el medio litro de leche diaria para cada niño de Chile fue una de las principales medidas del gobierno de Salvador Allende, garantizando la seguridad alimentaria). Ese mismo día publicaron en las páginas del semanario *HOY* un breve discurso poético en el que se dejaba intuir el clima de censura ante el discurso artístico:

Imaginar esta página completamente blanca
Imaginar esta página blanca como la leche diaria a consumir
Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche
como páginas blancas que llenar (Neustadt 2001, 15).

Esta acción continuó con la lectura del manifiesto *No es una aldea* a las afueras de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL), en los cinco idiomas internacionales de la Organización de las Naciones Unidas y, finalmente, con el sellado en la Galería Centro de la Imagen de una caja de acrílico que contenía bolsas de leche, una cinta magnetofónica con la grabación del manifiesto y un ejemplar de la revista *HOY*. De la primera acción del CADA se desprende la incansable labor del grupo enfocada a un arte extendido en el tiempo y el espacio, cuyos límites no se encuentran definidos del todo.

La segunda acción del CADA, realizada el 17 de octubre de 1979, guarda una profunda relación temática y visual con su obra iniciática. Consistió en un desfile de 10 camiones lecheros de la compañía Soprole (Sociedad de Productores de Leche) frente al edificio del Museo de Bellas Artes, así como la 'clausura' simbólica de la fachada del edificio por medio de la colocación de un enorme lienzo blanco. Como resulta evidente, existe una continuidad de trabajo con el tema de la leche, centralizada en los camiones lecheros que, en esta ocasión, no sólo remite a un momento

histórico (el gobierno de Salvador Allende), sino que exhibía de forma explícita, a través del logotipo de Soprole, la inmersión del consumo en los aspectos cotidianos de la vida. Si en *Para no morir de hambre en el arte* el logo se sustituía por la leyenda “1/2 litro de leche” para vincularlo con la vida cotidiana, en *Inversión de escena* la leche desaparece al interior de los camiones, dejándonos en su lugar tan sólo una marca. Por otro lado, se insiste en la página en blanco, ahora simbolizada en la manta que censura el Museo de Bellas Artes y que proclama la ciudad de Santiago como museo. Podemos, por todo esto, considerar esta acción como una verdadera “inversión de escena” que funciona como el negativo de la primera acción: la leche, como fuente nutricia de vida, se oculta en el lenguaje publicitario, mientras la página en blanco clausura un ámbito artístico privatizado pero inaugura el espacio público.

Robert Neustadt ha sugerido las importantes relaciones que establece la figura de la leche entre esta primera acción y el primer poemario de Raúl Zurita basado en una revisión de las dos primeras acciones del CADA y dos poemas de su autoría, en ese entonces inéditos: *Para no morir de hambre en el arte/Exposiciones* y *Para ver*, ambos escritos aproximadamente entre 1974 y 1978.

En nuestro análisis consideraremos dos grandes líneas temáticas intertextuales que dirigen estas obras: la primera de ellas se enfoca en las dimensiones simbólicas del color blanco, representadas en *Purgatorio* mediante las figuras de la leche, la vaca, el humo de aviones, y presentes en las acciones del CADA a través de las bolsas de leche, las páginas de *HOY*, los camiones de Soprole y el lienzo blanco que clausura en Bellas Artes. Estos elementos se encuentran ya en los dos poemas anteriormente mencionados y constituyen la semilla creativa de la cual hablaremos profusamente. Como veremos, el color blanco cobra presencia cuando se contrapone a otro elemento que le sirve como soporte, a manera de una escritura en negativo.



● Inversión de Escena. Clausura simbólica de la fachada de Bellas Artes, Santiago de Chile, 1979. Foto cortesía de Lotty Rosenfeld.

El acto de beber leche todos los días comienza a considerarse desde *Para no morir de hambre en el arte* más allá de la cotidianeidad y se transforma en una metáfora del texto que se introduce en el cuerpo, alimentándolo y poetizándolo:

I. (...)

EL BLANCO DE LA PÁGINA DEL POEMA EXPUESTO: LECHE DISTRIBUIDA Y CONSUMIDA EN LA CIUDAD.

EL HECHO COTIDIANO DE BEBER LECHE (ALGUNOS MINUTOS) CONSUMANDO/CONSUMIENDO EL TEXTO EN LA VIDA, ALIMENTANDO LA EXPERIENCIA EN EL ARTE (Zurita, citado por Neustadt 2001, 28).

En esta primera ‘acción’ del poema, el color blanco enlaza simbólicamente a la leche con la página en blanco sobre la cual se inscribe y, sobre todo, se expone el poema, acercando la idea del poema a sus potencialidades escénicas y enmarcando todo esto en una concepción artística según la cual lo orgánico (la leche) transforma el texto y lo *performativiza*: expone su propio cuerpo para integrarlo al espacio de la ciudad. Resulta evidente que la metáfora de la leche y la hoja en blanco se vuelve explícita en la página del semanario *HOY*, parte de la primera acción del CADA.

Uno y otro texto realizan una acción e invitan al lector a continuarla: “Imaginar esta página completamente en blanco” y exponer el cuerpo textual ante la ciudad-escenario. Por otro lado, la leche se perfila como un texto, pero no de la manera en la que comúnmente lo concebimos: el uso de los gerundios consumando/consumiendo da cuenta de una acción que se está produciendo mediante la ingestión del líquido. Este mecanismo acciona por sí mismo en la publicación del CADA: al leer la invitación de imaginar la página en blanco, junto con la lectura de la frase se realiza la acción de imaginar y enlazar esta imagen con la leche consumida en Chile.

El blanco de la leche es incluso la propuesta de una escritura que busca en el cuerpo su soporte; su ingestión es presentada como un suceso, pero también como un ritual. En “Domingo en la mañana”, segundo poema de *Purgatorio*, leemos:

Hoy soñé que era Rey

Me ponían una piel a manchas blancas y negras.

Hoy mujo con mi cabeza a punto de caer

Mientras las campanadas fúnebres de la iglesia

Dicen que va a la venta la leche (Zurita 1979, 19).

Existe en este poema una transformación del hablante que comienza con la mutilación de su mejilla izquierda, herida cuya fotografía da pie a la portada del poemario. A través de esta mutilación realizada al propio cuerpo tiene lugar una serie de metamorfosis, una de las cuales asimila al hablante con la figura de la vaca, que a través del sacrificio se vuelve un cuerpo productor de leche.

El cuerpo investido del Rey-vaca evoca la persecución a la cual se someterá en las páginas de *Purgatorio*, y las campanas fúnebres llamando a la iglesia se vuelven anuncios comerciales de la venta de leche. Una campanada que antecede al desfile de camiones de la Soprole nos somete al ambivalente simbolismo de la leche, poesía enlazada a la vida y huella del cuerpo sacrificado que se ofrece a la venta.

Pero volviendo a la metamorfosis del hablante, encontramos una nueva dimensión de lo *performativo* en tanto ésta se realiza como un ritual cercano a lo religioso, ámbito que se explicita espacial y temporalmente: la metamorfosis se lleva a cabo el día domingo, mientras que la lechería se convierte en una iglesia. Zurita trabaja con esta comparación nuevamente en *Para ver*:

LAS LECHERÍAS COMO LOS
ÚNICOS TEMPLOS REALES/
SOPORTES DESDE DONDE ES
POSIBLE VER EL EXTERMI-
NIO, EL DESVARÍO, TE DIGO
MÁS QUE EN EL ARTE DE
DENUNCIA (Zurita, citado por
Neustadt óp. cit., 28).

Las lecherías como templo, imagen que en su misterio se transforman en una denuncia alejada del arte militante, se consideran el lugar idó-



● Portada de la primera edición de *Purgatorio*, 1979, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

neo para llevar a cabo el ritual de la metamorfosis y el sacrificio. Por ello, la lechería se convierte en una iglesia, pero también nos remite a las cámaras de tortura, y todo esto se realiza con el consentimiento y conocimiento de los pobladores que compran y consumen esta leche: el desvarío del acto de ordeñar a las vacas se realiza de forma cotidiana en estos lugares.

Se puede, sin embargo, romper esta relación de acción sacrificio/venta, postura que se comprueba mediante la entrega del medio litro de leche a los pobladores de La Granja en *Para no morir de hambre en el arte*. En esta acción, de forma contraria a *Purgatorio*, el sacrificio no conlleva necesariamente dolor ni sufrimiento, y esto es posible únicamente suprimiendo el ámbito del consumo y sustituyéndolo en una relación comunitaria en la que el artista y su público conviven sobre un mismo horizonte.

Por último, el color blanco de la leche y la página en blanco se trasladan al humo blanco de los aviones que componen la tercera ‘acción’ en el poema *Para no morir de hambre en el arte*, imagen que enlaza la segunda temática intertextual en nuestro análisis: el color azul, que funciona simbólicamente a manera de un soporte para la escritura en blanco del humo y la leche:

III.

EN EL CIELO, CON LETRAS DE HUMO BLANCO —COMO LOS AVIONES DE LA PUBLICIDAD QUE ESCRIBEN SUS AVISOS EN LAS ALTURAS— LAS 31 FRASES CON LAS DEFINICIONES DE DIOS ESCRITAS SUCESIVAMENTE (*ibíd.*, 28).

De esta forma, la leche/humo sólo es inteligible bajo el azul del cielo/soporte. Realizada en Nueva York en 1982, esta última acción sería central para el futuro trabajo del poeta y formaría parte del segundo poemario de Zurita, *Anteparaiso*. La elección de colocar las fotografías de la acción de arte entre las páginas del poema, más que una mera transcripción en el corpus textual da cuenta de la concepción extendida de la poesía y su compromiso con las acciones de arte: el poema estaba hecho de palabras. Sí, pero palabras escritas con el humo blanco de aviones en el cielo azul. No podía ser de otra manera, ya que el material con el que se escribe es parte sustancial del discurso del poeta.

Pero volvamos al tema del humo blanco bajo el azul del cielo. Era éste un recurso publicitario que había adquirido cierta popularidad para la época. El mismo texto nos lo revela al comparar las definiciones de Dios

con los anuncios publicitarios. Una vez más, el ámbito religioso se encuentra extremadamente emparentado con la sociedad de consumo, esta vez apropiándose de sus estrategias. Se trata de resignificar una imagen ya establecida, cuyos códigos pertenecen al mundo del orden y el consumo. Hecho esto, el sentido se ‘insubordina’ para ofrecer una obra de múltiples lecturas.

El blanco sólo adquiere sentido en su contraste. En el cuerpo de la vaca, es el contraste entre las manchas blancas y negras, o el cuerpo perseguido a través de los pastizales. Es también el catalizador entre el ámbito religioso y la esfera del consumo. Pero, en el caso del humo de los aviones, el contraste lo ofrece el cielo, como espacio que se brinda para que la poesía pueda hacerse corpórea. Ya en los primeros trabajos del CADA, sobre todo en los documentos publicados por Neustadt relativos a la planeación de sus primeras acciones, percibimos una necesidad de materializar la obra y un especial énfasis en los soportes. Así, entre sus páginas podemos leer: “La obra es: un vaso de leche derramado bajo el azul del cielo” (Neustadt 2001, 114).

Resulta evidente que el humo blanco viene a sustituir a la leche en la acción realizada individualmente por Zurita en 1982. Sin embargo, lo que persiste es la consideración de que tanto la obra como la escritura deben materializarse. Lo que tenemos aquí no es un traslado del soporte de la página en blanco al cielo, sino una realización del poema en un tiempo y espacio únicos, por medio de la cual se toma el cielo por asalto. Un asalto simbólico, cuyo pleno sentido se adquiere por medio de su contemplación.

El azul del cielo, en *Purgatorio*, se extiende hasta el vasto territorio del desierto de Atacama, y tanto en uno como en otro, la contemplación se vuelve imprescindible: “i. Los desiertos de atacama son azules” (Zurita 1979, 34). El azul cielo-desierto necesita verse, pues de esta manera se participa de la existencia de la obra:

iv. Y si los desiertos de atacama fueran azules todavía
podrían ser el Oasis Chileno para que desde todos
los rincones de Chile contentos vieses flamear por
el aire las azules pampas del Desierto de Atacama (*ibidem*).

Sólo a través de esta visión compartida (equiparable al gesto comunitario de la repartición de leche) puede llegarse a una integración del cuerpo individual con el cuerpo colectivo representado por el paisaje nacional chileno:

vii. Entonces clavados facha con facha como una Cruz extendida sobre Chile habremos visto para siempre el Solitario Expirar del Desierto de Atacama (*ibíd.*, 38).

Existe, tanto en esta acción como en el poemario, un desarrollo de problema de lo que ‘se ha visto’, y lo que ya no puede verse. La visión, o la imposibilidad de tenerla, es un hilo conductor de la temprana poesía de Zurita; así en *Purgatorio*, el hablante se dispone a cantar desde una iluminación que provoca la mutilación de su mejilla: “Pero pasó que estaba en un baño cuando vi algo como un ángel” (*ibíd.*, 17), “Como una vela apagada y vuelta a encender/ creí ver a Budha varias veces” (*ibíd.*, 19), “Se ha roto una columna: vi a Dios /Aunque no me lo creas te digo/ sí hombre ayer domingo/ con los mismos ojos de este vuelo” (*ibíd.*, 21). Esta visión pone en jaque la vida del protagonista y establece un corte temporal a través del cual comienza a escribirse el discurso poético: “Pero ahora los malditos recuerdos ya no me dejan dormir por las noches” (*ibídem*), “Zurita ya no será nunca más amigo/ desde las 7 P. M. ha empezado a anochecer” (*ibíd.*, 18).

De esta forma, se establece una íntima relación entre la vista y la escritura: era necesario tener esta visión iluminada antes de comenzar a escribir *Purgatorio*, pero a cambio, esta visión se le niega al poeta cuando el poema se escribe en el cielo. La integración del poeta con el cuerpo del territorio nacional, así como el encuentro entre las diferentes voces que componen el poemario, se vuelve entonces imposible, y lo que nos queda en cambio es una fractura del sentido que obliga al poeta a presentar su cuerpo fragmentado a través de residuos del mismo. Nos presenta, así mismo, un lenguaje que poco a poco se va desintegrando hasta convertirse en la huella gráfica de un cuerpo perseguido.

Bibliografía

- Alcázar, Josefina y Fernando Fuentes, ed. 2005. *Performance y arte-acción en América Latina*. México: CITRU-ExTeresa-Ediciones Sin Nombre.
- Austin, J.L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Brito, Eugenia. 1994. *Campos minados (Literatura post-golpe en Chile)*. Santiago: Cuarto Propio.
- Brunner, José Joaquín. 1981. *La cultura autoritaria en Chile*. Santiago: FLACSO.

- Colectivo Acciones de Arte. 1982. *Ruptura, Documento de arte*. Santiago: Ediciones CADA.
- Derrida, Jacques. 1989. *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Galaz, Gaspar y Milán Ivelic. 1998. *Chile, arte actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Neustadt, Robert. 2001. *CADA día: la creación de un arte social*. Santiago: Cuarto Propio.
- Pasos, María José. 2011. *Poesía y performance: la re-significación del discurso poético mediante el uso de soportes artísticos alternativos en "Purgatorio" de Raúl Zurita*, tesis de licenciatura, inédita.
- Phelan, Peggy 2011. "La ontología del performance", en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, sel. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, 91-123.
- Prieto, Antonio. 2002. *En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más*. [Artículo electrónico]. Consultado el 21 de abril de 2012: www.performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html.
- Richard, Nelly ed 1987. *Arte en Chile desde 1973: Escena de Avanzada y sociedad*. Santiago: FLACSO.
- _____. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI.
- _____. 1994. *La insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago: Cuarto Propio.
- Schechner, Richard. 2003. *Performance Studies, An Introduction*. London: Routledge.
- _____. 2011. "Restauración de la conducta", en Diana Taylor y Marcela A. Fuentes, sel. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 31-49.
- Zurita, Raúl. 1979. *Purgatorio*. Santiago de Chile: Universitaria.
- _____. 1982. *Anteparaiso*. Santiago de Chile: Editores Asociados.

FECHA DE RECEPCIÓN DEL ARTÍCULO: 23 de mayo de 2012

FECHA DE RECEPCIÓN DE LA VERSIÓN FINAL: 23 de agosto de 2012

☞ Documentos

Performance, política e interculturalidad: una conversación con Richard Schechner (1992)

Por Antonio Prieto Stambaugh

La siguiente es una entrevista que me concedió Richard Schechner en abril de 1992, cuando yo era estudiante de la maestría en *Performance Studies* de la Universidad de Nueva York.¹ En aquel entonces, el director y teórico ofreció sus opiniones sobre la situación por la que atravesaba el teatro estadounidense, del interculturalismo, así como del paradigma teórico del que es uno de los autores más representativos: los estudios del performance. Presentamos la entrevista a la luz de la reciente publicación en México del libro más didáctico de Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, que apareció con el título *Estudios de la representación: una introducción*, bajo el sello editorial del Fondo de Cultura Económica (2012). La traducción del título resulta desafortunada, ya que en el marco del paradigma teórico planteado por el mismo Schechner —pero también por J. L. Austin, Judith Butler, Diana Taylor, Erika Fishcer-Lichte y varios otros— los términos *performance* y *performativo* se refieren a actos del habla y actuaciones corporizadas de diversos tipos —no sólo en el campo de las artes escénicas, sino también del campo social— que están muy lejos de poderse agrupar bajo los términos “representación” y “representacional”, como pretende justificar el traductor Rafael Segovia (en Schechner 2012, 13). Los estudios del performance van más allá de la representación porque analizan aquellas actuaciones que transforman las identidades y afectan los entornos sociopolíticos de quienes se ven involucrados en un proceso comunicativo (ver bibliografía). En la siguiente entrevista Schechner explica el potencial que tienen los estudios del performance como herramienta analítica y artística que transforma a la teoría en práctica y a la práctica en teoría.

