

Teatral

Investigación

Vol. 1, Núm. 1, Primavera 2011
Segunda época



ISSN 1665-8728

Revista de artes escénicas y performatividad



Universidad Veracruzana

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad Segunda época, Vol. 1, Núm. 1, Primavera 2011

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

Director: Domingo Adame

Editor: Antonio Prieto Stambaugh

Consejo Editorial

Elka Fediuk

Octavio Rivera

Martín Zapata

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

Consejo Asesor

Óscar Armando García (UNAM)

José Ramón Alcántara (UIA)

Rodolfo Obregón (CITRU)

Georges Banu (Universidad de la Sorbona)

Nel Diago (Universidad de Valencia)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

Josette Féral (Universidad de Quebec en Montreal)

Erika Fischer-Lichte (Universidad Libre de Berlín)

Donald Frischmann (Texas Christian University)

Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)

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

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

Traducciones: Luis L. Esparza

Diseño de la portada: Badir Jácome

Imagen de la portada: Sangeeta Isvaran durante su
conferencia-demostración "Cuando el cuerpo es todo ojos",
Universidad Veracruzana, 2010. Fotografía: César Pisil Ramos.

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) 165-0569

Correo electrónico: dadame@uv.mx, anprieto@uv.mx

ISSN: 1665-8728

© Universidad Veracruzana

CONTENIDO

Editorial 5

Ensayos

LOS COMPLEJOS RASTROS DEL CUERPO TEATRAL

Óscar Armando GARCÍA 9

**LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL TEATRO MÁS ALLÁ
DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES**

Domingo ADAME 22

**EL RITO DE LA MISA, EL OFICIO DIVINO Y EL TEATRO
FRANCISCANO EN NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVI**

Octavio RIVERA KRAKOWSKA 41

**TRANSTEATRALIDADES EN EL PERIODO DE LA
INDEPENDENCIA**

Socorro MERLÍN 61

DANZA Y SIMULACIÓN:

LA REAFIRMACIÓN DE UNA IDENTIDAD

Martha TORIZ 79

ARTE ESCÉNICO: LAS ERAS DE DIAGHILEV Y COVARRUBIAS

Margarita TORTAJADA QUIROZ 103

**LA MIRADA DE UN PRISIONERO. FUNDAMENTOS DE
HIBRIDACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICOS PARA**

UNA PUESTA EN ESCENA

Gabriel YÉPEZ 127

Documento

Sangeeta Isvaran y el arte del Bharatanatyam

Antonio PRIETO147

CUANDO EL CUERPO ES TODO OJOS

Sangeeta ISVARAN 151

Índice Investigación teatral

Números 1 - 15/16 (1993-2009) 163

Información para autores..... 169

Editorial

Segunda época de *Investigación teatral*

Con gran satisfacción iniciamos la Segunda época de *Investigación teatral*, ahora con un nuevo formato y un enfoque más amplio que enfatiza la escena en sus dimensiones artística y performativa. Deseamos de esta manera superar la separación entre las distintas formas de expresión de la persona, y establecer un diálogo de saberes para comprender mejor lo que significa la presentación y representación que realizamos los seres humanos.

Nuestro propósito es dar un salto cualitativo con respecto al proyecto original de la revista, iniciado con la fundación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) que después acogió la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. Actualmente *Investigación teatral* es una publicación que está a cargo del Cuerpo Académico-Teatro (CAT) de la Universidad Veracruzana y pretende convertirse en un espacio sin fronteras de comunicación y difusión de la comunidad académica y artística.

Se publicarán dos números al año: Primavera (enero-junio) y Otoño (julio-diciembre) y se considerarán estudios desde diversas perspectivas, en torno al fenómeno del sujeto en acción y representación. Los temas que se abordarán van de la literatura dramática, la danza, los ritos y la escena contemporánea, hasta los fenómenos de intermedialidad; desde lo histórico a lo pedagógico; de lo estético a lo social. Habrá tres secciones principales: **ensayos**, **documentos** y **reseñas**. Uno de los dos números anuales será temático, relacionado con alguna de las tres líneas de investigación del CAT (Artes escénicas en México, Creación y formación escénica, Teatralidad, performatividad y cultura), y el otro estará abierto a cualquier propuesta enviada al Comité Editorial. Todos los textos pasarán por un proceso de dictaminación anónima a cargo de pares. También invitamos a nuestros lectores a que envíen cartas que respondan a textos publicados aquí, o bien aporten ideas para el ejercicio de la investigación en artes escénicas.

Este primer número ofrece una selección de los trabajos que originalmente fueron presentados en el III Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana cuyo tema fue "Hibrida-

ciones trans-escénicas: confluencias del teatro con otras artes conviviales”, celebrado en Xalapa el 4 y 5 de octubre de 2010 bajo la coordinación de Antonio Prieto. La versión que se presenta de cada uno de los textos no es la ponencia leída en el Coloquio, sino la que los autores enviaron como resultado de un proceso de investigación.

Los lectores encontrarán una gran variedad de textos que ejemplifican el propósito transdisciplinario de *Investigación teatral*: reflexiones teóricas sobre la complejidad del “cuerpo teatral” a cargo de Óscar Armando García, una propuesta de Domingo Adame para reconceptualizar el teatro trascendiendo los límites disciplinares, el rito de la misa en el siglo XVI como representación teatral escrito por Octavio Rivera, expresiones parateatrales o transteatrales en la época de la Independencia de México elaborado por Socorro Merlín, la cohesión comunitaria que se da en un pueblo del estado de Morelos con el Simulacro de los mecos, texto de Martha Toriz, la relación que Margarita Tortajada establece entre los Ballets Rusos de Diaghilev y el Ballet Mexicano impulsado por Miguel Covarrubias y, finalmente, un trabajo de Gabriel Yépez que muestra con amplitud las posibilidades que ofrecen a la escena las distintas formas de hibridación.

Qué mejor corolario para esta primera entrega de *Investigación teatral* en su Segunda época que el texto “Cuando el cuerpo es todo ojos”, basado en la conferencia-demostración de Sangeeta Isvaran, artista invitada al III Coloquio, quien, con su gran calidad artística y humana nos permitió comprender la no separación entre danza y teatro, así como la fusión de todos los elementos que constituyen a la persona en el *Bharatanatyam*. El sustento de ésta y otras expresiones escénicas de la India consignadas en el *Natyashastra* es la teoría del *rasa*, definido por Sangeeta como “razón de ser de las artes escénicas”, pero que contiene sobre todo un profundo sentido de liberación.

Finalmente, cerramos este número con el índice completo de contenidos de nuestra revista en su primera época. Entre 1993 y 2009 se publicaron 16 números de *Investigación teatral* (ocho de ellos agrupados en cuatro número dobles), dentro de los cuales se escuchan las voces de colegas nacionales e internacionales que han contribuido al indispensable ejercicio de reflexionar en torno al fenómeno escénico.

Con el deseo de hacer juntos un nuevo camino, los invitamos a recorrer las páginas de *Investigación teatral*, revista de artes escénicas y performatividad.

Ensayos

LOS COMPLEJOS RASTROS DEL CUERPO TEATRAL

Óscar Armando GARCÍA

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Resumen

El ensayo explora al teatro desde su perspectiva ontológica, con el auxilio de modelos teóricos de la historiografía y del pensamiento complejo, para tratar de desentrañar y distinguir los elementos constitutivos de su propio lenguaje. Como tomografía, presento varias placas de observación, de manera aleatoria, lo que permite que la lectura provoque rupturas interpretativas sobre un objeto de estudio que, en sí mismo, es complejo desde su gestación hasta su presencia actual dentro de nuestro entorno cultural.

Palabras clave: Teatro, crítica histórica, ontología, complejidad, teoría.

Abstract

This essay explores theater from an ontological perspective, according to the theoretical principles of historiography and complex thought. Its aim is to subject the language of theater to a 'tomography' of sorts, in order to unravel its constitutive elements and distinguish them from one another. The observation 'plates' I randomly present here allow for unconventional interpretations of an extremely complex subject matter in our cultural milieu.

Key words: Theater, historical critique, ontology, complex thought, theory.