¹ Una transcripción *verbatim* de dicha entrevista se publicó bajo el título “El teatro como resistencia: Entrevista con Richard Schechner”, en la revista cultural “El Ángel” No.11, del periódico *Reforma*, 13 de febrero de 1994.



© Richard Schechner explica su obra *Faust Gastronomme*, Nueva York, 1993.
Foto de Antonio Prieto.

Teatro estadounidense a final de siglo

Desde la pequeña oficina del Dr. Richard Schechner en el sexto piso del edificio de la Tisch School of the Arts, Universidad de Nueva York, es posible contemplar a salvo el ajetreo de la avenida Broadway. Nos vigila desde las paredes una colección de impresionantes máscaras nepalesas, chinas y japonesas, recuerdos mudos pero expresivos de los innumerables viajes realizados al continente asiático. Tampoco nos quitan la vista de encima un par de vacas de látex, personajes de *Faust Gastronomme*, la obra que prepara actualmente Schechner. Vestido de jeans y tenis, este personaje emana un aire de niño gordito y travieso a sus 58 años. Reclinado con los pies sobre su escritorio y las manos sosteniendo su nuca, pronto transforma la entrevista formal en una amena charla que inicia comparando la situación actual del teatro estadounidense con la que analizara en su libro *The End of Humanism* hace más de diez años.

Producto y reflejo de las circunstancias sociopolíticas, el teatro se ha transformado junto con ellas, de manera que los cambios en las artes escénicas se entienden mejor a partir de un análisis de la situación política de los Estados Unidos que, según Schechner, ha empeorado considerablemente a partir de 1980. Con la administración de Reagan (y, más tarde, con la de Bush), “el panorama político ha girado hacia la derecha, de

modo que lo que solía ser el centro es ahora la izquierda”. La nueva derecha norteamericana ha hecho posible que el arte que en los años sesenta era visto como ordinario, hoy aparezca como de oposición. Para ejemplificar esto, Schechner menciona el trabajo del Wooster Group (que surgió del Performance Group que él dirigió en los años sesenta), al cual diez años atrás calificara de nihilista y que ha terminado por adoptar una posición más comprometida a nivel político, y también en trabajos como *Brace Up!*, en el que, dice Schechner, “tomaron un texto humanista clásico: *Las tres hermanas de Chéjov*, y realizaron una dramaturgia totalmente nueva que incluyó pantallas de televisión y la deconstrucción de los personajes, en medio de lo cual me parece que le prestaron cuidadosa atención al aspecto humanista del drama, que se refiere a la relación entre las hermanas. Más allá de los problemas de la familia, se plantean además la pregunta fundamental de cómo puede uno tener sentimientos en un mundo que se desmorona. En lugar de enfocarse en la furia, el dolor y el rechazo, el trabajo de este grupo aborda ahora el tema de la sensibilidad”. Con este nuevo enfoque, la práctica escénica posmoderna ha dado un giro.

Por otro lado, Schechner señala que el activismo político de los movimientos sociales ha adoptado muchas de las estrategias teatrales de la vanguardia. Grupos ecologistas como “Greenpeace” y organizaciones gay como “Act Up”, realizan manifestaciones inspiradas directamente en el performance: “No hacen exactamente teatro de ‘guerrilla’, en donde la acción aparece y desaparece en un instante —lo que Augusto Boal llamó ‘teatro invisible’—; lo que sí hacen es manifestaciones que se parecen más al *performance art*, pero con un mensaje político y social”.

A pesar de todo esto, Schechner advierte que el teatro “en vivo” está más marginado hoy que hace veinte años. Los medios masivos se han apoderado de la atención del público a tal grado que “si de veras quieres agitar al público, tienes que hacer una película como *JFK*,² que atrapa a una cantidad enorme de personas, algo que ya no sucede en los teatros. El teatro puede tener un impacto sobre algunas personas, y afectar a otras por un efecto de ‘irradiación’, pero la verdad es que ya no existe el teatro popular, al menos en los Estados Unidos”. La situación se complica con la crisis económica, que amenaza a espacios alternativos como “La Mama”, y al trabajo de gente como el mismo Schechner, quien no sabe si podrá recaudar suficientes fondos para estrenar su más reciente obra. “Estoy

² *JFK* es una película dirigida por Oliver Stone (1991) que aborda la supuesta conspiración que rodeó el asesinato del presidente John F. Kennedy.

convencido de que el teatro en vivo todavía puede servir para abordar asuntos como la relación entre lo personal y lo político, entre lo teórico y lo práctico, pero desgraciadamente es una actividad que involucra a cada vez menos gente”.

La apatía política de los noventa queda en evidencia ante la falta de respuesta a las intervenciones norteamericanas en Panamá e Irak. A diferencia de los años sesenta y setenta, cuando la guerra de Vietnam generó un amplio movimiento de resistencia, hoy el público contempla los genocidios perpetrados por su gobierno como si fueran una miniserie televisada. Schechner atribuye la falta de respuesta al hecho de que, por ejemplo, en la guerra del Golfo Pérsico murieron muy pocos soldados estadounidenses y que duró poco tiempo: “entonces, a pesar de que gente como yo nos oponíamos a la guerra, la oposición no pudo articularse porque la guerra terminó muy rápido. De hecho, el público en general se divertía con la guerra debido a que no estaba provocando la muerte de americanos”. Televisada como “Operación Tormenta del Desierto”, esta guerra que cobró casi 300 mil vidas humanas se transformó en espectáculo.

En “The Decline and Fall of the (American) Avant-Garde”,³ Schechner cita a Matei Calinescu, quien sostiene que la existencia de una oposición vanguardista está ligada a la habilidad de identificar claramente al enemigo. Hoy, “el enemigo” sigue ocultándose bajo diferentes máscaras, de manera que incluso pareciera no estar ahí, y el resultado es que la gente no puede localizar la raíz de su descontento y se sumerge en la apatía. Según Schechner, la actitud hacia la carrera electoral en Estados Unidos es un ejemplo de esto: “la gente no quiere votar porque no piensa que un voto vaya a cambiar sus vidas... no hay una figura carismática, y aunque la hubiera, no se cree que una figura así pueda tener un efecto sobre la burocracia. En general, la gente cree que el mundo continuará tal y como está, bajo el control del complejo militar-industrial... La gente se ha hecho insensible a las promesas de cambio. Es una situación muy desalentadora, algo así como en la decadencia romana, cuando la gente quería experimentar emociones fuertes, pero no quería mejorar sus vidas”.

Para quien ha sido uno de los principales promotores del teatro ambientalista y participativo,⁴ resulta en extremo frustrante el surgimien-

3 Una traducción mía de este texto escrito por Schechner en 1981 apareció en la revista *Máscara* (Schechner 1994).

4 Ver su libro *Environmental theatre*, traducido al español como *Teatro ambientalista*, publicado en México por Editorial Árbol en 1988.

to de un público apático e insensible. Pareciera que hoy no existiera la posibilidad de trabajar por una “cultura activa” como lo proponía Grotowski: “hoy, el teatro ambientalista ha desaparecido como una forma artística seria, reapareciendo de dos maneras: primero, en una obra casi elitista, como *Tamara*, que ponía al público a seguir a los personajes a lo largo de una casa, o en algunas obras de Anne Bogart.⁵ Pero estos trabajos no comprometen realmente al público, sino que lo divierten. En segundo lugar, el teatro ambientalista ha reaparecido en lugares como Disneylandia, en las telecomunicaciones interactivas, o en las discotecas. Todo eso está muy bien, pero no compromete a nivel personal o político, sino tiene un efecto más bien adormecedor. Cuando nosotros hacíamos teatro ambientalista, realmente provocábamos al público y lo hacíamos preguntarse a qué había venido. Hoy la gente no sólo se ha vuelto insensible, sino que ha perdido la paciencia cuando se le provoca. En otra época, la gente estaba dormida y nuestro trabajo era despertarla. Hay una gran diferencia entre el estado de sueño y el de la insensibilidad, en donde el teatro no despierta, sino provoca impaciencia”.

El teatro es hijo de la sociedad, no su reflejo, y la tendencia conservadora de la sociedad norteamericana hace que el público no esté dispuesto a participar activamente en un montaje. Schechner comparte que en su propio trabajo se ha visto obligado a evitar la participación del público, por temor a que se sienta manipulado. Otro factor decisivo ha sido la aparición del SIDA, que hace que la gente le tema a cualquier tipo de contacto. “El SIDA parece ser más horrible que otras enfermedades contagiosas, ya que aparece cuando a la gente se le había prometido contacto ilimitado. ¡Pareciera una enfermedad inventada por la derecha! Ataca a los grupos marginados, hace malo al sexo, parece un castigo divino. Sin embargo, aunque se encontrara una vacuna contra el SIDA, no creo que volviera inmediatamente la conducta permisiva. La utopía de los años sesenta y setenta ha desaparecido”.

En torno a los estudios del performance

Apatía, insensibilidad, miedo al contacto... Schechner habla apasionadamente de estos males mientras adopta una flor de loto informal en su silla. La crítica y análisis de la sociedad en relación al teatro han ocupado

⁵ Anne Bogart es una de las principales exponentes del teatro posmoderno en Nueva York.

por lo menos veinte años de su vida, y su mirada se enciende al abundar sobre estos temas. La charla se ve interrumpida de vez en cuando por profesores y alumnos que hablan por teléfono o tocan la puerta, un ambiente alejado de lo que fuera su rebelde experimentación teatral de antaño. Cuando dejó el Performance Group en 1980, se entregó a la academia, a escribir libros y editar la revista *TDR-The Drama Review*. Todavía monta alguna obra ocasional, especialmente cuando le llega alguna comisión de otro país. Ha dirigido en la India, en China (justo antes de la masacre en la plaza Tiananmen en 1989) y próximamente en Sudáfrica. Pero es en la enseñanza y las publicaciones en donde ha encontrado ahora espacios efectivos de crítica y experimentación.

En Estados Unidos la academia parece ser el último bastión de la militancia política, ferozmente atacada por la derecha. Disciplinas nuevas como la de Performance Studies, que co-fundó Schechner en la Universidad de Nueva York (NYU), se dedican a explorar críticamente las implicaciones culturales, sociales y políticas de las artes escénicas, así como de toda actuación comunicativa realizada en el marco de rituales religiosos o seculares. El posgrado en Estudios del Performance impartido por la Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York se aproxima al fenómeno desde diversas ópticas como la antropología, el feminismo y el postestructuralismo. Es aquí donde Schechner ve una salida a la aplastante apatía reaccionaria que inmoviliza a la gente en la era posmoderna: “Creo que lo que hacemos en este departamento comienza a surtir efecto, es decir, que ahora se ve a la actuación (*performance*) como un instrumento para traducir a la teoría en práctica y a la práctica en teoría... Si podemos hacer que las universidades dejen de perder el tiempo formando a miles de jóvenes como profesionales de un teatro obsoleto, que se concentren más bien en el estudio de la actuación como una herramienta de análisis social, posiblemente surja una nueva generación de personas que vean en esto una herramienta analítica y también artística. Entonces quizá las cosas cambien, aunque dudo que sea el detonador de alguna revolución fundamental. Los grandes cambios siempre nos toman por sorpresa sin poder predecirlos, como lo que pasó con la Unión Soviética. Todo lo que puedo decir es que la sociedad americana no es tan estable como parece, y que un cambio es inevitable, aunque no sé de dónde vendrá”.⁶

⁶Unos días después de realizada esta entrevista, surgieron las sangrientas manifestaciones en Los Ángeles y otras ciudades, desastre que puso en evidencia la fragilidad de las relaciones entre razas y clases sociales en Estados Unidos.

Los estudios del performance se originaron en la Universidad de Nueva York y hoy existen departamentos académicos especializados en este campo en la Northwestern University de Illinois, en la Universidad de Miami, e incluso en la universidad de Sidney, Australia. Este verano, Schechner atenderá un congreso interuniversitario, en el que planea criticar al “*establishment*” de la formación académica convencional: “Les diré que la actuación (*performance*) debe ser usada como una herramienta analítica, que la teoría tiene que ser abordada directamente con la práctica, que se sigue haciendo un teatro decimonónico y que es necesario experimentar con el *performance art* y el multimedia... Estas son las fronteras del teatro, de las que hemos escrito mucho, pero no practicado lo suficiente. Creo que algunas personas se interesarán en la propuesta y que poco a poco se irá haciendo escuela: un nuevo movimiento”.

Entre el teatro y la antropología

Uno de los terrenos que Schechner exploró en las fronteras del teatro fue el de la antropología. A principios de los ochenta desarrolló, junto con el antropólogo Víctor Turner, la propuesta de la “etnografía actuada” (*performed ethnography*). Turner se acercó a Schechner en busca de técnicas teatrales que el etnógrafo pudiera utilizar para superar su posición de observador pasivo de las culturas. Con esta base, se crea un taller escénico en el cual se representarán los guiones, en un intento por “adquirir un entendimiento kinésico de ‘los otros’ grupos socioculturales” (Turner citado en Schechner 1985, 30).

Se buscaba integrar esta propuesta como instrumento didáctico para la investigación participativa, que permitiera un acercamiento “orgánico” a la cultura, propia o ajena. En un principio, el proyecto entusiasmo a algunos antropólogos estadounidenses, pero fue descartado al poco tiempo, y hoy ni siquiera los estudiantes de Performance Studies están dispuestos a intentar la etnografía actuada, como lo proponían Turner y Schechner, ya que consideran que resulta ingenuo y pretencioso creer que “actuando al otro” se superan las barreras del postcolonialismo.

Schechner opina que hay resistencia al proyecto porque “la gente teme ofender al otro, teme hacer algo ‘políticamente incorrecto’ y ‘apropiarse del otro’. Sin embargo, pienso que estos experimentos deberían continuar, precisamente por el hecho de ser difíciles y dolorosos. Hay que experimentar con cierto grado de respeto, pero también con ironía, tú sabes, combinando el respeto y la falta de respeto, encontrando el difícil

punto intermedio. Lo que Turner quería era hacer etnografía actuada para que de alguna manera uno pudiera experimentar en el cuerpo lo que se lee con facilidad, pero que cuesta trabajo hacer corporalmente. Así que uno debe de intentarlo, para entender mejor al otro, pero también para entender la distancia que te separa de la otra cultura. Si te limitas a leer, esa distancia es muy abstracta, ya que no la has experimentado, y te puedes engañar pensando que es una distancia más corta de lo que es en realidad. También te podrías engañar pensando que jamás podrías entender o apreciar al otro... entonces, creo que es un proyecto muy difícil, pero que vale la pena intentar.”

Tensiones interculturales

Al igual que la etnografía actuada, el interculturalismo explora la problemática del diálogo con “el otro”. Semejante práctica acarrea necesariamente controversias, especialmente cuando se le cuestiona su carácter ético e intención política. El intercambio con otras culturas puede ser fuente de enriquecimiento mutuo, pero también encierra el peligro de explotación comercial, de crear estereotipos raciales y perpetuar lo que el periodista Pico Iyer certeramente ha bautizado con el nombre de “coca-colonialismo”.

Al respecto Schechner opina que “lo intercultural no se ocupa tan sólo del diálogo entre culturas, sino también de explorar las rupturas. El multiculturalismo, en cambio, habla de la convivencia armoniosa entre las culturas, la cual no resulta tan feliz como pareciera, porque tras bambalinas continúan ejerciendo el dominio ciertos individuos o instituciones. En lo que a mí respecta, el interculturalismo es explorar las rupturas, las áreas fronterizas en donde las cosas no embonan a la perfección. Creo que hoy este tipo de trabajo se explora con mucho vigor, con las ‘artes híbridas’, la construcción de nuevas relaciones, en fin, trabajo que ofrece muchas esperanzas. Sin embargo, están los ‘conservadores culturales’, tanto de la derecha, que quisieran poner a todos en zoológicos, como de la izquierda, que exigen pedir ‘permiso político’ antes de hablar de alguien que no es como ellos. Estos dos tipos de posturas conservadoras nos pueden causar problemas. En otras palabras, es el problema de los opresores de la derecha y los represores de la izquierda. Tiene que haber algún espacio entre estos extremos”.

Cuando se le pregunta si el trabajo de creadores como Grotowski y Barba se inscribe en esta corriente de teatro intercultural, responde que la de ellos es más bien una búsqueda “universalista”: “El trabajo de Gro-

towski y Barba es importante, pero lo que buscan es la unidad subyacente. Yo no estoy seguro de que semejante unidad exista, o sea que ellos son lo que yo llamaría “unitaristas culturales”, como Peter Brook, quien piensa que por debajo de las diferencias culturales hay igualdad. Yo diría que hay algún tipo de igualdad biológica y quizá cultural, pero eso ya no interesa tanto. Lo interesante está en la diferencia y el contraste, en las tensiones, sin excluir a los protagonistas de cualquier cultura, pero tampoco clasificarlos en la misma lista. Exploremos cómo podemos compartir el mismo espacio, sin esperar que nuestras narrativas embonen a la perfección y no por ello dejar de contar juntos nuestras historias”.

El teatro experimental de este siglo ha realizado un nutrido diálogo intercultural, muchas veces impulsado por la fascinación con las técnicas “orientales” y con el rito. La búsqueda comenzó con Gordon Craig, pasando por Meyerhold, Brecht y Artaud. A partir de los sesenta, Grotowski, Barba, Brook y el mismo Schechner estudiaron técnicas de entrenamiento Kathakali, viajaron a China, África, Latinoamérica y muchos otros lugares para intentar, por medio de sus experiencias, un rescate del languideciente teatro euroamericano.⁷

Hoy ha disminuido el entusiasmo con esos experimentos porque, como señala Schechner, la gente de teatro se ha vuelto escéptica y cautelosa ante la práctica de “tomar prestado”, o apropiarse de lo ajeno. “Sin embargo —apunta—, definitivamente debe continuar este movimiento, pero debe ser un intercambio, o lo que Barba ha llamado ‘trueque’, si es que algo así se puede dar. Como artista, al ver algo que me intriga me interesa trabajarlo, incluso si eso no es ‘políticamente correcto’. Trabajaré los ritmos, la música, los gestos, haciendo mis propias combinaciones. Creo que la vida de la mente es muy promiscua, y que debe serlo; creo que no debemos vernos como extensiones del complejo militar-industrial. Finalmente, depende de quién toma prestado y con qué motivo. Si lo haces para crear una pieza artística, para entender críticamente tu vida, es una cosa, y si tomas prestado para hacer un producto comercial que te aportará enormes ganancias, eso es otra muy distinta. No debemos confundir la explotación laboral con el intercambio creativo de ideas: ¡hay de tomar prestado a tomar prestado!”.

Si bien el diálogo intercultural puede haber tenido sus orígenes

⁷ Véase la revista *Máscara*, año 1, núm. 1 (septiembre 1989), *El teatro más allá del mar*, de Nicola Savarese, Colección Escenología, y *El teatro como vehículo de comunicación*, de Antonion Prieto y Yolanda Muñoz, Editorial Trillas (1992).

en Europa y Estados Unidos, es un trabajo que reúne figuras importantes de muchos otros países, como Tadashi Suzuki del Japón, J. Ndukaku Amankulor de Nigeria, Badal Sircar, B. V. Karnath, K. N. Panikkar y Rustom Bharucha, de la India. En México también hay artistas que trabajan en el terreno de lo intercultural, como Nicolás Núñez del Taller de Investigación Teatral de la UNAM, Jaime Soriano del Laboratorio de Artes Escénicas, Susana Frank y Gabriel Weisz. En su viaje a México en 1982, Schechner conoció a Núñez, y Weisz estudió con él en la Universidad de Nueva York en la misma época.

Recientemente, Rustom Bharucha publicó en Nueva Delhi *Theatre and the World* (1990), una colección de ensayos que critican severamente el proyecto intercultural euroestadounidense, por considerar que persisten en él prácticas colonialistas. Por ejemplo, Bharucha critica a Schechner por hacer una interpretación descontextualizada de la realidad india, y de proyectar sobre ella sus propios prejuicios. Sin cancelar completamente la idea del interculturalismo (pues incluye una reseña de sus propios experimentos en esa línea), lo que pide es mucho cuidado para no caer en la trampa de los intercambios desiguales con miembros de países industrializados.

Schechner se muestra visiblemente molesto ante el recuerdo de las acusaciones de Bharucha. Incorporándose en su silla, su rostro parece transformarse en una máscara nepalesa que cuelga de la pared: “Yo no soy los Estados Unidos o Europa —declara categórico—; soy un artista individual, así como lo son otras personas. Provengo de un lugar, pero eso no quiere decir que pertenezco a ese lugar, o que apoyo lo que ese lugar hace. Generalizamos con demasiada facilidad, y es ahí donde se hace peligrosa la teoría: transforma en declaraciones generales lo que es muy específico. Me parece que Bharucha actuó de mala fe. Mira, él mismo, con su proyecto de *Request Concert*, no dudó en tomar una obra alemana y escenificarla en diferentes países. Yo no me opongo a eso, pero que él critique los préstamos cuando él los hace todo el tiempo, eso es mala fe. También me parece que adopta una postura de víctima. Es decir, él trabajó muchos años en los Estados Unidos y, bueno, creo que su manera de pensar nos encerraría a todos en nuestras casas, y yo no quiero llegar eso. Quiero salir a las calles del mundo, respetando al otro, pero quiero conocer e intercambiar. Si te congelas por temor a hacer algo malo, es como si no te casaras por miedo al divorcio”.

Proyectos editoriales y escénicos

Una pregunta sobre cuál es su labor creativa hoy basta para ahuyentar al

“demonio” de la máscara nepalesa y con visible gusto, Schechner habla de la próxima aparición de su libro *The Future of Ritual*, una colección de siete ensayos que continúan el proyecto de *Between Theatre and Anthropology*. Le interesa seguir explorando el rito como una forma de materializar un universo simbólico a través del cuerpo vivo: “el rito es en realidad el significado hecho carne y hueso; es algo que sí tiene un futuro, así como un pasado. Su pasado puede ser biológico, y su futuro cibernético. En el libro además hablo de teatro callejero, continúo el análisis del Ramlila hindú, y de los rituales de los indígenas yaquis en Arizona”.

El interés que tiene Schechner por la investigación no le impide seguir haciendo teatro, y actualmente está ensayando una adaptación de *Fausto*, combinando las versiones de Goethe y Marlowe. La obra aborda, entre otras cosas, la incomunicación en el mundo Occidental, donde “la gente quiere comunicarse, pero a distancia”, así como “el sueño masculino de dominación, y su fracaso operativo”. Comenta Schechner: “si Don Juan, obra que también dirigí, trata sobre el erotismo como poder, Fausto trata del poder como erotismo. Yo no diría que estamos ante el fin de una era —la era del sueño faustiano de rehacer al mundo— más bien, diría que estamos por iniciar un nuevo sueño, aunque no sé cuál es”.



● Ensayo de la obra *Faust Gastronomme*, con la Compañía East Coast Artists, Nueva York, 1992. Foto de Antonio Prieto.

¿Por qué interesan a Schechner estas obras? “Veo a Don Juan y Fausto como los dos mitos fundadores del racionalismo occidental. En Fausto, por ejemplo, tenemos el ‘mito masculino’. Es decir, que al hacer y rehacerlo todo, puedes controlar el mundo. El pacto con el diablo es como un pacto científico, en donde puedes mantener el control de las cosas por medio del entendimiento y la razón, para finalmente cambiar el mundo según tus planes. Esa es la tentación faustiana, pero una que no parece dar resultados, pues la revolución industrial ha vomitado todo ese dióxido de carbono y la revolución nuclear nos trajo el desperdicio radiactivo. En otras palabras, parecemos estar atrapados en nuestras propias leyes de acción y reacción. Podemos ver los daños que acarrea el supuesto progreso

tecnológico, pero no estamos dispuestos a apagar la corriente eléctrica. Podemos ver el fin de la lógica industrial, pero no podemos abandonar su tecnología”.

Efectivamente, la tecnología de los relojes y del ritmo de vida urbano nos indican que se ha terminado el tiempo de la entrevista. Schechner toma unos videocasetes que se encontraban junto a un tambor tarahumara sobre su escritorio, y se dirige a impartir su clase de la tarde. Les mostrará a sus alumnos del curso “Performance experimental en los Estados Unidos”, registros de acciones de Karen Finley, *performer* feminista y una de las pocas personas cuyo trabajo es capaz de provocar controversia en esta ciudad de gente que “lo ha visto todo”. La figura regordeta de Schechner desaparece al fondo del pasillo, yo me apuro para tomar el metro a Brooklyn, y las máscaras asiáticas se han quedado solas con las vacas de látex para continuar el diálogo intercultural en la ya oscurecida oficina.

Bibliografía

- Austin, J. L. 1982. *Cómo hacer las cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Bharucha, Rustom. 1990. *Theatre and the World: Essays on Performance and the Politics of Culture*. Nueva Delhi: South Asia Publications.
- Butler, Judith. 1998. “Actos performativos y constitución del género”, *debate feminista* #18, pp. 296-314.
- Fischer-Lichte, Erika. 2011. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Iyer, Pico. 1989. *Video Night in Kathmandu: And Other Reports from the Not-So-Far East*. Londres: Vintage.
- Pavis, Patrice y Guy Rosa. 1994. *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Prieto Stambaugh, Antonio y Yolanda Muñoz G. 1992. *El teatro como vehículo de comunicación*. México: Editorial Trillas.
- Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. “Performance”, en Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI –Instituto Mora. pp. 205-209.

- Schechner, Richard. 2012. *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- _____. 1994. "Ocaso y caída de la vanguardia". *Máscara*, año 4, núm. 17-18, abril-julio.
- _____. 1988. *El teatro ambientalista*. México: Editorial Árbol.
- _____. 1985. *Between Theatre and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- _____. 1982. *The End of Humanism. Writings on Performance*. Nueva York: PAJ Publications.
- Taylor, Diana y Marcela Fuentes, 2011. *Estudios avanzados de performance*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Turner, Víctor. 2002. *Antropología del ritual*. Comp. Ingrid Geist. México: INAH/ ENAH.

Sueños que atraviesan muros

Un caballo azul en la cárcel de Villa Fastiggi

por Vito Minoia

Presentación por Elka Fediuk

El texto que presentamos aquí aborda el trabajo del Teatro Universitario Aenigma que desde su fundación en 1987 ha desarrollado labores profesionales con actores y estudiantes para convertirse, en 1990, en la Associazione Culturale Cittadina Universitaria AENIGMA. El documento aborda concretamente un proyecto escénico desarrollado para un grupo de presos de Villa Fastiggi, un reclusorio local.

El Teatro Aenigma contribuye con su ambicioso repertorio a la oferta cultural de la hermosa ciudad renacentista de Urbino, Italia -que por cierto conserva buena parte de los famosos cuadros de Rafaello- y a la numerosa comunidad estudiantil de la Universidad de Urbino “Carlo Bo”, institución promotora de eventos académicos y artísticos. En 2006 el grupo y la institución fueron anfitriones del 6to Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Universitario AITU-IUTA, ocasión en que conocí al grupo, a su director Vito Minoia, y al historiador del teatro Emilio Pozzi, quien compartía la responsabilidad por el nuevo proyecto de la Asociación Aenigma. Como suele suceder, de un encuentro entre distintos saberes se ha engendrado un proyecto que articula el trabajo educativo, creador y de *psico-socio-drama* orientado a una “nueva catarsis”, idea que aportó el nombre a la revista *Catharsis. Teatros de la diversidad*, dirigida actualmente por Vito Minoia. Durante los años noventa se cristalizó el proyecto que contiene un sello universitario y humanista: desarrollar actividades de investigación en el campo de la pedagogía teatral y teatro para niños y jóvenes. Lo específico de este proyecto teatral y educativo es que implica la investigación, la experimentación y la acción que involucra y reúne a los distintos grupos sociales. Es un espacio de comunicación estética de la subjetividad y de la apertura para las comunidades cerradas y/o marginadas, como por ejemplo la de los prisioneros, o de los discapacitados físicos y mentales.

La trayectoria del Teatro Aenigma refleja el tránsito desde el proyecto inicial al proyecto maduro, asumido por los artistas y el cada vez

más amplio grupo de colaboradores. Entre 1987 y 1989 observamos las tradicionales adaptaciones (*Doble fila* de Djalma Patricio), o bien rescates, en este caso de la Comedia dell'arte (*La mujer Zanni*, *La comedia zannescas*) y homenajes a la vanguardia (*Arqueología de la violencia* –dedicado al principio de “no violencia” del Living Theatre). Este último tema continuó en los siguientes años (1991-1993) en los espectáculos *En prisión* (inspirado en la investigación sobre asilos del sociólogo Erving Goffman (1961)¹ y en coproducción con Teatro Ding Dong de Bulgaria), *La tortura de la esperanza* (con textos de *En la colonia penitenciaria* de Franz Kafka y *Vigilar y castigar* de Michel Foucault) y *Mi versión de la libertad*, una coproducción con el Grupo Performance Pulk (Dinamarca) y el Centro Teatral Universitario de Toulouse (Francia). En el año 2000, *Me pregunto si los peces lloran* fue una coproducción con el Teatro de Sordos El Sol, una compañía de actores sordos que aporta al Aenigma una nueva perspectiva de trabajo artístico y social. En 2002, *El futuro: cercano, pasado próximo y remoto...*, (inspirado en Chaplin, Fellini y Volponi) integró como actores a los alumnos del taller realizado en el Centro de rehabilitación para gente con discapacidad “Margarita”. El director no cede en las ambiciones estéticas a la inclusión social y sus lenguajes expresivos diversos.

La etapa de la madurez pone un acento mayor en los procesos y en la investigación de diversos métodos del psico y socio drama, explora el “Teatro del oprimido” de Augusto Boal, incurre en la creación colectiva (*Teatro foro*), en la investigación-acción y parte de la experiencia como fuente de la construcción de sentido. Produce el encuentro entre mundos diversos en el trabajo continuo desde 2002 con los reclusos, actores de grandes dramas en los que encuentran y subliman su conciencia y su dolor. Los temas se tornan también hacia la relación con la naturaleza, como en *El planeta irritable y Espectáculo y naturaleza* (2004).

En la prisión hay encuentros estéticos y emocionales, se reconcilian realidades disímiles, la de los privados de la libertad que cumplen condenas y la de adolescentes, inocentes en sus obras y en su conciencia, ambos grupos mediante la práctica teatral se reconocen en sus deseos, en sus sueños, aunque cada grupo continuará luego su rutina. En la prisión se produce un importante repertorio que sirve de trampolín a las versiones de Vito Minoia, autor y director. Desde 2002 más de 250 internos de Villa Fastiggi en Pésaro han participado en los talleres cuyo objetivo prin-

¹ Erving Goffman. 1961. *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Nueva York: Anchor Press.

cial se ha concentrado en estimular la creatividad, permitiendo a cada participante representar y tomar conciencia de sus medios de expresión y comunicación. Otro número importante en estos proyectos es el de los discapacitados y los alumnos de las escuelas locales que, de este modo, se integran sensiblemente a la sociedad diversa. En esta etapa se produjeron entre otros: *Antígona* de Sófocles-Brecht (2003), *Teatro foro* (2003), *Las criadas* de Jean Genet, *El teatro de Jean Genet basado en Las criadas y Los negros* (2004), *Ubu Rey* de Alfred Jarry (2005), *Diálogo semiserio con la muerte* (2007) *Drama comedia*, *Nueva vida* (2008), *Nápoles millonario* y *Cartas desde la prisión* (2010). Esta última obra fue reconocida con el Premio Nacional de Literatura. Como podemos observar por los títulos y las fuentes de los guiones, es la literatura la que inspira el juego teatral, la que permite insertar en el drama las situaciones sociales que ensayan su expresión estética en los talleres, que ahora integran a personas con diversidad de capacidades, limitaciones, deseos y sueños.

El aspecto educativo está puesto en los alumnos de escuelas primarias o secundarias y abre la comprensión a los problemas humanos de los grupos en desventaja.

El teatro Aenigma se ha presentado en foros, festivales y congresos en casi toda Europa. En México, durante el Congreso de la AITU-IUTA en Puebla 2008, tuvimos oportunidad de ver *El teatro invisible*, una nueva versión del arriba mencionado espectáculo inspirado en el mundo de Chaplin, Fellini y Volponi. Ni las sillas de ruedas, ni las dificultades en el habla ocultaron la emoción y el mundo creado por los deseos y nostalgias, el humor y la poesía.



Introducción

En Villa Fastiggi, barrio de la periferia de Pésaro,² la Casa de Reclusión está a poca distancia de la escuela y muchos jóvenes pasan todos los días frente a ese edificio, en cuyo interior se desarrolla una “vida paralela”, una vida casi desconocida en el exterior.

El Taller “La comunicación teatral”, conducido desde 2003 en la cárcel de Villa Fastiggi por el Teatro Universitario Aenigma de Urbino, ha permitido a docenas de adolescentes entrar en contacto con un universo

² Pésaro, capital de la provincia de Pésaro y Urbino en Italia. Para el presente texto testimonial hemos decidido respetar el formato de citas planteado por el autor (n. del ed.).

que para ellos puede ser, en principio, sólo imaginado. Cada año, en la escuela, los jóvenes transitan un recorrido expresivo paralelo que se enlaza creativamente con aquel de los detenidos del grupo “Lo Spacco”³ y que permite a la comunidad, como conclusión de cada proyecto singular, encontrarse y “espejarse” en una experiencia unificante.⁴

En el transcurso del año escolar 2011-2012 fueron dos los grupos de adolescentes que participaron, acompañados con sabiduría en su aprendizaje por un equipo docente coordinado por el profesor Antonio Rosa, con un tema íntimamente ligado al *bios* de cada persona, pero mantenido al margen de la vida cotidiana.

La investigación desarrollada por el Teatro Aenigmay por la Compañía Lo Spacco se centró en esta ocasión en *Los sueños de los reclusos*. El proyecto se originó años antes, a partir de una reflexión en colaboración con el profesor Gianni Tibaldi en torno al poder liberador del sueño en situación de privación de la libertad.⁵

Los sueños de los reclusos

En una ponencia dedicada a Claudio Meldolesi (2004), apasionado estudioso del Teatro en la cárcel en Italia, Tibaldi reflexiona sobre el ensayo *Escenas de la mente y ensayos de los reclusos* (2004) en el que se explora la relación entre teatro y cárcel, teatro y sueño, así como entre sueño y cárcel.⁶

Para Meldolesi, la relación tiene que ser analizada teniendo en cuenta una “dimensión mental (que) califica la creación teatral en general y la realización carcelaria, en particular, y una práctica teatral que comprendida como ‘una organización colectiva que busca activar formas esenciales de interacción y solidaridad’” (Meldolesi, citado por Aguzzi-Mi-

3 Traducimos como “El tajo” (n. del trad.)

4 Desde 2006, la Compañía penitenciaria (denominada “Lo Spacco” por sugerencia de los jóvenes que participan de las actividades) está compuesta por un grupo mixto de mujeres y hombres. Una buena documentación sobre las experimentaciones llevadas a cabo en Pésaro se encuentra en el libro *Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009*, de Emilio Pozzi y Vito Minoia, Edizioni Nuove Catarsi, Urbino, 2009.

5 Gianni Tibaldi es profesor de Psicología de la personalidad en la Universidad de Padua e integrante del grupo de trabajo del “Mentally Ill/Mentally Healthy” de la “United Nations Commission for Human Rights”.