*Hay tragedias antiguas que me siguen
para que yo las prolongue con mi carne.*

León Felipe

Palabras preliminares

El reto de elaborar una reflexión desde la teoría teatral requiere, de primera instancia, el conocimiento y reconocimiento de la materia como está conformado. Para poder abordar una reflexión sobre el lugar que actualmente ocupa el teatro frente a otras expresiones conviviales o escénicas, es necesario realizar un ejercicio que permita reconocer al teatro de manera ontológica y vislumbrarlo también como esa intermitente presencia dentro de la historia de la humanidad. Por ello hemos elegido, de manera análoga, la figura de la tomografía para poder desarrollar las diferentes ideas vertidas durante el presente ensayo. La tomografía es un recurso médico científico que, a través de una revisión visual, recoge muestras del cuerpo a través de delicadas y finas capas, las cuales permiten identificar algún elemento extraño que esté desarrollándose en nuestro cuerpo. Este recurso es ya un cotidiano, sin embargo es el resultado de técnicas de detección que provienen desde la simple auscultación hasta la radiografía. Desde hace casi cien años, la radiografía ha permitido la observación del todo, de manera unidireccional; ahora la tomografía posibilita una omnidireccionalidad. Aprovecharemos entonces este recurso para desarrollar un análisis del complejo sistema denominado *teatro*. José Ramón Alcántara, al definir la teoría, nos propone que

Revelar significa hacer visible aquello que cotidianamente no es percibido. Y percibir lo revelado es detenerse a contemplarlo, a reflexionar sobre ello para descubrir algo acerca de nosotros mismos (Alcántara 2002, 31).

El reto será, después de elaborar este análisis, identificar al teatro y a sus lenguajes. Para su lectura divido entonces este ensayo en once momentos, a manera de placas imaginativas o lienzos, de la misma manera en que se procede para poder interpretar el interior de un cuerpo vivo y procurar un diagnóstico.

Placa 1

“¡No quiero hacer teatro! Quiero estudiar y hacer algo que no sea teatro. Quiero hacer cine, performance, interactuar con las nuevas corrientes tecnológicas y artísticas que permiten dialogar entre la pantalla y el individuo...”

Esta exclamación provenía de un muchacho de 18 años que pisaba por primera vez un aula de la Facultad hace tan sólo unos meses.¹ Después del azoro, mi respuesta no se hizo esperar: invité a este impetuoso joven a que abandonara mi curso de dirección escénica, el aula y la Facultad, porque se encontraba en el espacio equivocado; en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro lo que hacíamos y estudiábamos era, justamente, aquello que él no deseaba hacer: teatro.

Esta situación es la que, en gran medida, anima varias reflexiones que he estado articulando desde hace varios años y que las posibilidades teórico-metodológicas de las ciencias históricas, en sintonía con el pensamiento complejo, me han permitido desentrañar y distinguir al teatro como objeto de estudio.

Placa 2

Trataré primero de darle cuerpo, de manera ontológica, a la naturaleza de este objeto de estudio: para efecto de este ensayo, el teatro es un proceso creativo inherente al ser humano, desde su vital y particular necesidad por reflejarse y representarse a través de acciones, dentro de un acto extra/ordinario de convivencia ante una comunidad. Lo anterior se desarrolla al interior de un espacio pre/determinado para su realización, el cual será habitado por aquellos que participan en el evento.

Esta manifestación ha estado presente en casi todas las culturas del mundo, de manera continua o intermitente, con formatos simples y complejos. Una de esas culturas, la Grecia mediterránea del siglo V a. de C., estableció una nomenclatura específica para estas representaciones y, por la importancia que esta actividad tuvo para sus pobladores, consolidó festivales, espacio arquitectónico y urbanístico, oficio del intérprete y una textualidad. Pero ni fue la primera ni la única cultura en desarrollar una teatralidad o arte de la representación. Ponderamos e insistimos que lo que hicieron los griegos fue una puesta en acuerdo de su formato de representación, al que ellos denominaron *teatro*.

Anotamos aquí tan sólo una de las virtudes expresivas de la invención helena: la textualidad de la representación de los griegos, sustancialmente condensada dentro de los versos yámbicos que se interpretaban en escena, tenían la capacidad de contener en sí mismos las indicaciones musicales y coreográficas que se requerían para la exposición de los conflictos en escena. Para el teatro griego, la música y la danza fueron partes

1 Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (n. del ed.).

indisolubles del formato dramático teatral para su ejecución, interpretación y recepción.²

Placa 3

En este momento se antojaría una descripción lineal de la historia del teatro, pero la interpretación de la siguiente placa requiere la luz de la crítica histórica e historiográfica. Dejemos que el teatro viva por sí mismo por un momento y distingamos ahora de qué manera, cuándo y en dónde el teatro se comenzó a utilizar como recurso de la preceptiva literaria, como una parte sustancial de la ideología del continuismo histórico evolucionista.

El parte aguas de este asunto lo podemos localizar a principios del siglo XIX, cuando, por un lado, las ideas ilustracionistas del XVIII fomentaron la clasificación racional del pensamiento humano y, por el otro, las ideas filosóficas hegelianas que promovieron la construcción de la historia a partir del desarrollo de Europa como punto centrífugo del conocimiento y de la civilización. Domingo Adame, al reflexionar sobre este periodo, nos advierte que:

...el modelo de ciencia que se originó después del Renacimiento generó el desarrollo científico y tecnológico de los últimos siglos, no obstante éste no ha sido ni en todos los ámbitos ni para todas las naciones, sólo una pequeña parte de la humanidad pudo incorporarse al sector productivo y tener los "supuestos beneficios" de la era moderna (Adame 2009, 15).

Dentro de este embate y las construcciones del discurso histórico, se pueden avizorar dos manifestaciones en donde se trataron de anclar las definiciones de la naturaleza teatral: las preceptivas literarias y las historias del teatro, a la sombra análoga de las historias de la civilización que comenzaron a elaborarse después de la Revolución Francesa.

Placa 4

En las cortes francesas e italianas del siglo XVI era frecuente observar los esfuerzos de artistas y pensadores por tratar de recuperar y reconstruir al teatro de la Antigüedad, lo que propició la gesta afortunada de un nuevo formato: la Ópera, la cual seguirá otros derroteros, primero confinada a la audiencia aristócrata y, siglos después, como uno de los sucesos más po-

2 La lectura o aproximación a cualquier texto dramático griego nos ofrece las indicaciones técnicas de aquellos versos que serán interpretados por aleutas y coreutas dentro del coro, profesionales de la escena que convivían con los actores durante la puesta en escena. La orquesta era el espacio del coro (músicos y danzantes) y la skene el espacio de los protagonistas.

pulares de Europa y América. Pero la invención de la Ópera fue uno de los síntomas más sensibles de la manipulación histórica. El mundo mercantil renacentista suscitó una burguesía que trataba de apropiarse, de manera individual, de todo aquello que lo consolidara como integrante sólido de su sociedad. Surge con ello la mercancía del arte y, entre esos deseos, la posibilidad de inventar todo aquello que, aunque no existiera, podría ser factible de poseerse.

El siglo XVI también da cuenta de los esfuerzos por traducir a lenguas vernáculas a Terencio, Plauto, Horacio y Aristóteles, ya estudiados en latín. Las descripciones que los textos latinos hacían de las representaciones escénicas helénicas (con siglos de diferencia entre sendos testimonios) fueron las fuentes más confiables para la recreación de la Tragedia, su espacio escénico y sus intérpretes: el resultado de este maltrecho teléfono descompuesto de información histórica fueron los primeros experimentos operísticos italianos, los que generaron espacios arquitectónicos contruidos ex profeso y fomentaron la presencia de cantantes que pudieran ejecutar los florilegios musicales de los compositores de la época.

A partir de este hecho, se desprende la historia de la ópera, formato escénico de grandes proporciones, al cual se dedica la construcción de los monumentales edificios teatrales que regirán el paisaje urbano de las principales ciudades del mundo, sobre todo para alojar a las compañías y a sus parafernalias escenográficas y dotaciones musicales, propias de su género.