6 El escrito de Claudio Meldolesi fue incluido en el ensayo “Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere” (*Teatro e storia*, 1994, núm. 16), reeditado y corregido por el autor en el volumen *Per uscire dall'invisibile*, Aguzzi D. y Minoia V., ANC Edizioni, Cartoceto, 2004, p.144.

noia, 2004, 144).⁷ Tibaldi presta atención, antes que nada, a la “dimensión mental” (Meldolesi recuerda que “la naturaleza mental del teatro es producida por el cuerpo del actor o, mejor, por su cuerpo-mente”), subrayando la importancia del “teatro interno” que puede emerger del sueño de actor-recluso. Asume la importancia de “la función liberadora que ciertamente puede ser ofrecida al recluso como vía saludable”.

Un segundo principio fundamental que atrae a Tibaldi y emerge de las tesis de Meldolesi concierne a la “dimensión colectiva” o “integradora” del teatro, la cual amerita una asociación con el sueño. Al respecto, Meldolesi dice: “La acción teatral [...] proviene de la mente (...) pero con modalidades colectivas y también individualizadoras, controlables también dominadoras, extrovertidas pero también introvertidas, portadoras de enriquecimiento afectivo y artístico” (144). Y hace otra referencia

a la interacción escénica, a la práctica constructiva por la cual el actor produce con sus compañeros un resultado intersubjetivo. Por este proceso el recluso es normalmente estimulado a “vincularse” y aunque pasara por estímulos negativos -por el hecho de exhibirse o de falsearse a sí mismo- el trabajo en común lo llevará cada vez más a alcanzar metas ulteriores (144).

Finalmente, Meldolesi afirma que “comprendemos (...) por qué el actor recluso tiene necesidad de curación y tiempo para inventar: su invención debe ser global, tanto colectiva como individual, existencial como placentera y física como expresiva” (Meldolesi, citado por Aguzzi-Minoia, 23-24).⁸ Para Tibaldi, la vinculación del sueño con esta dimensión socializante e integradora del teatro vivido como “creación colectiva”, se ve favorecida por la teoría que ve al sueño como “medio de comunicación”.

Ya Freud asignaba al sueño un momento de lo vivido y un momento de la comunicación, distinguiendo entre “sueño” y “relato del sueño”. Tibaldi recuerda cómo la misma *Interpretación de los sueños* (1900), marcó también, no por casualidad con su fecha de publicación, la fecha del nacimiento del psicoanálisis, justamente porque “el sueño” se revela como el lugar donde el inconsciente se manifiesta. Toda la historia del psicoanálisis llegará a ser por esto, sobre todo y esencialmente, la historia de los modos en los que el “lenguaje del sueño” es explicado, interpretado y comprendido:

⁷ Meldolesi, “Scena delle mente e scena dei reclusi” en *Per uscire dell'invisibile* (Aguzzi-Minoia, 2004, op.cit.).

⁸ Meldolesi, “Scena delle mente e scena dei reclusi” (op.cit.), pp. 23-24.

En el sueño, “espectáculo mental”, el sujeto se comunica consigo mismo como hace el autor que pone en escena una pluralidad de personajes porque recitan la multiforme representación de una “mente”. Reaparece en este diálogo profundo y absolutamente sugestivo la especificidad del sueño como “vía de liberación”. Y es en esta capacidad de confiarse, de dialogar auténticamente consigo mismo que el recluso soñador puede finalmente buscar el modo para reencontrar la propia identidad y, por consiguiente, una efectiva seguridad. En este ser lenguaje auto-comunicativo el sueño, realmente, puede representar para el recluso reparación y rescate (Tibaldi citado por Pozzi-Minoia, 2009, 73).⁹

La investigación

La premisa teórica de nuestra investigación está fundada en el significado del “sueño”, como vía de comunicación, representación y conocimiento. El sueño ha representado la oportunidad ofrecida a todos para vivir un momento de profunda y absoluta libertad. Para los reclusos en particular (hombres y mujeres) ha constituido una fuente insustituible de reapropiación de sí mismos.

Recordar despiertos el sueño es una manera de revivirlo y despejar el sentido y, si se lo relata, permite comunicar de manera extraordinariamente eficaz las partes más verdaderas de sí mismo. Si el relato del sueño llega a escribirse, se hace más presente y concreto, y si lo escrito llega a asociarse con otros, se convierte en un camino insustituible de claridad y hace participar los propios sufrimientos y las propias necesidades de una manera que sólo así puede realizarse.

Los “sueños de los reclusos” pueden dar testimonio, fuerte y eficaz de sus profundas vivencias y, por lo tanto, de sus más auténticas exigencias.

En Pésaro, los participantes del taller “La comunicación teatral” fueron invitados a expresar de la manera más simple posible y sin ninguna preocupación por la forma y la censura, los contenidos de los sueños que recordaban con mayor precisión, o que retenían como los más importantes, o por los que frecuentemente transitaban.

Los textos de los sueños expresados en el transcurso de la investigación permanecieron siempre anónimos por razones de reserva y fueron objeto de evaluación por el equipo de psicopedagogía que sigue, con profundo respeto, el trabajo del taller.

⁹ Tibaldi, “Teatro, carcere, sogno”, en *Recito, dunque so(g)no*, (Pozzi-Minoia, 2009, op.cit.) p.73.

Incluso en el momento de la representación teatral final algunos fragmentos, seleccionados de la vasta producción literaria, fueron reconstruidos en forma de materiales escénicos, no necesariamente vinculados con las personas que los representaron.

A continuación reportamos tres testimonios de sueños de reclusos participantes, a los cuales hemos asociado arbitrariamente los nombres de Vittorio, María y Felice, para mantener el compromiso de garantizar el anonimato de sus autores.

Vittorio:

[...] Después de un rato pasaron lista para hacernos entrar y advirtieron que faltaban dos mujeres. Fue un lío enorme, los agentes corrían por todos lados, sonó la sirena que aturdía de lo fuerte que era, nos encerraron en nuestras celdas. Al día siguiente me llamaron a mí y a mi amigo para ir a la oficina del comandante, estábamos seguros que habían creído que las dos mujeres habían conseguido escapar gracias a nuestra ayuda y estábamos preocupados por nuestra situación. En la oficina nos esperaba el Comisario, el Vicedirector, la Directora y un hombre nunca visto antes, con el semblante de Jesucristo, vestido de modo distinguido. Nos hicieron sentar para decirnos: *“Con las telecámaras hemos podido ver que estaban junto a las dos mujeres a la salida para poder escapar también ustedes, ¿por qué no lo hicieron?”*, respondimos: *“estamos aquí para pagar nuestra deuda con la justicia”* El hombre que se parecía a Jesús dijo: *“Soy un juez que tiene poder sobre todo y todos... Con vuestro gesto ayuden a los demás a escapar de este infierno sin hacerlo ustedes, han ganado la libertad. Pueden irse. SON LIBRES.”* Ante estas palabras yo y mi amigo nos miramos sin decir nada, estábamos atontados e incrédulos dado que, aunque sabíamos que habían escapado gracias a nosotros, nos dejaban en libertad. Así, sin decir nada, ni siquiera gracias, giramos y corrimos hacia la salida. Cuando se abrió el portón vi una intensa luz y yendo hacia ella me desperté.

María:

Mis sueños últimamente son un poco extraños, pocos entre ellos son creíbles, sin motivo, sólo despertando puedo comprenderlos. En mis sueños de alegría se presenta a menudo el mar.

Soñé que estaba paseando en la playa, cerca del mar de mi tierra; estaba completamente relajada, me encantaba el olor de mi mar, era libre y sin

pensamientos. Después soñé que estaba en el aeropuerto, espero el vuelo para regresar a casa. En el entretiem po había una mujer marroquí que me llamaba, me daba dos largos vestidos y me decía: “*Son para ti, yo los cosí, soy una buena costurera*”. Fui al baño y me probé el primer vestido, era bien largo, estilo árabe. El talle me quedaba bien, era justo para mí. Después probé el otro vestido color turquesa, también era bien largo, era muy bello y me lo dejé puesto. Fui a ver a la señora, le agradecí y le dije que los vestidos me gustaban mucho y me quedaban de maravilla y entonces así me fui.

Felice:

Nunca o casi nunca recuerdo, al día siguiente, el sueño de la noche anterior. Pero el miércoles por la noche me acosté con una gran sonrisa porque durante el día con mis compañeros de celda hablamos de los recuerdos vividos antes de entrar en la cárcel... Se hablaba de muchachas, de las diversiones que con ellas habíamos tenido.

Prolongando el estado de vigilia

Recoger el relato de los sueños de los reclusos y proponer una reflexión puede tener como objetivo tomar el mensaje que se transmite y de verificar si confirma la función catártica-reeducativa del sueño, entendido éste como vehículo privilegiado para la comunicación del inconsciente. Se trata de atribuir al sueño

[...] un rol educativo, a través un regreso al principio de realidad del sujeto -del cual la experiencia criminal, primero, y luego penal lo han alejado o acercado con exasperación. [...] El Súper Yo es frecuentemente protagonista en los sueños de los reclusos, porque lo es también en su propia vida. [...] Si se supera la tendencia a patologizar cada fenómeno extraño al campo de la “normalidad”, el límite incierto entre realidad e irrealidad constituye la esencia misma del sueño y aún de la totalidad de la condición humana. [...] Privilegiando entonces un punto de vista metodológico, se puede proponer coherentemente que la lectura de los relatos de sueños tiene como finalidad verificar la manifestación, en el sueño, de una exigencia vital de libertad, así como la capacidad del sueño para reconstruir, en la estructura profunda de la personalidad del recluso, una condición de libertad interior, previa a cualquier camino válido

de rehabilitación....(Tibaldi 2010^a, 40-41).¹⁰

Tibaldi siempre nos pone en guardia ante la tentativa de asimilar la utilización del sueño en la realidad del recluso como marco para una situación analítica. El análisis requeriría la participación activa del soñador, imposible aquí, que hace emerger la interpretación de los contenidos simbolizados en el relato a través la misma asociación libre. Si eso ocurriese, se daría vida a una interpretación forzada o simplemente impropia e ineficaz desde el punto de vista terapéutico.

En particular los sueños de los reclusos, por la tipicidad de los contenidos, pero también por la tonalidad de las emociones que los acompañan, hacen entrever un incierto límite entre sueño y realidad. O sea, el sueño aparece más que como una alternativa a la vida de vigilia, como una suerte de prolongamiento de aquella vida. Sería experimentar, más que un “a ojos ciegos”, un “Sueño con los ojos abiertos” (Tibaldi 2010b, 19).¹¹

Por esta vía el sueño otorgaría al recluso una recuperación parcial de las privaciones sensoriales que caracterizan su experiencia diurna.

Evidentemente esta perspectiva abre horizontes originales en la interpretación del rol que el sueño terapéutica y reparativa singular. O sea que concede al sueño el desarrollo de una función realmente catártica y compensatoria de frustraciones afectivas y aún eróticas. A través del sueño el recluso realiza, en efecto, no sólo una subrogación del placer sino una efectiva gratificación. En el sueño no se manifiestan sólo representaciones del deseo o satisfacciones de exigencias, sino experiencias reales de placer, dolor, angustia. El original planteamiento teórico y metodológico que se está presentando, no sólo tolera, sino que favorece una utilización del material onírico todavía más productivo que aquel aceptado por las elaboraciones interpretativas que, como quedó demostrado, son impedidas por el “setting”, carcelario (Tibaldi *Ibid.*).

En esta dirección, en el interior de un trabajo teatral en la cárcel, el relato

¹⁰ Tibaldi, “L’esperienza onirica come via di liberazione” en *Teatri delle diversità*, núm. 53, abril 2010.

¹¹ Tibaldi, “La funzione riabilitativa del sogno come vissuto realmente alternativo alla condizione di recluso” en *Teatri delle diversità*, núm. 54/55, octubre 2010.

del sueño hecho por el recluso, asume el valor de una verdadera puesta en escena. El resultado puede ser doble:

Obtendremos ya sea “una forma singular de “*acting out*” positivo y terapéutico, o bien una representación eficaz del significado profundo de los sueños [...] La puesta en escena del sueño representa, en efecto, una modalidad elevada y auténtica de interpretación y al mismo tiempo completa la función liberadora, reparadora y rehabilitadora del sueño, haciendo que sus efectos sean más concretos y actuales (Tibaldi *Ibid.*).

No tenemos aquí el espacio para profundizar el trabajo dramático fruto del proceso de equipo desarrollado en Pésaro en la experimentación concluida en diciembre de 2011 y que dio a luz el espectáculo *Sueños dramáticos (Drammi Onirici)*,¹² pero focalizaremos la atención sobre un episodio que ha caracterizado uno de los más destacados momentos de la experiencia: la visita a la Casa de Detención de Villa Fastiggi de “Marco Cavallo”, por parte de los estudiantes del tercer año (año escolar 2011/2012) de la escuela secundaria “Galilei” de Pésaro. En ésta su primera visita a la cárcel, los estudiantes realizaron un recorrido creativo que les permitió colaborar con los actores y las actrices de la Compañía “Lo Spacco” en los seis meses sucesivos.

De los sueños a los deseos

En relación al vínculo entre teatro y cárcel, llegamos inevitablemente a conocer el trabajo de Giuliano Scabia quien, según Meldolesi fue “por varios motivos, el iniciador del arte nuevo¹³ en las instituciones totales”.¹⁴ Su

12 El espectáculo, con la participación de Mohsine Abiressabil, Giovanni Broccoli, Ciro Di Pedé, Daioni Galarza Santos, Vincenzo Gambardella, Mohamed Hamed, Miguel Hiseni, Said Msaoui, Michele Pagano, Hernandez Paredes, Giovanni Pollastrelli (Taller dirigido por Romina Mascioli e Vito Minoia) fue representado para un público, tanto interno como externo a la penitenciaría entre el 14 y el 17 diciembre 2011 cerca de la sala teatral del instituto.

13 Scabia, poeta y dramaturgo de Bologna, fue invitado en 1973 a Trieste por Franco Basaglia para instituir un taller expresivo de animación teatral en el interior de la sección “P” del entonces Manicomio de San Giovanni. Esta experiencia es recordada por muchos como una de las piedras fundantes del arte socializante en los contextos de las perturbaciones. Está documentada detalladamente en el libro *Marco Cavallo* editado por Einaudi en 1976, reeditado en 2011 por Edizioni AlphaBetaVerlag di Merano en la colección “Archivio critico della Salute Mentale”.

14 La “institución total” en Italia es un lugar donde grupos de personas viven y conviven durante un período de tiempo determinado en diversos sitios como, en este caso, cárceles (n. del ed.).

trabajo lleva al director a trabajar con los actores respetando sus personalidades, hacia la creación de puestas en escena con modalidades procesales. Con esta nueva orientación, a menudo “en la cárcel el director trabaja como “animador” proponiéndose suscitar formas unificadoras, como un guía que emplaza el trabajo hacia metas rítmicas, musicales [...] Aquí el teatro se hace metáfora viviente de una casa colectiva, fundada en la necesidad de expresión individual y colectiva [...] En el aislamiento terapéutico y la liberación de la fantasía...” (Meldolesi, citado por Aguzzi-Minoia 2044, 21).¹⁵

El 28 de noviembre de 2011, se dieron cita en la cárcel de Pésaro reclusos, estudiantes, y un caballo: la escultura azul erigida por los penamientos y el trabajo artístico de “los locos” de Trieste, cuando todavía existía el manicomio en 1973. La obra fue concebida y construida por Giuliano Scabia y el escultor Vittorio Basaglia, en el marco del primer taller artístico en una “institución total”. La escultura de “Marco Cavallo” daba la idea de un cuerpo viviente, en marcha, invocando al teatro como lugar en el cual se reconstruye el sentido para afrontar las problemáticas, el aislamiento y la dispersión.¹⁶ A continuación citamos a Junior Hernández, actor sudamericano de la compañía Lo Spacco, en un testimonio que después fue retomado dentro del espectáculo *Sueños dramáticos*.

“La llegada del Caballo Marco”

Era el símbolo del encierro en el Manicomio de Trieste, con el cual internos, médicos y enfermeras querían mostrar sus penosas condiciones de trabajo y la absoluta falta de perspectivas.

Llegaron los jóvenes de la Escuela Galilei.

El caballo fue llevado por los jóvenes cerca del área verde de la cárcel y junto a ellos iban también otras personas que forman parte de la dirección de la cárcel: directores, inspectores, auxiliares y educadores.

El ambiente era muy bello por tantos objetos hermosos del entorno.

Era como un rayo de sol que salía de la dulce sonrisa de cada uno de esos jóvenes. Algo casi imposible de ver aquí adentro.

¹⁵ Meldolesi C., “Scena delle mente e scena dei reclusi” en *Per uscire dall’invisibile* (Aguzzi-Minoia, 2004, op.cit.), p. 21.

¹⁶ Marco Cavallo venía de Urbania, en la región de Urbino, donde estuvo presente en el duodécimo congreso de la revista *Teatri delle diversità* intitulado “*Impazzire si può*” (“Puede enloquecer”), organizado conjuntamente por el Departamento de Salud Mental de Trieste y dirigido por Giuseppe Dell’Acqua, quien fue un estrecho colaborador de Basaglia.

Juntos, leímos un texto que relataba la historia de Marco Cavallo, nacido como símbolo de la protesta por las condiciones de vida que afrontaban los internos y los trabajadores del manicomio de Trieste.

Leíamos, jóvenes y detenidos, a viva voz, alrededor del Caballo, haciendo un círculo.

Después ingresamos en la sala de teatro, que se encuentra en el primer piso en el interior de la estructura.

Allí desarrollamos, con los jóvenes, algunos juegos teatrales.

Sentados en círculo dimos lectura a los sueños y a los deseos. En el centro había una cestita con el dibujo de “Marco Cavallo” hecho por Said. Los sueños eran depositados en la cestita, después de haberlos leído y terminaban en la panza del caballo.