¿Y el teatro? El teatro siguió mientras tanto, de manera marginal, sus derroteros en plazas, calles, patios y coliseos. La *Commedia dell Arte* italiana es una de las tantas expresiones que dan cuenta de esta condición efímera, paradójicamente erudita, divertida y popular de la representación teatral, en contrasentido con la elaboración literaria del drama que se estará confeccionando dentro de ideales de recuperación de la antigüedad como modelo estético.

Placa 5

Los preceptivistas literarios de la Ilustración retomaron como sustento filosófico la búsqueda del origen y sin ningún pudor retomaron a Aristóteles,³ lo interpretaron e hicieron hasta lo imposible por integrar

3 El capítulo II del trabajo de José Ramón Alcántara "Hacia una est/ética de la teatralidad: reinterpelando a Aristóteles" está dedicado en su conjunto a esta situación; las ideas de este ensayo habían sido ya articuladas en 1993 en otro ensayo que se intitulaba "El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles". Estos escritos han abierto

esforzadamente al teatro dentro de sus propósitos y reflexiones, hasta el punto de establecer cuál era el buen teatro y cuál no: la *Pièce bien fait*. Recordemos algunos ejemplos como los de Moratín, quien llegó a denostar el teatro de Lope o de Calderón por no aplicar los cánones clásicos en sus comedias. Al respecto, Felipe Reyes Palacios nos recuerda que

Efectivamente, los impulsos reformadores que compartían Moratín y Jovellanos habían hecho sentenciar a éste en su famosa *Memoria* (1790 y 1976), de entrada y en forma por demás drástica: “La reforma de nuestro teatro debe empezar por el destierro de casi todos los dramas que están sobre la escena” (Reyes Palacios 2009, 114).⁴

Por su parte, las historias del teatro consolidaban un constructo continuista que partía de la Grecia antigua y culminaba con el teatro de Shakespeare, sobre todo para poder legitimar y comprobar, de esta manera, que la Europa del siglo XIX era el resultado natural de la civilización evolucionada, en contraparte con aquellos “pueblos primitivos” que eran aún factibles de colonizar.

Es por ello que en estas historias del teatro (y en las historias universales), el Medioevo es ignorado o brevemente revisado porque, de manera perversa, se trataba de no evidenciar que el más cercano inicio de desarrollo histórico de Europa se encontraba justamente en este periodo (sobre todo dentro de los complejos procesos de invasiones al territorio europeo) y no precisamente en las antiguas culturas mediterráneas, lo que destrozaría de tajo el constructo uniforme y terso de la historia occidental ideal.

Dentro de este contexto historicista, lo sabemos bien, el teatro del siglo XIX deambuló como una manifestación que debía regirse bajo reglamentos literarios y de comportamiento, despojándolo de aquellos elementos intrínsecos que serían, desde entonces, considerados de mal gusto: la música, los cantos y los bailes. Desde entonces también se genera la curiosa y extraña denominación de “teatro popular”, el cual estaría dirigido, sí, a las clases proletarias para su disfrute cotidiano. Mientras tanto, el género teatral se consolidaba como un evento que debía leerse y recitarse, desde la rigurosa revisión de una academia que había establecido, de manera antinatural, que el teatro debe generarse a la manera como

nuevos horizontes sobre el sentido que tuvo la *Poética* en la historia del teatro y en la teoría dramática. (Alcántara 2002).

4 En esta época era frecuente encontrar en la crítica literaria términos como “arlequinadas” para denostar al teatro popular y así poder dejar el espacio libre a los intentos dramáticos de la Academia.

lo dicta Aristóteles y como buenamente pensaban (o tenían la información) en esos tiempos, sobre cómo se hacía la tragedia en la Grecia clásica.

Placa 6

Previo a esta situación, y de la Ilustración misma, sucedieron muchas cosas en el teatro europeo. Me remito directamente a las complejas manifestaciones surgidas en el transcurso del periodo denominado *medieval*. Europa vivió múltiples procesos de renacimiento, como bien lo explica Le Goff (ver Le Goff 2003, 49-55), y justamente uno de ellos, el carolingio, será el detonador para que surgieran las representaciones escénicas como instrumento de difusión del cristianismo desde el siglo IX. Durante el medioevo, el teatro se presenta como una herramienta dócil de difusión religiosa, pero también se delata como una forma escurridiza para evitar el control feroz de las instituciones del poder (estado e iglesia), gracias a su condición efímera. Este poder, según la propuesta crítica de Francesc Massip, sólo tendrá como posibilidad de control la puesta en escritura de las fiestas y las representaciones (ver Massip 1992). En gran medida, esta disposición de vigilancia hacia los histriones es la que ya en plenos siglos XVI y XVII, de manera cotidiana, obligaba a los maestros de las compañías teatrales a dejar constancia escrita de sus piezas teatrales para ser censadas. Esto explica, por ejemplo, las diferentes versiones que de los textos originales de Shakespeare se tienen de una misma obra, como lo ha demostrado Alfredo Mitchell en su trabajo filológico y de traducción del dramaturgo isabelino, debido principalmente a que fueron textos redactados después de la ejecución escénica y no a la inversa, como frecuentemente lo imaginamos.⁵

Placa 7

Retornemos a los albores del siglo XX. Sospecho que para entonces la vanguardia tuvo siempre en la mira a todo este perverso constructo de historia y formatos que hemos relatado y expuesto en las anteriores placas. ¿Cuál fue el teatro que vieron los jóvenes renovadores de la escena del siglo XX? Justamente un teatro acartonado, recitado y reciclado de las preceptivas ilustracionistas. Es así como comprendo las reacciones de Artaud y sus implacables denostaciones ante el teatro de su tiempo, o bien las reflexiones de Constantín Stanislavski sobre la búsqueda de la

5 El Romanticismo el que, en gran medida, predica la creación inspirada, individual, aislada y previa del texto dramático para su publicación o bien para su representación escénica.

verdad escénica. Sin embargo, algo sucedió a principios del siglo XX; para que las ideas vanguardistas tuvieran sentido, se acordó entonces que el teatro, ese teatro que vieron estos jóvenes, era **el Teatro**: se fijó entonces un paradigma que era necesario como una referencia a lo caduco, pero esa teatralidad, al paso de las décadas, ya no correspondería a lo que, en otras latitudes, se estaba desarrollando. Síntoma de lo anterior fue la manera en que las ideas de Stanislavski comenzaron a circular por el mundo entero, sin distingo de las teatralidades locales. Para el caso del teatro norteamericano, por ejemplo, Anne Bogart plantea lo siguiente:

Los americanos adoptaron los experimentos rusos con pasión pero mal orientados, puesto que pusieron demasiado énfasis en las circunstancias emocionales de la persona. El sistema Stanislavski, que había sido diluido hasta convertirlo en un “método”, probó ser eficaz para el cine y la televisión, pero el teatro quedó dominado por una desafortunada indulgencia emocional. Creo que la mayor tragedia de los escenarios americanos no es otra que el actor que asume, gracias a la gran tergiversación que hemos hecho de Stanislavski, el siguiente enunciado: “Si yo siento algo, el público lo sentirá” (Bogart 2008, 48-49).

Mientras el mismo Stanislavski, al final de sus días, ponía en crisis sus propuestas de técnicas psicologistas por considerarlas fuera de sentido, sus epónimos del mundo entero adoptaron este sistema, hasta el grado de imponerlo como eje rector de escuelas superiores de actuación.

Así como Stanislavski, es innegable, surgieron también sólidas voces que ofrecieron una enorme frescura para el teatro, desde las propuestas de Meyerhold,⁶ Brecht, y, tiempo después Grotowski, Barba, Brook, Kantor y Schechner como diferentes retornos a la esencia de la representación. Ya Luis de Tavira lo comenta de esta manera:

...en el imprescindible rescate del concepto de mimesis, contra toda esa tradición, parece hallarse la clave que responde y recuerda al mismo tiempo las objeciones críticas de las dos poéticas del siglo XX que entendieron el teatro como arte escénico y no como literatura, las de Artaud y Brecht, y que al hacerlo hallaron el hacer del actor como eje de la realización teatral (De Tavira 2007, 16).