En el interior de la cárcel, en la sala teatral, luego de juegos de confianza, conocimiento y expresión, se pasó a la lectura de los deseos, para meterlos en la “panza” de Marco Cavallo, como sucedió en 1973, cuando una escultura similar con mensajes de esperanza en su interior salió de la sección “P” y, como un caballo de Troya, fue empujada por un cortejo de locos, médicos y enfermeros por las calles de la ciudad de Trieste. También en Pésaro

[...] se cumplió un proceso de igualación, conformado por una escala de valores y sentimientos de amistad, amores, derechos, familia, casa, participación, pobreza, hambre, justicia social, sufrimiento, alegría, búsqueda, felicidad, normalidad, paz global, espíritu libre. Marco Cavallo nació otra vez, por un nuevo arcoíris de vocablos.

Se abandonaron también los temores que fueron sustituidos por un mundo en el mundo, prolongando las relaciones en el acto común de estar juntos, en un cara a cara de pensamientos libres. Un acto de desnudez de la persona y de las relaciones. Un sistema que se transformó en movimiento (Aguzzi 2011).¹⁷

Concluimos con algunos de los mensajes expresados por los participantes del rito que fueron traducidos también en forma poética:

¹⁷ De un testimonio inédito del sociólogo David Aguzzi, presente en Villa Fastiggi el 28 de noviembre 2011 (archivo Teatro Aenigma).

*Lejos del mundo
Miro el ocaso
Sé que la vida
Es bella
Sin embargo de la mía
Es solo un recuerdo
Me duele el corazón
Si pienso en el pasado
Por el amor perdido,
felicidad abandonada,
pero todavía espero
que un día llegará,
la puerta se me abre
la vida continuará*
(Vincenzo, grupo Lo Spacco)

Yo deseo que en el mundo haya siempre más justicia social y que cada hombre esté en el mismo nivel que todos los otros y tenga los mismos derechos y deberes. También que en el mundo no haya más personas que naveguen en el oro mientras otras mueren de hambre.
(Lorenzo, Tercero de secundaria)

*Marco Cavallo
Me hiciste venir a la mente mi infancia,
cuando era niño y mi madre
me compraba los soldaditos con los caballos
y jugaba con mi hermano,
y mi padre además me llevaba al peluquero.
Antes se usaba el caballo para cortar el cabello.
Te agradezco tanto
Porque me hiciste recordar
Mis hermosos recuerdos de niño.*
(Ciro, grupo Lo Spacco)

Yo deseo ser siempre un espíritu libre, que nadie me detenga, donde pueda vivir sin problemas
(Luca, Tercero de secundaria).

~ Sueños que atraviesan muros. Un caballo azul en la cárcel de Villa Fastiggi

En la mente humana, en la búsqueda de expresar un solo deseo, ocurre algo indescriptible. Muchas palabras se amontonan. Tú, en este torbellino, buscas descartar y dar una prioridad a cada deseo. Uno sólo será elegido, uno sólo será leído e inserto en la “panza” del caballo Marco. Es difícil. Deseo que los deseos de cada uno de nosotros puedan realizarse. Me tomo la libertad de expresar otro, “que el derecho a la libertad, al respeto de la dignidad humana, a la participación, a mirar el futuro, a la esperanza, a soñar, puedan ser garantizados”.

(Antonio, docente de Tercero de secundaria).

Traducción del italiano, Alejandro Finzi.

© Imágenes de la obra procesual *Marco Cavallo* realizada el 28 de noviembre de 2011 en la cárcel de Villa Fastiggi, Pésaro. Obra de Giuliano Scabia y Vittorio Basaglia. Fotos cortesía de Vito Minoia.



~ Sueños que atraviesan muros. Un caballo azul en la cárcel de Villa Fastiggi



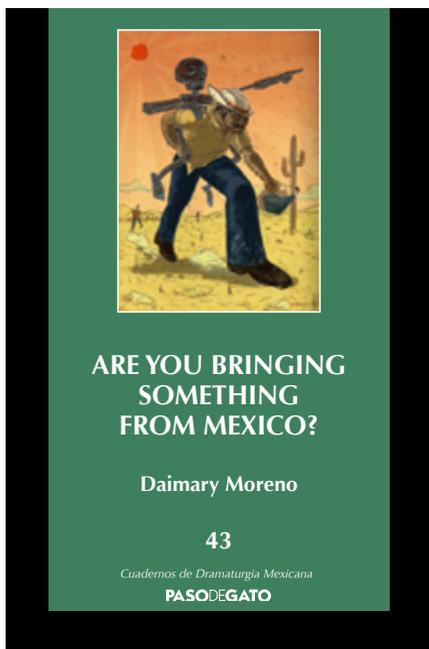
Testimonio

Motivaciones para la dramaturgia

Are you bringing something from Mexico?

Obra de teatro ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia Wilberto Cantón 2011-2012, publicada por CONACULTA y Paso de Gato.

Por Daimary Moreno



© Ilustración de la portada realizada por Charles Glaubitz.

Nota del editor: El siguiente texto fue escrito por Daimary Moreno, actualmente alumna de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. En él, la autora reflexiona en torno a la escritura de su obra *Are you bringing something from Mexico?*, que plasma con gran sensibilidad la problemática de los migrantes que cruzan la frontera hacia Estados Unidos. La obra recibió el apoyo del Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico en el año 2010 por parte del gobierno del Estado de Baja California, y posteriormente el Premio Nacional de Dramaturgia Wilberto Cantón 2011-2012. La obra fue publicada en 2013 por Paso de Gato en la colección de Cuadernos de Dramaturgia Mexicana.



Hablar a través de la literatura acerca de los problemas provocados a causa de la migración ilegal a Estados Unidos, es un tema que en frontera exige un repensar continuo, debido a que su cotidianidad y permanencia en la región fronteriza ha dado como resultado su naturalización, deviniendo

en una impronta cuya trascendencia deberá atender todo aquel que elija la palabra escrita como medio para sensibilizar a la sociedad acerca de los distintos bastiones que componen el fenómeno de la migración.

La atención del escritor debe centrarse hoy más que nunca en un contenido literario respaldado por el compromiso ético de la verdad al abordar la problemática migratoria, no limitándose a mostrar únicamente los periplos enfrentados por el migrante durante su travesía, tomando en cuenta de manera crítica aquellos otros ángulos del prisma que al no ser tratados con la atención pertinente, amenazan con permanecer en el anonimato y repetición, cito como ejemplo los casos de migrantes presos en Estados Unidos, cuyos derechos han sido violados por cuestiones raciales.

Cuando la escritura creativa no se forja únicamente con un fin estético sino también ético, el móvil que impulsa el acto creativo se caracterizará como consecuencia lógica por colaborar en la construcción de un cambio, que puede ir de lo social hasta lo universal. De ahí la importancia de abogar por una escritura que defienda su capacidad de sensibilizar procesos evolutivos que expandan la conciencia del individuo.

Tomando en cuenta lo anterior, al ser la migración un asunto inherente a la humanidad, quizá arquetípico, reclama urgentemente ser tratado desde un enfoque en constante actualización, que aceptando la inevitable permanencia del fenómeno, muestre los distintos rostros que le componen.

Atendiendo a las anteriores reflexiones y bajo un contexto geográfico permeado directamente por problemas de migración, en el año 2010 llega a mis manos el documental *Mi vida dentro* dirigido por Lucía Gajá, a través del cual se da a conocer el lamentable caso de Rosa Estela Olvera Jimenez, mujer mexicana sentenciada a cadena perpetua en Austin, Texas, por la muerte de un menor, mediante un juicio en el que el origen mexicano y situación ilegal de la acusada, indicaron haber sido los verdaderos motivos que determinaron su culpabilidad y condena.

Al conocer el caso de Rosa comienzo a cuestionarme, como parte de mi labor creativa como dramaturga, acerca de las posibles realidades a las que los indocumentados se enfrentan al radicar en Estados Unidos, cavilaciones que me llevan a escribir la obra de teatro *Are you bringing something from Mexico?*, basándome en casos verídicos de mexicanos que al vivir ilegalmente en Estados Unidos, terminaron reclusos en cárceles cumpliendo condenas injustas o asesinados a manos de agentes de migración.

Al investigar acerca de situaciones similares a la de Rosa Estela, di con la historia de vida de María Rosa Sánchez, mujer mexicana obligada a

cumplir en el año 1987 una condena de entre 25 años y cadena perpetua, por el incendio de una tienda en el estado de California, del cual siempre se dijo inocente. 23 años más tarde, en el año 2010, una organización que asesora en derecho a las mujeres, dependiente de la Universidad del Sur de California, logra su excarcelación por falta de pruebas. Semanas después el gobierno del estado de California la deporta a México, vedándole la oportunidad de reunirse con sus hijos después de permanecer 23 años bajo prisión injustamente.

Las historias de estas dos mujeres junto al caso de Anastasio Hernández Rojas, mexicano asesinado en San Ysidro, California, por agentes de la policía de migración, son algunas de las historias que forman parte de *Are you bringing something from Mexico?*, obra dramática que desde el título trata de lanzarle lo mismo al lector que al espectador, la consigna de cuestionarse qué es aquello que el migrante realmente lleva consigo al cruzar a Estados Unidos, y qué es lo que peligra y pierde al hacerlo.

Además de mostrar la realidad a la que muchos migrantes se enfrentan al acceder a una cultura desconocida, *Are you bringing something from Mexico?* intenta también plasmar las fracturas a las que se ve expuesto el orden familiar de los implicados al enfrentarse a la incapacidad del mundo moderno de arribar a una transculturalidad cada día más necesaria, situación que se buscó abordar a través de una estructura dramática que evidenciara los caóticos procesos emocionales que la distancia geográfica y el encierro traen consigo.

Ir dando a conocer poco a poco a los personajes presos, así como a sus familiares, sin caer en un discurso panfletario, fue otro aspecto importante a trascender en la historia que ocupó no pocas horas de trabajo escritural, deviniendo finalmente en la creación de Jhon Dof I y Jhon Dof II, dos migrantes muertos que con su peregrinación sugieren en escena, los encierros físicos y emocionales padecidos por el resto de los personajes. Además de erigirse como los moldes para abordar intereses universales a partir de situaciones particulares.

Reflexionando acerca de los motivos que me llevaron a la creación de *Are you bringing something from México?* a un año de haber concluido su escritura, puedo decir abiertamente que su realización significó para mí la dignificación del incipiente quehacer como dramaturga que hoy ejerzo. Mientras la honestidad y el deseo de crear a partir de un fin ético continúe encontrando en lo humano un motivo de reflexión, tendrá siempre la oportunidad de resonar en la consciencia colectiva que le gestó.

**Reseñas de publicaciones
y puestas en escena**

Libro

Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra

Coordinado por José Ramón Alcántara Mejía
y Elena de los Reyes Aguirre

México: Universidad Iberoamericana, Centro Cultural Helénico, Conaculta, 2011

La Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana, Conaculta y el Centro Cultural Helénico editaron en el año 2011 un volumen con el título *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra*. Apasionados estudiosos y conocedores de Ibsen se reúnen en este libro para instarnos a transitar por el camino de la dialéctica de las ideas que hace emblemática su obra; profundizan, todos ellos, sobre su solidez dramática y su espíritu crítico, mostrando el por qué este gran escritor escandinavo ha trascendido en tiempo y espacio, en lenguas y sentimientos. El libro deriva de los homenajes y estudios que se realizaron en 2006 para conmemorar el centenario luctuoso de Ibsen.

Reencuentro con Henrik Ibsen está integrado por nueve ensayos variopintos en cuanto al punto de vista y conceptualización analítica que cada autor aporta en torno a la vida y obra del dramaturgo; ensayos, decimos, en los que unos manifiestan que su obra es de corte revolucionario, con una enorme capacidad visionaria y enormemente crítica de la sociedad de su tiempo. Otros, en cambio, la enfocan como una obra que representa propiamente la estética de la dialéctica, cuando que otros la consideran conservadora y burguesa, y otros más, por el contrario, liberal.

Estas reflexiones están divididas en cinco apartados en los que cada uno de los ensayistas ha querido analizar los mecanismos, los resortes o las técnicas que los actores y directores, en este caso mexicanos, deberían, eventualmente, utilizar para la “construcción de su propia dramaturgia a partir de contextos totalmente ajenos, tanto en cultura como

en geografía, tal como en su prólogo proponen los coordinadores de esta publicación” (8).¹ Los apartados se titulan “Cánones en la dramaturgia”, “Proceso creativo”, “Teatro y sociedad”, “Ética y religión” y “¿Psicología dramatizada o drama psicológico?”.

En el primer apartado, el ensayo “Ibsen. El hombre y su método”, Franco Perrelli (Universidad de Turin, Italia) destaca los aspectos más relevantes que describen al dramaturgo noruego como un introductor a la modernidad, para que pueda ser apreciado desde el plano del conocimiento que subyace en los pensadores del siglo XIX; es decir, cómo el dramaturgo nos presenta en sus obras a la gente de su época y sus propias acciones, y cómo nos habla de sus coetáneos, autores considerados como los grandes *pensadores de la sospecha* (Nietzsche, Freud y Marx) y, a su vez, cómo nos presenta a sus propios discípulos al mostrarnos a un Ibsen como un escritor que pertenece, tal cual, al grupo de fundadores del pensamiento contemporáneo.

Por su parte, en el ensayo “El papel de *Doll’s House* en la dramaturgia moderna”, Rosa María Ruíz Rodríguez (Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM) nos aclara que tanto el teatro como la propia vida real estrechaban sus fórmulas; es decir, se daba alcance a una estética realista donde se anteponía el “discurso a las discusiones de la técnica dramática...” o lo que llama ella “El drama femenino moderno” en una de las obras más célebres de Ibsen: *Casa de muñecas*, refiriéndose a una convención del drama moderno “realista-naturalista como el entorno de la cuestión femenina” (29).

En este trabajo, la autora menciona a otras dramaturgas coetáneas del autor, donde lo que se aprecia es que el drama femenino “aporta el registro de percepciones en las que claramente no puede contribuir el drama masculino, y que la expresión que abarca la experiencia femenina es importante por derecho propio para conformar una visión íntegra del ser humano en el arte” (30). Gracias a ella leemos una forma muy interesante de hacer una comparación entre varios personajes femeninos de distintos autores y con características que antes, sin dudarlo, se hubieran atribuido sólo a los hombres, pero ahora lo son en la mujer. Las mujeres en Ibsen, entonces, son capaces de alcanzar hechos realmente transgresores dentro de la sociedad contemporánea. Sobre este aspecto, Ruiz Rodríguez cita a Elaine Hoffman Barusch, quien afirma: “...no hay un solo aspecto del mo-

1 Todas las páginas citadas son del libro reseñado.

vimiento feminista contemporáneo sobre el cual Ibsen no haya comentado y al cual no se haya anticipado” (44).

Perrelli ofrece otra reflexión dentro del apartado “Proceso creativo”, con el ensayo titulado “Roles teatrales, feminismo y demonios en los dramas de Ibsen” (51). Con *Casa de muñecas* y con *Espectros*, nos dice Perrelli, el dramaturgo tomaba de “esa época pobre en belleza, contraria a la estética clásico-romántica”, (55) y se presentaba como un dramaturgo que quería colocar al teatro, a través de la desilusión, en un teatro nuevo dentro del corte realista, un teatro que denunciara la hipocresía social de la doble moral y del autoritarismo.

En el mismo apartado, Emilio Méndez (Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM), analiza otra obra del autor en su ensayo: “*Hedda Gabler*: exploraciones”. Méndez abre con la primera frase de la obra *Hedda Gabler* dicha por el personaje de Juliana Tesman “-¡No... Figúrate! ¡Aún no se han levantado! (63). A continuación, lacónicamente, toma la última dicha por el magistrado Brack: “-¡Pero, por Dios, eso no se hace!” (*Idem*) ¿Qué significa que Ibsen así empieza y así concluye una de sus grandes obras? Es a partir de estas líneas que nuestro ensayista expone una exploración escénica que él y sus compañeros desarrollaron a partir de la citada obra en el marco de la Cátedra Extraordinaria “Juan Ruíz de Alarcón”, que se imparte en el Colegio de Literatura Dramática (Coordinada por la doctora Margarita Peña, y en su área escénica por el maestro José Luis Ibáñez). Méndez explica cómo el grupo decidió, a partir de ciertas líneas del propio texto, que Hedda bien podría funcionar, durante el desarrollo del espectáculo, como directora de su propia puesta en escena. Al final, lo que se logró en esta experiencia no fue otra cosa que una escena en la que una mujer recién casada acaba de llegar de su luna de miel a su nueva casa, en la que pasa sólo dos noches: una en su alcoba y la otra en la sala, y antes de que se cumpla la tercera, se pega un tiro.

En otro ensayo de Perrelli, (“Los caminos secretos de Henrik Ibsen”), el autor nos manda hacia los mecanismos que Ibsen incorpora en su proceso creativo a partir del análisis de la multicitada *Hedda Gabler* y a partir, también, de un mapa que da sustancia estructuralmente al drama desde referencias subterráneas o secretas, y en donde se destacan aspectos firmes de la desidia, la frustración y la esterilidad, que la hacen desembocar en la tragicomedia de la histeria: “Lo que está reprimido en Hedda, su histeria, es sin duda la fuerza que desencadena todas sus acciones...” nos

dice el ensayista; “y lo que se desencadena, a manera de catástrofe, es el suicidio”(72).

En el ensayo “Teatro y sociedad, enemigos del pueblo: Nora, Tomás y Hedda”, José Ramón Alcántara Mejía (Universidad Iberoamericana), abre con la siguiente pregunta:

¿Qué es el Pueblo sino una estructura ficticia creada como comparsa de los verdaderos actores, de aquellos que en la sociedad manejan el poder? El autor nos ayuda a analizar personajes que representan al pueblo desde diferentes personalidades, concluyendo: Cómo se forman y mantienen tales estructuras de poder fue, creo yo, uno de los temas fundamentales de la dramaturgia de Henrik Ibsen, asunto al que poca atención se ha prestado (89).

Alcántara toma como ejemplo la profecía del filósofo Nietzsche, que hace un paralelismo con el autor noruego para denunciar que la tradición configura el Poder. El teatro es para Ibsen un instrumento, tanto como para Nietzsche es un producto de la propuesta de una nueva ética que va más allá de los cuestionamientos de la moral burguesa de la época. Ibsen, nos dice el autor, “propone una nueva teatralidad, donde la gestualidad corporal es fundamental, más allá de que el autor noruego es el primero en tocar una dramaturgia moderna cuando fusiona el realismo y el simbolismo, y señala que gracias a Foucault, las relaciones humanas son necesariamente corporales” (90).

Es la crítica de la modernidad contemporánea, donde los héroes ibsenianos son héroes épicos que llevarán a cabo su obra, no como *Superhombres*, al decir de Nietzsche, sino que, al contrario, los personajes nórdicos son héroes de la cotidianidad marginados en sus propios espacios: “en su mundo feliz, haciéndose a un lado del Pueblo y enfrentándose a su propio Ethos” (*Idem*).

“Ética y religión” es otro apartado de este volumen, en el que nuestro siguiente investigador nos propone su ensayo: “Ibsen y la ética protestante”. Óscar Armando García de la UNAM hace una serie de reflexiones alrededor de este tema, pero las hace desde su propia experiencia como docente y como actor, para poder contar con un marco teórico desde el punto de vista psicológico y así resaltar claramente a los personajes en su propio entorno y dentro de la estructura dramática ibseniana. El autor, dentro de la experiencia educativa a su cargo: “Historia del Teatro VI”

(Teatro Moderno) en la UNAM, trataba de identificar las más relevantes aportaciones estéticas y el impacto que éstas tuvieron en la escena mundial. En una primera etapa, se llevó a efecto un trabajo a partir de *Casa de muñecas*; en él se propuso un interesante ejercicio: “El juicio de Nora”, en el cual los propios alumnos se constituyeron en juez, fiscal, acusada, acusador, abogado y jurado, con el objeto de entender la manera en que la obra había sido estructurada por su autor; y aunque el ejercicio no pudo llevarse a cabo íntegramente en una sesión, se concluyó en que “Nora no tenía mucha salvación, sobre todo por su *medéica* actitud de separarse de sus hijos” (103). Lo que se obtuvo como respuesta, nos explica en su ensayo, fue que el trabajo se realizó desde el punto de vista de los alumnos y ellos revisaron la obra desde el punto de vista de sus propios valores (católicos) inherentes a su propia formación, y no desde la conceptualización protestante del autor noruego.

El apartado “¿Sicología dramatizada o drama psicológico?” cierra esta publicación con dos ensayos: “Ibsen y Freud: los discursos de la civilización burguesa”, de Roberto Alonge (Universidad de Turin) y “El teatro de la memoria: Henrik Ibsen o la representación del pasado oculto detrás del realismo”, de Sabina Alazraki. En su texto, Alonge afirma que el análisis que Ibsen realiza del ser humano por medio de sus personajes, abre una puerta inmensa al conocimiento del sujeto de la modernidad y su entorno social, cuya complejidad sólo puede ser cabalmente apreciada a la luz de Nietzsche, Freud y Marx, los grandes pensadores de la sospecha, y sus discípulos posmodernos. El autor nos permite ver que Ibsen inventó una técnica para que sus diálogos parezcan un interrogatorio policíaco incluyendo, además, figuras detectivescas, como la escena de *La dama y el mar*, en la que el marido de Ellida, Wangler, pide a su viejo amigo Arnholm le ayude a averiguar “qué demonios le sucede a su mujer”.

En el último ensayo de este libro, Sabina Alazraki relaciona a Ibsen con los estudios de Freud sobre la histeria. Reconstruye aquellos hechos que pertenecían a sus personajes conforme a un pasado tanto real como psicológico, a partir de una acción progresiva que obliga al espectador a escuchar el inconsciente del personaje, mismo que no ha de diferir, como nos dice Alazraki, con el del actor. Con esto, ella insiste en que Ibsen vio su propia época como un momento en la totalidad de la historia humana. Aquí es cuando, según la autora, Ibsen se va a ocupar cada vez más de la vida burguesa de su época: “... la identidad del hombre moderno, casi a pesar de sí mismo, negocia, hasta cierto punto, con su identidad esencial

y universal”, nos apunta Alazraki (130).

Tanto Alonge como Perrelli, al ser especialistas en literatura noruega, resaltan y dan relevancia, además de hacer un homenaje al autor en su centenario luctuoso, no sólo la importancia de su obra como dramaturgo, sino como a quien aporta aspectos presentes en el desarrollo de la sociedad. Es entonces éste un reconocimiento para que sus lectores y sus espectadores sean atraídos a su teatro y puedan apreciar la profundidad de sus ideas llenas de una riqueza extraordinariamente estética, y con ello se procure una penetración en sus personajes y se conozcan los resortes que la obra que nuestro autor nos regala; y que con estos ensayos y con este homenaje, se logró dar a conocer los textos escritos en el siglo XIX.

Ernesto Vilches

Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo

Coordinador y editor: Óscar Armando García

México: Bonilla Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012

La *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo* culmina el esfuerzo iniciado con la *Antología didáctica del teatro mexicano (1965-2005)*, publicada por la UNAM en 2008. En esta ocasión, Óscar Armando García, coordinador y editor, Jaime Gallardo y Ricardo García Arteaga, compiladores, y Carlos Solórzano, asesor científico, han conjuntado una selección de obras que contemplan ejemplos selectos de la diversidad de manifestaciones dramáticas en Latinoamérica durante un período que abarca un poco más de tres décadas: desde finales de los años ochenta del siglo XX hasta los albores del siglo XXI. El recorrido por la dramaturgia latinoamericana que nos propone el presente volumen dibuja un panorama amplio que convoca a Amado del Pino y Nara Mansur Cao de Cuba, Rafael Spregelburd y Mauricio Kartun de Argentina, Ana Istarú de Costa Rica, Rayza Vidal y Roberto Ramos-Perea de Puerto Rico, Julio Ortega de Perú, Ramón Griffiero y Jorge Díaz Gutiérrez de Chile, Sandro Romero Rey de Colombia, Domingo Palma y Gustavo Ott de Venezuela, Newton Fabio Calvacanti Moreno de Brasil y Marina Rodríguez de Uruguay.

El volumen contempla además dos ensayos que brindan un soporte contextual y un marco teórico a los textos dramáticos que componen la antología. En el primero, Osvaldo Obregón sitúa el quehacer de los creadores latinoamericanos en el ámbito de la producción y difusión de los festivales internacionales; en el segundo, Ricardo García Arteaga explica el momento histórico cultural que da razón del surgimiento de la poética de los dramaturgos presentes en el volumen. La distribución de estos dos ensayos insertados al principio y al medio de la ordenación cronológica en que se presentan los textos, respectivamente, favorece el espíritu didáctico del libro que, a decir de Oscar Armando García, permite conocer “escrituras que podríamos encontrar tendrían referencia generacional y una aproximación temática interesante” (García 2012, 10). En efecto, como se puede ver en las fichas técnicas y la bibliografía que acompañan cada una de las obras, así como en la breve semblanza de cada uno de los autores

incluidos en el volumen, los textos evidencian una unidad de tiempo en cuanto al período de actividad teatral de los creadores, su actividad compleja como teatristas en diversas funciones de la producción escénica y su afán de internacionalización ya sea como creadores o pedagogos.

La heterogeneidad en cuanto a la temática, la estructura y la estilística de los textos elegidos podrían poner en duda la solidez del grupo, sin embargo, si atendemos a la caracterización de la era posmoderna, lo misceláneo, plural e híbrido son rasgos que se convierten en signo de identidad —si es que aún se pueden intentar conceptualizaciones bajo este término— para aquellos autores que viven la creación en una era donde la realidad ya no se concibe unívoca y predecible. Una somera mirada tipológica al conjunto de los textos dramáticos de la *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo* evidencia que la multiplicidad de propuestas estilísticas es ahora el síntoma de una Latinoamérica que necesita definirse en representaciones ambiguas porque los metarelatos del progreso y la fraternidad han sido quebrados por evidencias tales como la epidemia mundial de la pobreza extrema o el derrocamiento de las gemelas más queridas de Nueva York. Si acaso Latinoamérica funda ahora un universalismo lo haría en el hecho común de recibir las consecuencias no siempre favorables de la expansión de la industria y el consumismo masivo. La conciencia de una dependencia colonial pero, esta vez, manifiesta en las relaciones subordinadas a la política y economía de las naciones hegemónicas, define una relación diversa entre el sujeto y su razón de ser, de estar y de crear. Las lecciones de Martí han quedado lejos para definir lo que es la Latinoamérica del presente porque el concepto de lo unido, lo único o lo solidario que el libertador concebía como eje de los pueblos inscritos en esta geografía ya no resulta funcional en un mundo que se asume asimétrico y desigual. Los valores que han de definir al latinoamericano y su praxis creadora son los de “el *no ser*, el bárbaro, la *nada* de sentido” (Dussel 1976, 62). Como ya apunta Ricardo García Arteaga en el ensayo que acoge el presente volumen, los creadores pertenecen a una sensibilidad que se inscribe en el contexto cultural del posmodernismo; en ellos hay “una nueva preferencia por la complejidad sobre la pureza, la pluralidad sobre la integridad del estilo, y la contingencia o interrelación sobre la autonomía” (Connor 2008, 529). Detrás de las expresiones ambiguas e indefinidas de lo artístico subyace la conciencia de ser en lo subjetivo, de vivir en una historia fragmentada que es pura discontinuidad y contingencia.

Los autores hablan desde la exclusión, desde la alteridad y la resistencia porque asumen que “el hombre es anterior a las totalidades objeti-

vas” (Roig 1981, 113). De ahí que el panorama que nos brinda la lectura de la antología sea un caleidoscopio de innumerables formas, colores y diseños, quizá sólo emparentados por la noción de indefinición, arbitrio y ruptura en distintas expresiones ya sea temáticas, estructurales o de enunciación discursiva. Por ejemplo, *Tren hacia la dicha* aborda temáticamente la indeterminación de la existencia mediante la metáfora de un recién casado matrimoniado con “la dicha”, novia fugitiva, siempre ausente del relato escénico, pero que impulsa su búsqueda de un destino incierto que nunca se concreta. Da igual ir a Santiago a La Habana porque el oficio de la vida es “rodar” y la humanidad quiere “seguir naciendo todos los días” (Del Pino en García 2012, 92). La ambigüedad de realidades que enuncia este texto mediante la alusión al juego como estrategia instauradora de mundos alternos, también se refleja en *La tiniebla* mediante el relato siniestro de tres seres que cambian arbitrariamente de identidad. Si Karina, Orlando y Yaco intercambian roles con todo desenfado es porque el asesino de uno es el asesino de todos; son criminales y víctimas en serie, en tanto —como lo reconoce “la amadora”— la existencia es, en nuestro tiempo, un proceso de economía en el que es imprescindible “minimizar los recursos y optimizar la producción” (Sprengelburd en García 2012, 99). Los personajes parecen encarnar paródicamente el proceso de producción de sentido de la posmodernidad cuando sus vidas se equiparan a mercancías intercambiables, consumibles y desechables, puesto que “las energías de transformación y disolución vinculadas al capitalismo moderno [...] al asimilar más y más áreas de la vida a la lógica del mercado, han causado un radical debilitamiento de los valores, creencias y formas económicas estables” (Connor 2008, 530). *La tiniebla* porta en sí misma el reconocimiento de su estatuto como artificio ficcional; al igual que *Las cloacas del paraíso* y *Monstruos en el clóset*, *ogros bajo la cama* ocupa la estrategia de la intertextualidad y la metanarración para exponer los paralelismos entre los diferentes órdenes de vida que la sociedad posmoderna ha conseguido acercar a tal punto que no sólo no se distinguen sus fronteras, sino que la impunidad con que se transgreden disuelve cualquier verdad o cualquier intento de certeza. Los tres textos muestran en su estructura dramática la velocidad de transformación con que se aprehende la vida a partir del auge de las telecomunicaciones; sus estructuras no lineales o fragmentadas remiten al modo de aprehensión de la mente en la era de la información (que no del conocimiento). La proporción de los espacios escénicos se disuelven en la rapidez del acontecimiento, del tiempo dramático que

mediante elipsis contiguas evoca la manera en que la representación del mundo se nos ofrece desde la indecible cantidad de imágenes que provee un teléfono celular o la Internet. Sin embargo, el perenne antagonismo entre Caín y Abel o entre musulmanes y cristianos que actualizan las obras de Gustavo Ott y Jorge Díaz Gutiérrez evidencia que desde el surgimiento de la red global estamos más cercanamente lejos de nuestros semejantes. A través de los efectos de la ironía en la enunciación del discurso, ambos dramaturgos lanzan la crítica a la simulación y al sinsentido que produce la era de la comunicación: ¿qué sentido tiene la palabra cuando ésta de tanto hablar ya no nos suena a nada? La pluralidad de voces parece haberse convertido en una polifonía desorganizada y violenta.

Si bien las fronteras de clase, género o raza son, temáticamente, el punto de partida de la dramaturgia de algunos autores, para la mayoría la disolución de los límites genéricos es una estrategia que permite parodiar los cánones del teatro testimonial, del teatro a lo Broadway, del melodrama de la época dorada del cine mexicano o de la tradición nacionalista emanada de textos fundadores como el *Martín Fierro*. A través de la mirada paródica de textos como *El niño argentino* o *El purgatorio de Margarita Laverde*, se evidencian algunos metarelatos universalizantes que dieron forma a tales expresiones de la cultura con el fin de disolver su potencia de relato abarcador. En la disolución de los límites o la inclusión equívoca de lenguajes artísticos como en *Agreste* las fronteras genéricas se desmienten, revelando la condición polisémica no sólo del arte sino de la realidad convencional, pues el texto artístico determina su propia significación a partir de aquello que lo confronta, es decir, de aquellos espacios u oquedades de resistencia que saltan a la vista cuando la parodia de lo hegemónico incluye lo marginal. A nivel de la anécdota, *Baby Boom en el paraíso*, *La embajada* e *Ignacio y María* exponen también la alteridad que resulta de la “multiplicación de identidades y los modos de hablar, resistiendo todo tipo de formalización y dando prueba de la sublime complejidad y la inconmensurabilidad de los mundos humanos” (Connor 2008, 532). La doble perspectiva del “ellos” y del “nosotros”, del “yo” y lo “otro”, exponen la distancia interpretativa que supone lo subjetivo: nada hay real, nada es lo que parece ser. Así como las categorías de lo social y lo político se deslizan al arte, las nociones del artificio artístico y su significación múltiple se ajustan al devenir de la realidad convencional. El desvanecimiento o la desaparición de las fronteras geográficas, culturales y entre el yo y el nosotros dan fin a los postulados totalizantes y excluyentes, pero también

suponen que Ignacio y María, los exiliados y Ariana, y todos los demás se sitúen en la incertidumbre. Ante la indeterminación, los textos de cada uno de estos autores latinoamericanos resuelven una noción particular del modo de configuración de la realidad a través del desafío y resistencia a la autoridad, la inclusión de temáticas marginales, el atentado contra lo monolítico, lo unívoco, lo homogéneo, lo estable o lo canónico, desplegando una actitud que confronta los discursos de poder y legitimidad tanto en el ámbito de lo teatral como de lo político-social.

La *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo* es, pues, un documento obligado para quien se atreva a trazar una ruta en medio de la pluralidad de propuestas dramáticas de nuestro pasado más próximo. La lectura de los registros poéticos de cada texto obliga a pensar a Latinoamérica no sólo en su actividad teatral, sino en su formulación como concepto, porque la evidencia textual que ofrece muestra un ser latinoamericano que si alguna vez soñó con transfigurarse en Ariel ahora precisa de un nuevo espíritu que resista el mundo esquizoide, frenético y simulado del siglo XXI.

Obra citada

- Connor, Steven. 2008. "Posmodernismo" en *Diccionario de teoría crítica y estudios culturales*. Buenos Aires: Paidós.
- Dussel, Enrique. 1976. "La filosofía de la liberación en Argentina: irrupción de una nueva generación filosófica" en *La filosofía actual en América Latina*. México: Grijalbo.
- García, Oscar Armando, ed., Ricardo García Arteaga, et. al., comp. 2012. *Antología didáctica del teatro latinoamericano contemporáneo*. México: UNAM.
- _____, ed. 2008. *Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005)*. México: UNAM.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. 2000. *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum.
- Roig, Arturo. 1981. *Teoría y crítica del pensamiento latinoamericano*. México: F.C.E.

Paloma López Medina Ávalos

PUESTA EN ESCENA
LA CASA DE LOS DESEOS

Teatro para ciegos

Hitandeui Pérez

*Adiós -dijo el zorro-. He aquí mi secreto.
Es muy simple: no se ve bien sino con el corazón.*

Lo esencial es invisible a los ojos.

Antoine De Saint Exupery, *El principito*



© De izquierda a derecha Pablo Moreno “Súper Macho”; Mercedes Tecuapetla “Campanita”; Julio Julián “carcajada” y arriba Yamanqui Cué “Edipo” en *La casa de los deseos* (2011). Archivo del grupo “Carlos Ancira”.

La casa de los deseos, obra de teatro de la compañía teatral Carlos Ancira fue montada originalmente para un público ciego en la ciudad de Puebla, Pue., en 1999. Dirigida por Pablo Moreno Viveros, es una obra de teatro que estimula todos los sentidos (gusto, tacto, olfato, oído y propiocepción)

compensando así la deficiencia visual. Esta obra está dirigida a personas ciegas y videntes; no obstante todas participan de la función con antifaz en los ojos. Moreno afirma que esta obra “es única por sus características, pionera en el país y en la región latinoamericana pues su acomedido es contar una historia, como corresponde al teatro y donde ninguno de los asistentes cuentan con su vista, sean ciegos o no”.