6 Anoto como dato curioso que Meyerhold rompe con el sistema de su maestro Stanislavski al percatarse que el teatro requería como material escénico al teatro mismo, no a la realidad, lo que lo llevó a recuperar como técnica de entrenamiento actoral a la *Commedia dell'Arte*. El público no asistía al teatro para ver la realidad, pues de ella provenía, sino lo que quería ver era teatro, es decir la representación de conflictos ajenos en los que puede verse reflejado.

Recordemos que, a la par de estas expresiones, también se fueron desarrollando los estudios, escuelas y centros de entrenamiento teatral a partir de los años cuarenta. Ante una formación empírica en escena, ahora el reto era formar actores bajo propuestas y metodologías que significativamente se alejaran del acartonamiento formal y se aproximaran a la verdad escénica o a rupturas formales hasta entonces vistos.

En gran medida, el siglo XX significó el tránsito de la praxis escénica a la consolidación de estudio alrededor, fundamentalmente, de un teatro “de arte”, como si el teatro hubiese sido siempre “de arte”. El teatro, además, desde finales del XVII, había también incorporado un fenómeno específico: el repertorio, instrumento vital para las compañías teatrales itinerantes y que, al cambio paulatino hacia compañías estables o sedentes, todavía conservarán el repertorio como fuente de temas para representar. La idea anterior surge de la pregunta ¿desde cuándo el teatro necesitó de un repertorio? Porque, si observamos bien, hasta hace una centuria las compañías teatrales tenían sus propios libretistas que jugaban diestramente con la escritura semanal de una comedia o melodrama. Es probable que, ante el surgimiento hegemónico de la figura del autor dramático, se haya comenzado a establecer también la figura de repertorio como referente de autoridad estética. Desde entonces, la escritura del drama se diseñó para su publicación y lectura, en sintonía con el resto de las expresiones propias de la literatura.

Placa 8

Llevamos muchas décadas construyendo y/o aprendiendo dogmas paradigmáticos como, por ejemplo, las estructuras genéricas en el drama o la vivencialidad y la formalidad en la actuación, sin embargo no hemos sido capaces de ponernos de acuerdo en elementos esenciales como la acción y el conflicto.

Retomo una discusión presente en las aulas: el teatro es un lenguaje caduco que ya no tiene más posibilidades para contar historias. La pregunta que yo hago ante esta inquietud es: ¿el teatro cuenta historias? La respuesta en el alumnado casi inmediata es afirmativa. Insisto con otra pregunta: ¿es que el teatro ha contado historias, como la narrativa, o ha presentado conflictos en acción? La respuesta ya no es tan contundente y requerimos entonces de una revisión sobre los elementos básicos del drama y de la representación teatral, es decir, un evento desarrollado en un espacio extraordinario donde se desarrollan una serie de conflictos y si-

tuaciones, sustentados en acciones que interpretan actores en vivo. El público que observa este evento es quien construye las posibles historias y la totalidad del conflicto, pero el teatro no narra historias, más bien configura conflictos. En analogía yo siempre cuestiono: ¿es que la música ha dejado de ser música por caduca? Hasta la fecha, como lo mencionara el mismo Igor Stravinski, "aún hay muchas melodías que elaborar en clave de sol". ¿No podríamos retomar esta frase para aplicarla al teatro? Considero que aún hay muchos conflictos qué presentar en el escenario.

Los músicos, los bailarines y los artistas plásticos no se preocupan ya por el conocimiento de sus elementos básicos de composición: los tiene ya asumidos. El gremio teatral en gran medida aún sigue discutiendo sus elementos constitutivos y no ha podido trascender a otros niveles de reflexión como, por ejemplo, el alcance que podrían tener otras propuestas estéticas de la escena.

Placa 9

Dentro de este proceso de análisis, la reflexión toma contacto con la dramaturgia (redimensión de la escritura escénica) y con la actuación.

En el ámbito de la dramaturgia ahora asistimos a discusiones sobre la naturaleza del texto dramático o bien de su inminente desaparición. Por ejemplo, Mauricio Kartún declara en un breve ensayo:

Tras veintitrés siglos de monopolio en la tarea esta de *contar una historia que entretanto se vea*, el nacimiento del cine y luego la televisión pusieron en franca crisis su lenguaje. Creo en el fondo que nada le ha venido mejor al teatro; en su omnipresencia creativa, sentado sobre los laureles, no venía haciendo otra cosa que repetirse de manera algo idiota (Kartun 2007, 29-30).

Por su parte, García Barrientos nos recuerda que:

Los géneros artísticos son históricos: surgen en un momento dado, se despliegan en el tiempo y desaparecen. El cantar de gesta o la música de cámara son géneros del pasado. Nada obliga a pensar que no ocurra lo mismo con los *tipos* o los *géneros fundamentales*, es decir, aquellos considerados, en su nivel más general o teórico, como la triada "épica, lírica y dramática" por ejemplo. Estos serán, en todo caso, de más larga duración, pero no eternos. El teatro tuvo un comienzo; lo más razonable es pensar que tendrá también un final (García Barrientos 2007, 3).

¿Qué es lo que ha detonado estas reflexiones? Considero que en gran medida la escritura dramática también ha pasado por diferentes cuestionamientos durante el siglo XX desde la perspectiva de la modernidad y de la posmodernidad. Pero también ha existido en esencia un desconoci-

miento de los elementos básicos de su naturaleza. El texto dramático no es literatura en sí, sino el resultado de acciones en conflicto que pueden desarrollar los actores en escena o en la imaginación del dramaturgo. Para el beneficio del montaje teatral, estos conflictos se escrituran para generar un libreto, elemento estructural ante el cual todos los integrantes de la puesta en escena se ponen de acuerdo para su interpretación y ejecución.

La idea anterior no ha requerido de fuentes preceptivistas ni literarias, sino de una observación sobre los elementos que constituyen el lenguaje dramático: acción, conflicto y situación. Que los textos dramáticos se hayan escrito y publicado en verso, en prosa y en diálogos, son circunstancias históricas temporales, pero no definitorias del lenguaje. Ahora podemos presenciar montajes en donde el texto dramático es una escritura narrativa que los actores pueden interpretar sin necesidad de un formato específico. Aristóteles no inventó el drama ni dijo cómo hacerlo, sino como afortunado espectador nos ofreció, de forma magistral y a través de un ejercicio filosófico, la manera en cómo se hacía teatro en su época (ver Capítulo II Alcántara 2002).

La vanguardia del siglo XX (y el posmodernismo no se quedó atrás) apuntó sus fusiles en contra de un teatro "aristotélico", pero en realidad poco o nada tuvo que ver el estagirita con aquello que se produjo durante este siglo. Las vanguardias generaron afortunados ejemplos de dramaturgia, pero en ellos siempre estuvieron presentes la acción, el conflicto y la situación.⁷

Placa 10

Tanto la dramaturgia como la actuación, el espacio escénico, los fondos escenográficos, todo fue puesto en crisis durante el siglo XX de una u otra manera. Para retomar el inicio de nuestras reflexiones, recordemos la experiencia de Antonin Artaud en diversos lugares del mundo, pero sustancialmente cuando Artaud descubre con fascinación al teatro balinés (por cierto en una feria en París). Queda absorto ante este formato coreográfico donde distingue la riqueza de expresión que puede llegar a tener un "evento no occidental". Pero, paradójicamente, lo que Artaud llegó a observar fue una de las manifestaciones más formales del que podemos

⁷ No podemos dejar de subrayar los experimentos dramáticos de Samuel Beckett quien, justamente, trabajó alrededor de las posibilidades escénicas que podrían surgir ante la ausencia de estos tres elementos.

tener registro. La precisión y destreza de los intérpretes balineses proviene, como en casi todo el teatro asiático, de una tradición milenaria, heredada de maestros a alumnos con una férrea disciplina corporal y verbal. Pero para Artaud este vendría a ser el paradigma de un teatro espontáneo, fresco, ritual y auténtico, en comparación con los discursos escénicos de cualquier teatro parisino de su tiempo. Por lo tanto ¿cómo podríamos configurar en Artaud un modelo a seguir para repensar el teatro? Lo que rescato de sus reflexiones, sustancialmente del *Teatro de la crueldad*, es la fragmentación de un modelo establecido de lo que en Europa se producía, pero siempre con el cuidado de revisar a qué teatro se está refiriendo.

El teatro no es uno sólo, sino que hay tantas teatralidades como culturas en el mundo, inclusive si tiene un multilinaje, como nos puede suceder en nuestro país y nuestro entorno cultural. Coincido, en este aspecto, con lo que Domingo Adame ha desarrollado con respecto al concepto de transteatralidad (Adame 2009).

Placa 11

Cuando Darío Fo, en su *Manual mínimo del actor*, describe el trabajo de su maestro Lecocq, plantea lo que, tal vez, sea uno de los integrantes más importantes del teatro:

...Lecocq (...) se encarga de que los chicos busquen en sus tripas su propia identidad expresiva. Pero ¿y el público? ¿Cómo se puede aprender sin la práctica real de actuar para el patio de butacas? Es como aprender a tocar una guitarra que no emite sonidos, con las cuerdas del cordón para empaquetar (Fo 2008, 270).

Efectivamente, es el público quien completa el panorama de la presente reflexión y se evidenciaría tarde o temprano dentro de este ejercicio tomográfico. El teatro ha subsistido sobre todo por su capacidad de convocatoria. Hacer teatro, como dijera José Luis Ibáñez, es el momento en que varios corazones se reúnen para hacerlo y, dentro de esa “corazonada”, se toma en consideración, fundamentalmente, quiénes van a ser nuestros interlocutores.

La expectativa que causa y ha causado el teatro la genera el público y la preparación del evento, en saludable simbiosis. Si nosotros hacemos teatro sin tomar en cuenta esta expectativa, probablemente generaremos un producto muerto antes de su gestación. En este sentido resulta obligado retomar las preguntas ¿quién convoca? ¿a quiénes se convoca? El público es quien integra comunidades que exigen del teatro esa posibilidad

de verse reflejados en escena a través de conflictos individuales y colectivos. Ante la convocatoria teatral, el público podrá tener dos reacciones: conmoverse o divertirse; si el espectáculo que presencia no tuvo la expectativa suficiente se aburrirá inevitablemente, abandonará la sala y probablemente no retorne tan fácilmente al teatro.

Reflexiones finales

Esta entrecruzada tomografía tuvo el objetivo de alertar y alentar el impulso de los estudios teatrales, tanto formativos como teóricos, con el propósito de que los alumnos se informen, a profundidad y de manera crítica, sobre la constitución del lenguaje teatral, la historiografía de la escena, las investigaciones que se están haciendo sobre las teatralidades de su propio entorno, los múltiples acercamientos sistemáticos que existen para formarse como actor, las poéticas estéticas de las diferentes dramaturgias y puestas en escena. Mientras más sólido sea el análisis sobre la complejidad y diversidad teatral, más claras serán las expectativas para podernos vincular con el estudio de otros formatos creativos desarrollados por las artes escénicas, así como por las artes plásticas y la literatura.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. *Conocimiento y representación: un re-aprendizaje hacia la transteatralidad*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Alcántara, José Ramón. 2002. *Teatralidad y cultura: hacia una estética de la representación*. México: Universidad Iberoamericana.
- Bogart, Anne. 2008. *La preparación del actor*. Barcelona: Alba editorial.
- De Tavira, Luis. 2007. "Interpretar es crear". *Investigación teatral* 11 (enero-junio): 9-24.
- Fo, Dario. 2008. *Manual mínimo del actor*. México: Ediciones El Milagro /UANL.
- García Barrientos, José Luis. 2007. *El teatro del futuro*. México: Cuadernos de Ensayo Teatral 4, Paso de Gato.
- Kartun, Mauricio. 2007. "Algunas fronteras en el cielo". *Cuadernos de Florencio* 2. 1: 29-33.
- Le Goff, Jacques. 2003. *En busca de la Edad Media*. Barcelona: Paidós.
- Massip, Francesc. 1992. *El teatro medieval*. Barcelona: Montesinos.
- Pycke, Jaques. 1992. *La critique historique*. Louvain-la-Neuve: Academia-Erasme.

LA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL TEATRO MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DISCIPLINARES

Domingo ADAME

Facultad de Teatro
Universidad Veracruzana

Resumen

¿Qué es una disciplina? ¿A qué tipo de pensamiento obedece? ¿Qué significa el teatro como disciplina? ¿Los nuevos conceptos referentes al teatro amplían su significación? ¿Es necesaria una re-conceptualización que corresponda a las condiciones actuales del conocimiento? ¿Por qué y para qué hacerlo, y más aún, desde dónde hacerlo? Estas son algunas de las preguntas a las que este ensayo intenta dar respuesta, a partir de una revisión de las diversas formas como ha sido caracterizado en los últimos años el acto de representación conocido tradicionalmente como “teatro”. En la perspectiva de trascender los límites disciplinares se abordan ejemplos que se sitúan en los ámbitos multi, inter y transdisciplinario derivando de estos últimos la propuesta de un nuevo concepto el “transteatro”.

Palabras clave: Teatro, disciplina, multidisciplinariedad, interdisciplinariedad, teatralidad, performance, transdisciplinariedad, transteatro.

Abstract

What makes a discipline? What kind of thought does it entail? What are the epistemological consequences of treating theater as a discipline? Are the emerging concepts expanding its scope? Is there a need to re-conceptualize theater in the present context? Why, what for and – more crucially – from what perspective? These are some of the questions explored in this essay as it attempts a general overview of the many forms in which the representational act called ‘theater’ has been characterized in recent years. With an express intention to transcend disciplinary boundaries, the examples mentioned here come from multi, inter and transdisciplinary exercises, and the new concept of *transtheater* is called for.

Key words: Theater, discipline, multidisciplinary, interdisciplinarity, theatricality, performance, transdisciplinarity, transtheater.

Introducción

Cuando en una nota del 18 de septiembre de 2010 en el periódico *La Jornada* leo que el dictador argentino Jorge Rafael Videla justifica su golpe militar de 1976, aclarando que “fueron crueles, pero no sádicos” y leo que su juicio está plagado de testimonios “teatralizados” por parte de los testigos que se hacen pasar como víctimas “cuando – afirma – el único denominador que los une es haber pertenecido al terrorismo en distintos grados de participación”¹, me pregunto, primero, ¿qué cosa tiene este hombre en la cabeza? Y después ¿qué entiende por “teatralizados”? ¿Cómo le llama al juego que jugó y que parece sigue jugando? Las respuestas en realidad son lo de menos. Lo que no puede quedar sin reflexión es el hecho de que alguien, en pleno siglo XXI – con una humanidad que ha creado tantas cosas admirables, en Argentina, país con elevada cultura “teatral” debido precisamente a que su población ha utilizado el teatro para no perder la dimensión humana – diga algo semejante y le otorgue al teatro la connotación banal de “falsedad” y piense en los genuinos actores como unos embusteros. Esto es un inmenso agravio.

Se podrá decir, con justa razón, que el problema no es del concepto, sino de quien lo usa. Sin embargo considero que no es un asunto de individualidades, existe aún un amplio sector de población – entre ellos quienes se dedican al teatro – que conserva ese sentido “videliano”, “disciplinar” y “disciplinado” es decir que se aferra a un pensamiento reduccionista, binario y simplificador de “falso o verdadero”, “buenos o malos”, “salvadores” o “enemigos” (de la patria, o cualquier cosa que merezca disputa). Hay también otro sector de creadores, espectadores y estudiosos del fenómeno escénico que por lo menos desde la segunda mitad del siglo XX se ha dado a la tarea de ir más allá de esos límites.

Pero no se trata de inclinarse hacia uno u otro lado de la balanza, en todo caso sería necesario cambiar nuestra manera de ver el mundo, nuestra manera de pensar y hacer, por eso planteo la reconceptualización del teatro a fin de que pueda expresar el potencial de complejidad, de solidaridad, de libertad, de energía creativa y generadora de vida que hay en la especie humana, y que el paradigma simplificador redujo a su mínima expresión.