Como se sabe, la palabra “teatro” deviene etimológicamente, según la Real Academia de la Lengua Española, del latín *theātrum* y este a su vez del griego θέατρον, de θεᾶσθαι, que significa: mirar. Desde este punto de vista, el teatro tradicionalmente ha sido para ser mirado, observado, visto, sin embargo parece relevante no restringir el término “ver” reduciéndolo a los ojos.

Si bien la discapacidad visual se reflejará en una limitación en “la realización de ciertas actividades visuales, como la lectura, la escritura, la orientación y la movilidad, entre otras, que pueden deteriorar sustancialmente las relaciones culturales, sociales, laborales y de ocio de las personas afectadas” (Bueno Martín 1999, 31-42), la discapacidad es un concepto “[...]que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud y al entorno que evitan su participación plena y efectiva en la sociedad, en igualdad de condiciones con las demás”, (ONU. Convención sobre los Derechos de las Personas con Discapacidad, 2006).

Ante lo anterior se puede decir que la discapacidad sólo se manifiesta cuando esas barreras existen para poder acceder a manifestaciones artísticas como las producciones teatrales, no obstante cuando se plantean creaciones artísticas utilizando otros sentidos para compensar el déficit visual, como en este caso, la discapacidad desaparece al menos en ese contexto y momento. Es ahí cuando el teatro puede aportar a la inclusión social.

El director Pablo Moreno menciona haber hecho un trabajo de investigación para llevar a cabo el montaje, en la cual se involucraron médicos y psicólogos y se estudió una muestra de población con discapacidad visual, a fin de “lograr un texto y orientar el montaje para que, sin recurrir a la narrativa, los espectadores perciban las acciones y emociones de la obra, que transcurre en un circo venido a menos, antes de una función.” (Moreno 2004)

Las primeras representaciones de *La casa de los deseos* fueron exclusivamente para ciegos. Una vez evaluados los cuestionarios con psicólogos y el equipo de investigación se amplió la propuesta para el público en general. A los 7 meses del estreno la actriz Ofelia Medina develó la placa

conmemorativa de las 150 representaciones, junto con el secretario de Cultura de Puebla, Pedro Ángel Palou. Posteriormente realizaron una gira por 24 estados de la república, a través de Conaculta y los Institutos de Cultura de cada estado. En 2002 el actor Roberto Sosa y la Mtra. Esther Hernández Palacios develaron la placa por las 550 representaciones de *La casa de los deseos*. Posteriormente realizaron una temporada en el Centro Cultural del Bosque, dentro del Programa de Teatro Escolar del INBA y en Puebla realizaron presentaciones con la beca del programa Educación por el Arte 2002-2003 (CONACULTA-INBA-CENART). La obra también se ha presentado internacionalmente en E.U.A., Cuba, Israel, Colombia, Argentina, Chile, España y Taiwán. Actualmente prosiguen todos los sábados con funciones en la ciudad de Puebla, superando ya las 1500 representaciones.

Puesta en escena

Caminando por la calle 7 oriente No 9 en el Centro Histórico de la Ciudad de Puebla se encuentra un cartel en el que se lee: “Teatro Ciego: *La casa de los deseos*, ¡Asiste a ojos vendados!”. Conforme la gente va comprando sus boletos se va formando el grupo que debe entrar en la puesta al mismo tiempo.

En la entrada se forma una fila, aun sin los ojos vendados una actriz ciega se coloca al frente del grupo y nos lee el programa de mano plasmado en una regleta en braille que dice: “Bienvenido al circo *La casa de los deseos*, donde lo más importante eres tú”. A continuación se nos dan las indicaciones generales, entre ellas, que se nos colocarán un antifaz, por lo cual no veremos con los ojos en toda la obra; la recomendación de ir en fila al entrar al espacio donde se llevará a cabo; indicaciones generales de orientación y movilidad para ciegos y débiles visuales, así como el énfasis en la importancia de la seguridad y confianza en nuestro guía.

Una vez colocados los antifaces comenzamos a avanzar, primero en piso plano y luego vinieron aproximadamente 15 escalones que subimos para acceder al espacio donde se llevaría a cabo la obra. A indicación de los actores, comenzamos a desplazarnos por el espacio, caminando en fila y tomándonos de los hombros, marchando, trotando y dando media vuelta para caminar hacia la dirección contraria, mientras caminábamos nos pasaban cuerdas por debajo de las pies para brincarlas.

Al concluir esta familiarización con el espacio, nos dieron la bienvenida a la obra y nos indicaron el asiento guiándonos a él, recreando un círculo, tal como en el espacio circense. Ya en nuestros asientos comenzó todo el mitote de un circo: silbatos por todos lados, vendedores que voci-

feraban algodones de azúcar, refrescos, besos de chocolate, fotos y narices de payaso. Nos dieron palomitas en las manos y nos invitaron a compartirle a la persona de junto, era una sensación deliciosa e indescriptible de sabores y olores peculiares que vivimos en los circos y en los cines, olor a aserrín, a palomitas de mantequilla, a caramelo...

Al terminar este barullo se comenzaron a distinguir los personajes: Edipo o Santiago, Campanita: la enana, el payaso: Carcajada, Súper Macho, en ocasiones incluyen a músicos en escena, pero en esta vez sólo se utilizó música grabada. Se oían los pasos de los trabajadores del circo corriendo de un lugar a otro a punto de empezar. Después de un rato de este clima festivo, la puesta nos regresa a un momento anterior al comienzo de la función de circo. Los personajes se alistan para dar la función y en este momento se desenvuelve el resto de la trama y las historias de los personajes entremezclados unos con otros.

Al ser enana, el personaje de Campanita se lamenta constantemente de su condición y de la discriminación social a la que ha sido expuesta. Este personaje pasó a tomarnos de la mano a todos/as, ahí sentimos que efectivamente su mano era pequeña y propia de quien presenta enanismo congénito. Ella dice estar perdidamente enamorada del dueño del circo, de Súper Macho.

A continuación se va entrelazando al historia de un niño huérfano y abandonado en el circo de nombre: Santiago, llamado por su apodo o nombre artístico: Edipo y quien funge como equilibrista, ensayando en la escena intentando hacer sus actos a ojos vendados sobre el trapecio con el afán de ser “reconocido” y “aplaudido” por el público por tal osadía.

Súper Macho, por su voz, se imagina fornido y joven. Es quien da trabajo a estos personajes y se siente con la responsabilidad sobre ellos; sin embargo se lamenta de no poder aspirar a un circo de mejor calidad por las condiciones de sus trabajadores.

Carcajadas, payaso alcohólico, siempre dolido, pedante y renegando chuscamente de la vida, abandonado por Irasema, su gran amor y obstinado en menospreciar y herir a Edipo. La constante en las historias de vida de los personajes mencionados es la discriminación, la pobreza, el abandono; combinado a la vez con una fuerte aspiración a la esperanza y a la visión disfrutable de la vida.

Todas estas historias se ven casi interrumpidas por un accidente tras una discusión entre el payaso Carcajadas y Edipo al hacerle ver su soledad en la vida e intentar golpearlo una vez más. Tras esta pelea cuerpo a cuerpo, las velas que Campanita había encendido para atraer el amor de

Súper Macho, cayeron sobre las cortinas y éstas a su vez empezaron a incendiar el resto del inmueble. Edipo sufre quemaduras y el payaso Carcajadas también tiene un desenlace trágico, se desconoce exactamente qué, pues sólo se enuncia que le caen vigas en los pies y se va hablando mientras lo trasladan en una camilla al hospital.

La obra concluye en la misma situación que en la que comienza, llamando la atención del público con un altavoz y presentando a los personajes, al tiempo que nosotros como público aplaudíamos ante esto. Una frase que resalta al final es pronunciada por Edipo, quien repetidamente afirma: “Lo esencial es invisible a los ojos”.

Escenarios (auditivos, táctiles y olfativos)

Importante es recalcar el trabajo hecho con el resto de los sentidos al omitir el visual. La utilización de elementos sobre el escenario que tuvieran sonidos mayormente evidentes al oído a fin de indicar correctamente las acciones o las situaciones. Mediante dichos sonidos y olores se recrea la carpa de circo, la pista circular en medio al sonar las pesas de Súper Macho girando en nuestros oídos; el instrumental utilizado para las acrobacias, espacios más lejanos, un segundo plano desde donde dicen algunos personajes sus parlamentos.

Había un manejo olfativo, auditivo y táctil para presentar la escenografía; se percibían en cada una de las escenas penetrantes olores, algunos deliciosos y otros nauseabundos. Tal es el caso del momento en que Campanita hacía una limpia de amor con agua de hierbas frescas y veladoras e incienso sobre el escenario a fin de atraer a Súper Macho. Otro ejemplo es cuando el Payaso Carcajadas vomita en el escenario; el olor fue terriblemente desagradable, a grado de que una mujer del público salió del teatro.

El público identifica a cada uno de los personajes por olores específicos y por la voz de esta manera: el payaso Carcajadas con aroma a talco, a fuerte aliento a pulque o a vómito posteriormente, según la escena representada. Campanita y Edipo con olor suave a caramelo.

Al abrir los ojos, observamos que los vestuarios de los actores son aquellos que característicamente usan en los circos los equilibristas y payasos, solo con una ausencia de colores llamativos como estos suelen ser, el vestuario de nuestros cirqueros es blanco y gris, pues dado el caso en escena, el público querrá conocer el vestuario de los actores tocándolos.

El teatro desde y para la discapacidad en México

En el país se está gestando, a mi parecer, un movimiento del teatro que incluye en escena a personas con discapacidad y atiende a esta población como público, esto como resultado de la transformación social en el cambio de perspectiva en torno a la discapacidad. Podemos identificar iniciativas emergentes que abren paso a nuevas teatralidades y estéticas. Es así como en septiembre de 2012 se celebró el *Primer Encuentro Nacional de Teatro de Sordos*, en Torreón Coahuila, organizado por la compañía Seña y Verbo, dirigida por Alberto Lomnitz.

Nadie puede negar que todas las personas con o sin discapacidad visual recreamos imágenes visuales a partir de lo que perciben todos nuestros sentidos. Presenciar la obra *La casa de los deseos* implica una experiencia sensorial, pues recrea toda la historia y el mundo físico de la escena a través de imágenes sonoras, sensoriales, olfativas, táctiles y senso-perceptivas. Para el director Pablo Moreno, se trata de

un proyecto filantrópico de labor social para con los ciegos y de sensibilización y concientización para la gente vidente. Independientemente del valor artístico, a través de estas representaciones teatrales, el público estará más consciente de la situación con distintas discapacidades, valorando sus propias habilidades y cuidando su cuerpo y sus sentidos (2004).

Desde la escena comenzamos a deconstruir estereotipos con respecto a la discapacidad al momento de incluir actores ciegos, quienes con alta calidad artística interpretan personajes, dejando de lado la mirada asistencialista con la que regularmente se ve a esta población. Este es el valor artístico y social de la obra *La casa de los deseos*, y su relevancia en la escena contemporánea.

Bibliografía

- Bueno, Martín, Manuel et al. 1999. "*Baja visión*" en niños y niñas con baja visión". *Recomendaciones para la familia y la escuela*. Málaga: Aljibe.
- Moreno, Pablo. 2004. "El teatro para ciegos "*La casa de los deseos*, con sede en Puebla y el D.F. cumplirá 1000 representaciones". Boletín de prensa. Archivo de la compañía Teatro Carpa "Carlos Ancira".

In memoriam

Josefina Brun

Investigadora de teatro mexicano

Armando Partida T.

La investigadora teatral Josefina Brun, nació el 22 de agosto de 1944 y falleció el 16 de mayo de 2012. El presente texto fue escrito por Armando Partida, previamente a su muerte, para resaltar su labor académica. En esta ocasión *Investigación teatral* lo publica para honrar su memoria y sus significativas aportaciones al teatro en México.

Josefina Brun dejó su actividad docente como profesora del Taller de Teatro en el CCH (Colegio de Ciencias y Humanidades de la UNAM), y de directora teatral, para dedicarse de lleno a la investigación del teatro mexicano; en particular del universitario. Su inclinación por ésta cobró forma con la iniciativa de publicar el tabloide *La Cabra*, junto con Alejandra Zea. Tabloide posteriormente convertido en *Revista universitaria de teatro*; pasando luego a llamarse *Escénica*. El cambio de nombre, de formato y de contenidos, estuvo estrechamente relacionado con la política cultural; específicamente teatral, de acuerdo a los diferentes cambios en la dirección de la Universidad, no sólo definitorios de objetivos, sino también de conceptos estéticos e ideológicos; marcando así los diferentes períodos, de las revistas mencionadas.

Esta pasión, por la cual estaba dispuesta a aceptar cualquier exigencia oficial, con tal de publicar una revista de teatro --como ella misma lo confesara--, la empujó hacia la iniciativa privada --una vez desplazada de la UNAM--, con la creación de otra revista de teatro: *Artes escénicas*. Al no coincidir sus objetivos de difusión y divulgación de la actividad teatral nacional e internacional y de formación teórico dramaturgica y escénica, con la estricta política de Difusión Cultural; cuyos objetivos limitaban los contenidos tan sólo a la difusión de la actividad teatral universitaria. Sin embargo, esta última experiencia se vio trunca, al tratar de imponer la editorial condiciones inadmisibles para ella y para los colaboradores gratuitos, del Consejo Editorial. Esta última experiencia la llevaría a renunciar a la publicación de revistas de teatro; siendo atrapada de lleno por la investigación. Prueba de ello son las publicaciones patrocinadas por diversas instituciones culturales, con las cuales colaborara. Empresa en

la que por igual jugó un papel muy importante su colaboradora Ángeles Moreno Moreno.

Esta experiencia no sólo la habilitó para realizar su última investigación sobre el Teatro Profesional en la UNAM --extenso ensayo incluido en la *Historia del teatro en la UNAM--*,¹ sino también como testigo de esta actividad desde los años sesenta; habiendo acumulado testimonios y documentación de más de medio siglo de las actividades desarrolladas en la UNAM; atesorados en su valioso archivo, producto de la publicación de las revistas antes mencionadas; además de la bibliografía consultada.

En su amplio y revelador ensayo sobre el teatro profesional de su alma mater, los documentados apartados dan testimonio de esta actividad en el período que va de los años cincuenta hasta fines del siglo XX.

En su introducción a éste, inicialmente define su concepto de Teatro Profesional Universitario; determinante para establecer la diferencia con las distintas actividades teatrales patrocinadas por la UNAM en sus diversos recintos. La fundación de la Compañía de Teatro Profesional por Carlos Solózano, gracias al apoyo de Horacio Labastida, entonces director de Difusión Cultural, y al patronato formado por las personalidades del mundo cultural de aquél entonces; encabezado por Beatriz Caso, esposa de Solózano. Compañía cuyos objetivos innovadores, distintos a los intereses de quienes dirigían las compañías de actores locales hasta ese momento, como la Compañía de las hermanas Blanch; fueron determinados por la figura de un director artístico.

En esta primera etapa fue definitiva la presencia de los artistas exiliados, o residentes europeos en México, estancia obligada por los sucesos derivados de la Segunda Guerra Mundial. Contribuyentes, por otra parte al establecimiento del concepto de puesta en escena en México, junto con la experiencia de directores nacionales.

Para la determinación del Teatro Profesional Universitario, Brun estableció las particularidades de los locales teatrales, del repertorio, del elenco artístico, de la recepción del público y de la crítica; mismos aspectos considerados en la labor de otros directores artísticos posteriores. Así mismo el surgimiento de Poesía en Voz Alta; las actividades teatrales en la Casa del Lago, ya en los años sesenta y, por igual, el cambio de orientación al ser nombrado Héctor Azar director artístico de esta Compañía.

Cambios de orientación estética y objetivos, conforme a la visión y

¹ *Historia del Teatro en la UNAM*. Coordinadores Manuel González Casanova – Hugo Alberto Figueroa Alcántara. México, FF y L / DEGAPA / UNAM, 2011, 776 pp.

compromisos artísticos, e intereses particulares, de los sucesivos directores de la Compañía, en mucho determinado principalmente por los objetivos específicos de los diversos funcionarios universitarios; consecuencia de los cambios de la política universitaria, instituidos por los sucesivos rectores a cargo de la conducción de la Universidad, como ya lo hemos mencionado. Cambios a su vez experimentados en el país por la propia política económica, social y cultural del gobernante en turno; no obstante la autonomía universitaria; si consideramos que ésta no puede abstraerse del curso histórico nacional.

Desde esta perspectiva, Josefina Brun nos ofrece puntualmente los anales del desempeño del Teatro Profesional en la UNAM; de manera que este texto va más allá de una reseña ampliamente fundamentada; al tomar en consideración el propio entorno socio histórico, político, ideológico y económico en el que sitúa las actividades artista de este Teatro Profesional Universitario; al igual que en sus múltiples investigaciones teatrales. De allí la importancia de esta investigadora, y de su labor dentro de los anales universitarios.

Miguel Herrera Olivo (1956-2012)



● Miguel Herrera. Foto de Ciro García Mata.

Eduardo Ernesto Mier Hughes

Conocí al legendario técnico teatral Miguel Herrera cierto día de 1996 en la explanada del Centro Nacional de las Artes. Miguel y algunos compañeros suyos se acercaron a saludar a Arturo, un amigo con el que estaba yo platicando en ese momento. Este último, ni siquiera atinó a presentarnos. Recuerdo cómo Miguel se quejaba de las instalaciones de los entonces relucientes teatros del CNA: le parecían poco cómodos y con mucho equipo mal distribuido. Después, lo vi alejarse con ese paso cansino que lo caracterizaba. Qué lejos estaba yo de imaginar en ese momento, cuántas veces trabajaría con él y cuánto tengo que agradecerle.

El técnico teatral es, para el público de las artes escénicas, la parte oculta de la organización que hace posible los montajes. Pero no solo para el público, el cual, a final de cuentas, no tiene por qué estar enterado de las complejidades técnicas de la escena. Hay actores, directores e incluso escenógrafos e iluminadores que ignoran muchas cosas sobre los recursos hu-

manos de los foros que visitan, así como sus formas de trabajo y tradiciones.