1 Periódico *La Jornada*, 18 de septiembre de 2010, p. 22.

Ahora bien, la reconceptualización por sí sola no basta, los conceptos son siempre provisionales y sólo sirven para darse cuenta que lo designado ya es otra cosa al momento de hacerlo. Nada es idéntico consigo mismo como nos hizo ver Jacques Derrida con el término *differance* (1989). Entonces habrá que estar más atentos en la correspondencia entre nuestro hacer y nuestro ser, siempre en permanente transformación.

El concepto teatro y el pensamiento disciplinario

El concepto *teatro*, como todos sabemos, se acuñó en la Grecia clásica para designar el lugar desde donde se miraba el espectáculo indicando una doble acción: mostrar y observar. Su permanencia hasta la actualidad se debe a la hegemonía de la cultural occidental que se aferra a mantener su dominio por encima de cualquier otra bajo el argumento de la “razón”. Pero esto no quiere decir que no haya modificado su contenido y que particularmente en el siglo XX haya sido desafiado por otros conceptos.

El *rito*, noción que antecede a la de teatro se generó en la antigüedad, en un “Mundo encantado” de participación directa, donde los seres humanos no eran observadores alejados del cosmos, sino participantes activos. El destino personal se asumía unido al destino del mundo y esta relación sustentaba la propia vida (Berman, 2001). ¿Cómo se fue dando esa separación y qué implicaciones ha tenido? ¿Es posible y deseable el reencantamiento del mundo?

Entre los griegos, hasta finales del siglo IV a. C., el teatro no estuvo completamente separado del ritual. Después, en busca de mayor realismo —es decir de representar situaciones más cercanas a la vida cotidiana— se pasó al predominio del diálogo dramático y a la paulatina incorporación de actores (Baty y Chavance 1992, 43). Gradualmente fue disminuyendo la importancia social del teatro: dejó de ser una fiesta de la ciudad entera y se fracturó estructuralmente en espectáculo, música, danza y literatura perdiendo su carácter integral. La visión disciplinaria había comenzado.

Sin duda el mayor conflicto que a lo largo de varios siglos tuvo que enfrentar el teatro fue su dependencia de la literatura, si bien la separación entre ambos se trazó desde el primer texto de crítica teatral, la *Poética* de Aristóteles (1988, 47-95). Cuando el filósofo habla de “poesía trágica” o de *mimesis* hace suponer que está pensando en el primero. Sin embargo, su observación con respecto a que una tragedia podía alcanzar sus fines sólo con la lectura, prescindiendo del espectáculo y de la música, revela lo

contrario al admitir que la fuerza de la tragedia “se da también sin representación y sin actores”, leyéndola, o sea a través de la palabra escrita. Esto generó también una división entre receptores cultos e incultos: es decir, quienes la experimentaban por medio de la lectura y quienes lo hacían por el espectáculo, respectivamente (*Ibid.*, 94). Esta opinión se inscribe dentro de la tradición logocéntrica inaugurada por Platón, para quien el logos equivalía “al alma” y la representación “al cuerpo”, o sea la preeminencia del concepto sobre cualquier otra forma de manifestación humana. Aquí se puede percibir el germen del carácter “elitista” que va a caracterizar al teatro “culto” frente al “popular”.

Se debe tener en cuenta que Aristóteles elaboró sus teorías a mediados del siglo IV a.C., época en la que la tragedia representada había perdido la importancia cultural alcanzada durante el siglo anterior.

El largo camino recorrido desde entonces por el concepto hasta su institucionalización en el siglo XX como “ciencia teatral” —que va a distanciar al “sujeto” investigador del “objeto” teatro- muestra la tensión en la relación actor-espectador y el incremento de las normas sociales que rigen a la representación, mismas que dieron lugar a innumerables convenciones. Justamente fueron estas las que, a juicio de Emile Zola, obstaculizaron en el siglo XIX la incorporación del arte escénico al “naturalismo” movimiento que buscaba aplicar el método científico a la creación literaria por ser el teatro, decía Zola, “la última fortaleza de los convencionalismos” (1972, 116). No obstante, ya en pleno siglo XX fueron muchos los intentos por dotar de carácter científico al teatro (Stanislavski y Brecht, entre otros).

Al respecto, Primavesi (1995) se pregunta ¿qué significó la revolución científica para la manera en que los hombres se veían a sí mismos? Ante todo un sentimiento de reificación total, la *percepción* de un universo mecánico e indiferente, leyes de la naturaleza que actuaban de forma autónoma, fuera de la mente y del pensamiento, tal como lo señala Berman (2001). En la modernidad la metáfora del “Mundo como máquina” se convirtió en paradigma (Capra 2006, 39).

Se estableció así, como rasgo característico de la ciencia, la separación del sujeto que conoce del objeto por conocer. Tal separación determinó la configuración del paradigma científico-positivista que regirá la ciencia hasta los albores del siglo XXI.

Precisamente eso fue lo que produjo un pensamiento reductor que oculta las solidaridades, inter-retroacciones, sistemas, organizaciones,

emergencias, totalidades, y lo que suscitó concepciones parcelarias y mutiladas de *lo real*.

La ciencia moderna se sustentó en la linealidad, un pensamiento gobernado por la relación causa y efecto en sentido unidireccional.

Disciplina

Es exactamente bajo el paradigma anterior que se establece el concepto de disciplina científica el cual remite a una categoría organizacional al interior del conocimiento científico, instituye la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de dominios que recubren las ciencias.

La delimitación del campo de saber de la lógica disciplinaria tiene por contrapunto la hiperespecialización y el riesgo de cosificación del objeto estudiado.

La lógica binaria clásica confiere su carta de nobleza a una disciplina científica o no-científica. Gracias a sus normas o criterios de verdad, una disciplina puede pretender agotar totalmente el campo que le es propio. Si esa disciplina es considerada como fundamental, como la piedra angular de todas las otras disciplinas, ese campo se extiende implícitamente a todo el conocimiento humano. En la visión clásica del mundo, la articulación de las disciplinas era considerada piramidalmente, con la física en la base de la pirámide. El universo disciplinario parcelado se encuentra hoy día en plena expansión ¡Más de 8,000 disciplinas! De una manera inevitable el campo de cada disciplina se hace cada vez más agudo, punzante, lo cual hace cada vez más difícil e imposible la comunicación entre las disciplinas. El sujeto es a la vez pulverizado para ser reemplazado por un número cada vez mayor de piezas separadas, estudiadas por las diferentes disciplinas. Este es el precio que el sujeto debe pagar por el conocimiento de cierto tipo, que él mismo instaura.

El *big bang* disciplinario corresponde a las necesidades de una tecnociencia sin freno, sin valores, sin otra finalidad que la eficacia por la eficacia (Nicolescu 2009, 31-32).

¿Qué significa el teatro como disciplina?

Martha Toriz nos ha hecho conocer en un documentado estudio sobre la teatrología y las artes escénicas cómo “a partir del positivismo decimonónico que postuló que el método científico no sólo era aplicable para las ciencias naturales sino también para el estudio del ser humano en socie-

dad", se estableció en Alemania en 1923 un instituto de ciencia teatral (2009, 80-83).

Esto quiere decir que la concepción del conocimiento, de la realidad y de la representación en los ámbitos de las artes y del teatro no ha sido muy diferente a la de las ciencias, pues un paradigma es una forma de pensar y actuar que soporta a todas las disciplinas.

En Occidente hasta fines del siglo XIX el teatro estuvo sometido a la literatura, la forma teatral hegemónica se basaba en un texto dramático, y no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XX cuando comenzaron a ganar terreno otras manifestaciones vinculadas con la representación-acción. Surgieron así nuevos conceptos como post-teatro, happening, performance o arte acción, danza teatro, espectáculo, arte escénico, artes de la representación, arte electrónico, arte transgénico y cyberteatro como un síntoma de la necesidad de abrir el campo del concepto más allá de sus límites disciplinares a fin de incluir, efectivamente, todo tipo de práctica escénica vinculada con los desarrollos científicos y tecnológicos y no exclusivamente la entronizada por el teatro burgués del siglo XIX.

De la multi a la transdisciplinariedad, hacia la reconceptualización del teatro

El paradigma que dominó los saberes científicos, desde el surgimiento de la ciencia moderna en el siglo XVII, ha sido confrontado por modelos, enfoques y postulados que se oponen al reduccionismo para ser concordantes con un universo donde existen y se hacen explícitas las inconsistencias, contradicciones, antinomias y paradojas.

Se fue estructurando así la necesidad de un nuevo paradigma capaz de dar cuenta de las contradicciones bajo los principios de distinción, conjunción e implicación, centrales en el Pensamiento Complejo, perspectiva que progresivamente fue ganando terreno a lo largo de un camino en el cual aparecían, ante todo, los límites, las insuficiencias y las carencias del pensamiento simplificante, es decir, las condiciones en las cuales no es posible eludir el desafío de lo complejo. Esta nueva manera de ver y entender el mundo implicó la ruptura de antiguos pensamientos, conceptos, técnicas y valores compartidos, avalados y utilizados por comunidades científicas en su quehacer.

Una nueva epistemología se fue gestando para ir co-generando una nueva concepción del ser humano, una nueva manera de entender la realidad y por ende, el conocimiento mismo. Esta naciente epistemología empe-

zó a generar una nueva manera de conocer. Por ejemplo, la unidireccionalidad causa-efecto se confrontó con la circularidad que propone que el efecto retroactúa sobre la causa.

A pesar de que la modernidad trajo consigo una visión fragmentada, individualista y utilitaria de la realidad, es necesario reconocer que el mundo contemporáneo es un mundo interconectado, los fenómenos físicos, biológicos, psicológicos, sociales, políticos, económicos y ambientales son interdependientes. Para describir este mundo de manera adecuada necesitamos una perspectiva más amplia, que no pueden ofrecernos aisladamente las concepciones reduccionistas ni las diferentes disciplinas; necesitamos una nueva visión de la realidad que cambie nuestro modo de pensar, de percibir y de hacer.

Los enfoques *unidisciplinarios* o *monodisciplinarios* revelan su insuficiencia, la ciencia universal que necesitamos hoy día debe romper e ir más allá del cerco de cada disciplina.² No obstante habrá que tener en cuenta, como sugiere Martínez Migueles, los obstáculos que se oponen al enfoque *inter-* o *trans-*disciplinario, a saber:

1. Los mismos *conceptos* con que se designa cada disciplina y sus áreas particulares: así, los profesores suelen hablar de su “mundo”, su “campo”, su “área”, su “reino”, su “provincia”, su “dominio”, su “territorio”, etcétera (actitud feudalista y etnocentrista, nacionalismo académico y celo profesoral proteccionista de lo que consideran su “propiedad” particular, y estiman como la mejor de todas las disciplinas).
2. Conducta dirigida a “mantener el territorio”. De aquí, la tendencia de los especialistas a proteger sus áreas particulares de experticia disciplinar de la *invasión* o *intrusión* de científicos de “otras áreas” en su *jurisdicción* académica. (exagerado uso de *lenguajes formalizados* inaccesibles al profano, incluyendo el uso de una *jerga especial* para confundir y excluir al intruso, para ridiculizarlo, y el recurso a la hostilidad abierta contra los invasores).
3. A los “invasores” hay que cerrarle el paso de entrada a las revistas especializadas. (Los consejos editoriales se distinguen precisamente por tener en esos puestos a los profesionales más

2 Miguel Martínez Migueles, “Transdisciplinariedad y lógica dialéctica, un enfoque para la complejidad del mundo actual”, <http://prof.usb.ve/miguelm/transdiscylogi-cadialectica.html>

celosos de su territorialidad). Esto ha llevado a los investigadores más conscientes, a crear sus propias revistas *inter- o trans-disciplinarias* y dejar a las primeras privadas de una interfecundación que podría serle muy enriquecedora³.

Estos obstáculos pueden ser superados por una visión que se sitúa más allá de lo disciplinar y propone *encuentros* y *diálogos* académicos que se interfecundan.

Multidisciplinariedad e Interdisciplinariedad

Según Barab Nicolescu la multidisciplinariedad concierne al estudio de un objeto de una sola y misma disciplina por muchas disciplinas a la vez. Así, por ejemplo, una obra de Shakespeare puede ser estudiada por varias disciplinas a la vez: historia del teatro, literatura, historia del espectáculo, sociología, historia de Europa, psicología y aclara el físico rumano-francés: “El objeto saldrá enriquecido del cruce de diversas disciplinas. El conocimiento del objeto en su propia disciplina es profundizado por un aporte multidisciplinario fecundo. La investigación multidisciplinaria aporta un *plus* a la disciplina en cuestión (...), mas ese *plus* está al servicio exclusivo de esta misma disciplina” (37).

Esto quiere decir que la obra de Shakespeare tendrá mayores posibilidades de ser comprendida y en consecuencia la disciplina, el teatro, (que en el ejemplo alude evidentemente a la literatura dramática) alcanzará mayor valor epistémico.

Veamos un caso al cual se atribuye carácter multidisciplinario el de Joseph Ángel Gómez, artista catalán, promotor del post-teatro quien en 1970 realizó sus primeros *Escenogramas*. Se trata de una dramaturgia plasmada en imágenes gráficas y no en palabras, producto de su labor de investigación en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbona y, más tarde, en la Universidad de Barcelona. Una rebelión contra el predominio de la literatura en el teatro.⁴ En efecto, se suprime la escritura y en su lugar aparecen imágenes, pero el teatro mantiene su dominio.

En este caso se puede constatar que, en efecto, se rebasa la disciplina pero la finalidad queda en el cuadro de la investigación disciplinaria.

3 Miguel Martínez Miguelez, “Entre la multi-inter y transdisciplinariedad y el pensamiento complejo” <http://miguelmartinezm.atspace.com/NPI%203EntrelaMulti.html>

4 Cfr. Manuel Pérez Jiménez, “Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral” (<http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/816/1/1992%20A2%20Escenogramas.pdf>)

Interdisciplinariedad

Siguiendo también a Nicolescu nos damos cuenta que la interdisciplinariedad tiene una pretensión distinta a la multidisciplinariedad: “conciernen en tres grados a la transferencia de métodos de una disciplina a otra”:

1) de aplicación. Por ejemplo los métodos de la física nuclear transferidos a la medicina conducen a la aparición de nuevos tratamientos del cáncer.

2) epistemológico. La transferencia de métodos de la lógica formal en el dominio del derecho genera análisis interesantes en la epistemología del derecho

3) generación de nuevas disciplinas. Por ejemplo, la transferencia de métodos de la matemática en el dominio de la física ha engendrado la física-matemática (37).

Aquí comienzan a surgir confusiones pues se llega a usar uno u otro concepto sin hacer una clara distinción, como se puede ver en el siguiente ejemplo: Virginia Guarinos al observar las transformaciones que están ocurriendo en las formas de *representación* debidas a la aparición de nuevos modos y medios de expresión y comunicación nos conduce a la pregunta por el lugar del teatro dentro de la virtualidad y llama *ciberteatro* a “el proceso de dramaturgia y apoteosis corporal (que) ha seguido una vía progresiva en dirección a la fragmentación del cuerpo y su desintegración mediante el proceso digital, especialmente en lo que respecta a la desintegración del cuerpo. El ritual físico es reemplazado por el ritual tecnológico. La desmaterialización del cuerpo a través de la electrónica y la telemática induce a un proceso de renuncia sucesiva a la presencia orgánica, que se vuelve superflua o minimizada”.⁵

Del mismo modo que la multi, la interdisciplinariedad desborda la disciplina, pero su finalidad queda inscrita en la investigación disciplinaria e inclusive contribuye al aumento de disciplinas.