Es un lugar común decir que el teatro es un trabajo de equipo. Lo dicen los directores y los maestros a sus actores o alumnos. En raras ocasiones esa definición se refiere a todos los oficios que soportan un escenario, desde la taquillera hasta el traspunte, pasando por los electricistas, sonidistas, tramoyistas, utileros, atrezzistas, pintores, carpinteros, peluqueros, sastras, maquillistas, acomodadoras y los personales de administración, intendencia y vigilancia.

Incomprendido las más de las veces e incluso satanizado, el técnico teatral en cualquiera de sus especialidades, conjuga una serie de saberes que aparentemente se han sistematizado de manera empírica. Y es que en México, los técnicos se forman por herencia familiar en algunos casos, y en otros por pertenecer a sindicatos que promueven a sus agremiados mediante concursos. Las plantillas de los teatros lo mismo están formadas por personal que creció en el escenario o en talleres, que por gente que ascendió gracias al escalafón desde la intendencia, sin haber trabajado antes ni siquiera como aprendiz.

El dominio de las artes y técnicas escénicas en construcción y operación no otorga títulos ni puestos rimbombantes. A pesar de los intentos que desde hace por lo menos una década se han hecho para crear centros de enseñanza y formación especializados, la mejor escuela parece seguir siendo el foro mismo y el mayor reconocimiento que puede obtener un técnico es el de sus propios colegas y el de la comunidad teatral que interacciona con él.

Dicho reconocimiento puede ser opacado por el rechazo. Existe una tensión constante entre el personal técnico de los distintos teatros y sus usuarios. La operación de un escenario puede ser tediosa y repetitiva en algunas ocasiones y las programaciones artísticas de los teatros del Instituto Nacional de Bellas Artes y la UNAM, por ejemplo, saturan a su personal con labores continuas de montaje, desmontaje, ensayos y funciones que alcanzan a cubrir los siete días de la semana en horarios matutinos y vespertinos. Los técnicos viven en sus teatros.

A pesar de eso, se les exige que tengan una actitud abierta y “receptiva”; que monten y desmonten equipo de iluminación hasta que el diseñador se dé por satisfecho; que laboren más allá de sus horarios “porque el teatrero no descansa” y que además, estén siempre sonrientes y tengan buenos modales. Recuerdo a un colega iluminador, ya desaparecido, que era famoso porque, decían, no había visitado un teatro sin poner una que-

ja contra uno o varios de sus trabajadores, por el “mal servicio”.

Conozco, por supuesto, técnicos teatrales antipáticos y odiosos. También conozco directores, actores y escenógrafos antipáticos y odiosos. El que esté libre de pecado, que levante la primer acta.

La Sala Dagoberto Guillaumin (Sala Chica) del Teatro del Estado de Xalapa, funciona con técnicos pertenecientes a nuestra Universidad Veracruzana. Todos esperamos, desde hace años, una reparación general que alivie al foro de la Sala Chica de los males que le aquejan: equipo de iluminación obsoleto; instalaciones eléctricas desgastadas; áreas de tramoya incómodas e insuficientes y goteras por doquier. Mientras tanto, las labores de los técnicos parecen demostrar que efectivamente, el teatrero no descansa ni se detiene ante las dificultades.

Es en estas condiciones en las que Miguel se desempeñó como electricista y como Jefe de Foro. Su forma de trabajo sirve como ejemplo de lo que se espera de un buen técnico: solidaridad, disposición y conocimiento, no solo de su especialidad, sino de todas las que ocurren en un espacio teatral. Su actitud era siempre la de un viejo sabio, que cuando era necesario regañaba y fustigaba a sus muchachos pero las más de las veces los consentía y apapachaba.

Cuando un jefe como Miguel recibe a un escenógrafo o iluminador desconocido, tiene que “tomarle la medida” para saber con quién está hablando, ya sea con alguien experimentado o con un novato que las más de las veces no sabe lo que quiere. El técnico se puede convertir en un maestro si como nuestro amigo se preocupa por ofrecer su conocimiento para bien del espectáculo. Los técnicos, entonces, son profesores. Y en los escenarios de la Universidad Veracruzana, que a la vez son aulas, ésta posibilidad debe ser reconocida y fomentada por todos los que estamos involucrados en la enseñanza. El mejor homenaje que le podemos hacer a Miguel es fomentar la buena comunicación y la solidaridad en las relaciones entre los técnicos y los usuarios. La buena fama de Miguel, por cierto, la comparten el resto de sus colegas de la Sala Chica.

La última vez que lo vi, fue en un banco. Generoso como siempre, me había ayudado a resolver el problema de un cobro y por ello nos encontramos en el centro de Xalapa. Bromeamos un poco y quedamos de vernos pronto, en la celebración del Festival Universitario de Teatro. Después de prodigar su sonrisa infantil, se dio la vuelta y se alejó con su paso lento, ahora marcado por la cojera, hasta que se perdió entre la gente...

Colaboradores en este número

Caterina Camastra

Licenciada en Idiomas por la Universidad de Westminster (Londres), maestría en Literatura Mexicana por la Universidad Veracruzana, doctora en Letras por la UNAM. Realizó una estancia post-doctoral sobre historia del teatro en la Universidad de Turín. Como investigadora se interesa en temas de teatro y literatura popular hispánica, antigua y contemporánea. También es autora de dos libros para niños (*Ariles y más ariles. Los animales en el son jarocho*, y *Fiestas del agua. Sones y leyendas de Tixtla*) publicados por la editorial El Naranja.

Elka Fediuk

Coordinadora del Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana, donde labora desde 1976. Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación (UNED-Madrid). Maestra en Arte con estudios profesionales en Actuación (Academia Teatral Ludwik Solski en Cracovia). Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Decana Honorífica de la Universidad Veracruzana y de la Facultad de Teatro. Es autora de *Formación teatral y complejidad*, (2008) y co-autora de *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad* (2008); traductora y prologuista de *Encuentros con Tadeusz Kantor* (Miklaszewski 2001).

MaryCarmen Lara Orozco

Licenciada en Historia del Arte y Maestra en Artes Escénicas por la Facultad de Teatro de la UV. Docente en artes por la Secretaría de Educación Pública. Su interés radica en la investigación y curaduría de prácticas artísticas emergentes y libertarias. Ha desarrollado proyectos colectivos como SerExpresión Teatro-acción y actualmente Areíto Arte Acción.

Paloma López Medina Ávalos

Profesora tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. En esa misma casa de estudios obtuvo la Maestría en Literatura Mexicana. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Actualmente es pasante del Doctorado en Letras por la FFyL de la UNAM. Ha publicado diversos artículos sobre teatro en revistas especializadas.

Eduardo Mier

Maestro en Artes Escénicas por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y Licenciado en Escenografía por la Escuela de Arte Teatral del INBA. Especialista en diseños para espectáculos teatrales y dancísticos. Ha desarrollado una carrera de 28 años colaborado en montajes de importantes directores y coreógrafos mexicanos. Fue becario del programa “Jóvenes Creadores” del FONCA 1994-95. Actualmente es responsable del Laboratorio de Producción de la Facultad de Teatro de la UV y catedrático de la misma institución. En 2010 colaboró con el Theater Ten Ten de Nueva York y con la Universidad de Victoria, Canadá.

Vito Minoia

Profesor de la Facultad de Educación de la Universidad de Urbino, Italia. Su línea de investigación desarrolla proyectos que ponen en práctica la relación entre teatro y educación. Es autor y director del Teatro Universitario Aenigma, fundado en 1990, con el cual ha participado en festivales internacionales. En México presentó su trabajo en el Octavo Congreso de la AITU 2008. Es autor, coautor y editor de diversos libros entre los que se encuentran: *Se all'università si sperimenta il teatro* (1998), *Di alcuni teatri delle diversità* (1999) *Recito dunque so(g)no. Teatro e carcere* (2009), *I Teatri delle diversità a Cartoceto dal 2000 al 2009* (2010). Es director de la revista *Catarsi. Teatri delle diversità*, miembro de cuerpos directivos de la Asociación Internacional de Teatro Universitario (AITU-IUTA), Asociación Italiana de Crítica Teatral y presidente de la Coordinación Italiana de Teatro en la Cárcel.

Daimary Moreno

Licenciada en lengua y literatura de hispanoamérica en la Universidad Autónoma de Baja California (UABC), actualmente estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la UV. Ha participado en antologías de cuento, poesía y mini-drama, entre las que destacan: *Minificción Tijuananse*, editada por la UABC y *Para leerlos todos*, editada por la UIA de León, Guanajuato. En 2012, publica su primera obra de teatro titulada *Papalotl*, bajo el sello editorial El Grafógrafo.

Benjamín Ortega

Licenciado en Ciencias Políticas y Sociales por la Universidad Autónoma de Querétaro. Ha realizado estudios de biopolítica y filosofía política.

Algunos de sus ensayos han sido publicados en la revista mexicana *Metapolítica*; es también colaborador en el sitio web www.biopolitica.cl de la Universidad Diego Portales, Chile. Fue coordinador en Galería Rehilette, por lo que también se ha dedicado a la fotografía, al dibujo, a la poesía y a organizar distintos eventos culturales. Actualmente estudia la Maestría en Filosofía Contemporánea Aplicada en la Universidad Autónoma de Querétaro.

Armando Partida Tayzan

Doctor en Lenguas Modernas por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Profesor investigador de Tiempo Completo, en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro / FFyL / UNAM. Como editor fue responsable de investigación de la colección: *Teatro Mexicano, Historia y Dramaturgia, 20 volúmenes temático-antológicos siglos: XVI-XIX*, CNCA/DGP, 1990-1995. Entre sus publicaciones se encuentran: *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*, *Biobibliografía crítica sobre 53 dramaturgos, surgidos durante este período*. México: INBA/CITRU, 1998,. *La Vanguardia Teatral en México. La recepción del teatro del absurdo y brechtiano en México*. México: ISSSTE, 2000, *Escena mexicana de los noventa*, CONACULTA FONCA INBA, 2003.

María José Pasos Solís

Oriunda de Kanasín, Yucatán. Licenciada en Literatura Latinoamericana por la Universidad Autónoma de Yucatán, egresada del Diplomado en Teatro del Centro de Capacitación Teatral de la Escuela Superior de Artes de Yucatán, y estudiante de la Maestría en Estudios Latinoamericanos por la FFyL de la UNAM. Sus líneas de investigación versan sobre la poesía experimental latinoamericana, los estudios del performance y la intertextualidad entre escena y escritura.

Hitandeui Pérez

Licenciada en Educación Especial y estudiante de la Maestría en Artes Escénicas de la Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana. Pedagoga, locutora, actriz y activista de derechos humanos de mujeres y jóvenes, específicamente de Derechos Sexuales y Reproductivos. Ha participado y coordinado proyectos comunitarios realizados en la sierra norte de Oaxaca y en los valles centrales de Oaxaca trabajando el teatro, la radio y la radionovela para abordar distintos temas.

Antonio Prieto Stambaugh

Docente-Investigador titular de tiempo completo en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde es responsable del Cuerpo Académico Consolidado – Teatro. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores, tiene maestría en Estudios del Performance por parte de la Universidad de Nueva York, y doctorado en Estudios Latinoamericanos por parte de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Co-autor con Yolanda Muñoz González del libro *El teatro como vehículo de comunicación*, (Editorial Trillas, 1992). Editor del libro *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, coordinado por Domingo Adame, y también editor del libro *Investigaciones artísticas. Poéticas, políticas y procesos*, coordinado por Ahtziri Molina, ambos publicados por la Universidad Veracruzana en 2011 y 2013 respectivamente.

Ernesto Vilches

Doctor en Literatura por el Centro de Investigación y Docencia del Estado de Morelos (CIDHEM). Estudió Arte Dramático en el ANDA-INBA y en el Lee Strasberg Institute. A partir de 1967 ha sido director, actor y productor teatral en más de 52 montajes escénicos, y ha sido actor en 12 películas. Actualmente es catedrático en la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Información para autoras y autores

Investigación teatral acepta propuestas para trabajos que se publiquen en las secciones de: **ensayos**, **testimonios**, **documentos** y **reseñas**.

El Consejo Editorial de la revista se reserva el derecho de aceptar o rechazar textos enviados, y la decisión será notificada a las autoras o los autores.

Pedimos a autoras y autores que tomen en cuenta los siguientes criterios:

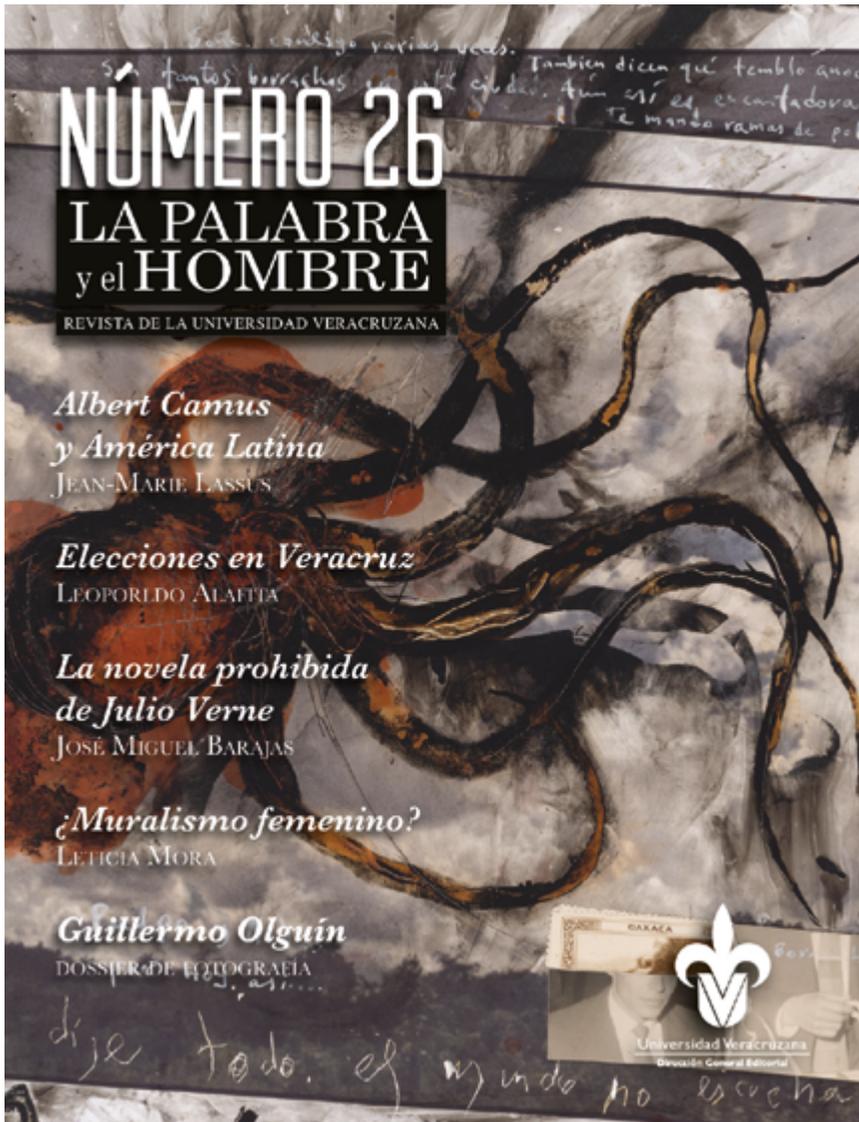
1. Las fechas límite para recibir trabajos son: para el número de verano, 1 de febrero, para el número de invierno, 15 de junio.
2. Se podrán enviar **ensayos** (trabajos de investigación con aparato crítico, entre 20-25 cuartillas); **documentos** (libreto inédito de obra breve, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas, acompañados de una presentación de 3000 a 4000 caracteres que explique su relevancia); **testimonios** (exposición sobre los procesos/experiencias, promedio de 10 cuartillas), **reseñas** de libros y espectáculos (entre 4 y 6 cuartillas). Todos los trabajos deben ser inéditos y no deben haber sido simultáneamente presentados en otras revistas para su evaluación.
3. Las colaboraciones se acompañarán de una breve nota curricular sobre los (las) autores (as) que contenga: nombres completos, institución de pertenencia, áreas de investigación y dirección de correo electrónico que será el contacto con el o la autor/a y aparecerá publicado como referencia de el o la autor/a.
4. Los ensayos deberán incluir un resumen/abstract con extensión máxima de 8 líneas y siete palabras clave que no estén en el título. Los resúmenes deben estar en español y en inglés (traducir también el título del trabajo).
5. Las notas críticas o reseñas de espectáculos deberán incluir la ficha técnica completa. Las reseñas de libro deben incluir la referencia bibliográfica completa.
6. Las normas de citado siguen la modalidad de “autor-fecha” (referencias entre paréntesis dentro del texto). Por ejemplo: (Villegas 2000, 45); apellido del autor, seguido del año de publicación del libro, se-

- guido de una coma y la página citada. Las referencias bibliográficas al final del artículo son como sigue: Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
7. Los trabajos deberán ser escritos a doble espacio, con letra Times New Roman de 12 puntos, citas 11 puntos e interlineado 1.5, (notas al pie en 10 puntos) en versión Word o compatible.
 8. Las imágenes digitales en JPG y resolución de al menos 500 KB, deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre de la autora o autor, nombre del archivo, ciudad, país). Indicar en el cuerpo del texto dónde corresponde insertarla.
 9. Los ensayos académicos estarán sujetos al dictamen ciego a cargo de árbitros de la especialidad. Otras contribuciones serán evaluadas por al menos 2 miembros del Consejo Editorial o el Consejo Asesor. Sólo se aceptarán los artículos que satisfagan todos los requisitos aquí señalados.
 10. Favor de enviar los documentos a: investigacionteatraluv@gmail.com

Se imprimieron 350 ejemplares
en octubre de 2013.

Xalapa, Veracruz





2