Teatralidad y performance

Haré aquí una breve digresión para hablar de dos nuevos conceptos que emergieron de los espacios abiertos por la multi y la interdisciplinariedad: teatralidad y performance, el primero acuñado por el director teatral ruso Nicolás Evreinov a principios del siglo XX para referirse al instinto de transformar las apariencias de la naturaleza (1956), y que posterior-

5 Virginia Guarinos, “¿Representar o simular? Esa es la pregunta. Los límites de la representación”, en *Icono 14* núm. 10 www.icono14.net/ revista.

mente fue entendido como “especificidad del teatro”. En las dos últimas décadas se han realizado esfuerzos en el terreno de la investigación teatral tendientes a la interdisciplinariedad. Entre estos últimos destacan los trabajos de Marco de Marinis (1998) y Erika Fischer-Lichte (1996). De Marinis al plantear una “nueva perspectiva teatrológica” señala la conveniencia de abrirse a nuevas metodologías de investigación y a la contribución de las ciencias humanas y sociales, a fin de dar cuenta del teatro como “conjunto de fenómenos interconectados”. Por su parte Fischer-Lichte propone realizar estudios interartísticos donde el teatro funcione como modelo de investigación, por tratarse de un campo dentro del cual la interrelación entre las artes es posible. Esta misma idea fue impulsada por Patrice Pavis como uno de los ejes de estudio en Paris VIII (1993).

Por otra parte el término *performance* fue empleado inicialmente por la academia norteamericana para distinguir el acto de escenificación de la obra escrita, a la cual – en ese contexto – se le designa como “teatro”. De modo que los *Performance Studies* tienen como base cualquier tipo de *representación* humana. Richard Schechner, pionero de los *Performance Studies* reconoce que se trata de un nuevo paradigma que sustituye al teatro entendido como *la representación* de dramas escritos (2002).

El elemento substancial del *performance* es el cuerpo, como producto artístico e instancia política. Ante la dificultad para ubicar estas manifestaciones dentro de las categorías formales del teatro se les denominó meta-teatro o meta-drama.

Teatralidad y *performance* son diferentes pero tienen algo en común: el primero se basa en la mimesis y en la *representación*, el segundo aunque antimimético no la elimina por completo, por eso Antonio Prieto al abordar el problema de la representación en el *performance* dice que no hay clausura total de la representación, pues el performer mantiene “la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales [aunque] su acción no busca referirse al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar, de ésta manera sugiere el concepto de “represent-acción” o puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psicofísico por el performer.

Patrice Pavis (2008) y Antonio Prieto (2009) coinciden en un mismo interés: poner frente a frente los dos conceptos que se han mantenido en permanente tensión a lo largo del siglo XX: Teatralidad y *Performance*, si bien el teórico francés en lugar de teatralidad habla de *Puesta en escena*.

Un aspecto que difiere en dichos estudios es el contexto, Pavis ubica su discusión en el ámbito anglo-americano y francés, mientras Prieto se instala en el latinoamericano. No obstante, en ambos descubrimos la trayectoria de desequilibrio, separación y acercamiento que ha acompañado esta relación. Un minucioso análisis de estos dos textos puede ofrecer resultados de gran significación para los estudiosos de las artes escénicas. Aquí sólo destacaré la contribución que hacen para trascender los límites disciplinarios.

Prieto afirma que

Los puristas de cada forma artística defienden su práctica criticando a la otra, sin reconocer las áreas de entrecruzamiento y retroalimentación que existen entre ambas. Encasillarnos en conceptos fijos no hace más que entorpecer nuestra percepción de fenómenos cuya complejidad debe ser atendida. Una perspectiva inter, e incluso trans-disciplinaria nos permitiría analizar la teatralidad de un performance y la dimensión performativa de una obra de teatro (2009: 122).

En tanto que Pavis señala que el acercamiento actual de performance y de puesta en escena “es tan fuerte que habría casi crear palabras comodines como *puesta en perf* o *perforpuesta*. El diagnóstico de esta contaminación es simple: no se podría actualmente crear una puesta en escena sin la reflexión de la *performance theory*, ni una performance sin la posibilidad de hacer un análisis semiológico y fenomenológico” (Pavis, 2008).

¿Cómo trascender el escenario de la lucha entre teatralidad y performance que describe Prieto? Él mismo sugiere reflexionar sobre las intersecciones de estos dos conceptos en términos de juego, y probablemente tenga razón, pues sería el *estado T* (o tercero incluido de la lógica transdisciplinaria) que haría falta entre el logos teatral y la physis performativa.

Transdisciplinarietà

A diferencia de la mono, multi e interdisciplinarietà, la finalidad de la transdisciplinarietà es sentar las bases de un nuevo paradigma científico. La investigación disciplinaria concierne, cuando mucho, un solo y mismo nivel de realidad. En cambio, la transdisciplinarietà se interesa por la dinámica engendrada por la acción simultánea de varios niveles de Realidad (Nicolescu 2009, 38). Según Nicolescu, son tres los axiomas que orientan la metodología transdisciplinaria:

I. *El axioma ontológico*: Hay diferentes *niveles de Realidad* del Objeto y, en consecuencia, diferentes *niveles de Realidad* del Sujeto.

II. *El axioma lógico*: El paso de un *nivel de Realidad* a otro está asegurado por la lógica del tercero incluido (a diferencia de la lógica clásica del “tercero excluído”).

III. *El axioma epistemológico*: La estructura de la totalidad de *niveles de Realidad* aparece, en nuestro conocimiento de la naturaleza, de la sociedad y de nosotros mismos, como una estructura compleja.

Como podemos observar, no basta solamente con plantearse la apertura hacia nuevas formas de conocer y hacer; es necesario *transformar* la manera de conocer y hacer, de ahí la importancia de esta metodología.

En los ejemplos que siguen podemos ver la intención de ir más allá de los límites disciplinarios: 1) La actriz chilena Valeria Radrigán dedicó su investigación final de maestría en teoría del arte contemporáneo cursada en la Universidad Complutense de Madrid al problema de la “Transdisciplina” (SIC)⁶ que, dice “ha marcado un desarrollo sistemático de pensamiento y acción artística en relación a este tema. Y es que trabajar efectivamente desde la transdisciplina implica un quiebre al ego mayor. Implica no sólo la apertura para formarse, investigar y conocer otros formatos ajenos al propio, ajenos al que uno se formó y 'maneja'. Implica someterse al vacío de no saber qué va a ser lo que resultará. Desde el proceso creativo, la premisa ya no es ¿Hagamos una obra de teatro? sino ¿hagamos una obra? Si es teatro o no ya no importa (sic).”⁷

El rechazo al culto a la personalidad, así como la apertura a la incertidumbre son desde luego elementos transdisciplinarios, por lo que la intención de este proyecto se ubica dentro de este ámbito; 2) En Chile, Sergio Valenzuela Valdés propone trabajar a partir de la Carta de la Transdisciplinabilidad sobre lo que llama “Arte de acción transdisciplinar”⁸ y dice: “El Arte de acción transdisciplinar (AACT) aspira a una integración no sólo de las artes, sino de las ciencias y otros campos y puede generar resultados de reflexión, no sólo para sus creadores o accionantes, sino que también en ese diálogo genera pensamiento sobre lo complejo del hacer o percibir”. Como ejemplo de AACT ofrece el del artista español Jaime del

6 Es importante tener presente la aclaración que hace Nicolescu respecto al concepto: “Transdisciplina” remite a una nueva disciplina lo cual es contrario a “Transdisciplinabilidad”.

7 Valeria Radrigán, ¿TRANS-teatro?, <http://www.soloteatro.cl/carteleraReportajeDetalle.php?id=29>

8 Sergio Valenzuela Valdés, “Hacia un arte de acción transdisciplinar”, Ponencia presentada en el Coloquio de Artes Escénicas y nuevos lenguajes. Danza, teatro y performance organizado por la Universidad de Chile, Santiago, 2009. <http://knol.google.com/k/aact-hacia-un-arte-de-acci%C3%B3n-transdisciplinar#>

Val con su Organización Reverso de arte transdisciplinar quien realiza “Metaformances” y define su pensamiento como “pos postmoderno”, realizando obras de gran escala, que incluye proyectos de acciones legales contra constructoras en zonas donde es ilegal construir que detecta a través de Google air. Para Valenzuela, Del Val es un representante de las “Artes performativas transdisciplinarias de acción”, es éste último quien dice: “La especificidad de Reverso se articula en la transdisciplinariedad de prácticas artísticas (en particular, del arte visual y digital, la danza, la electroacústica, la videodanza y el cine abstracto interactivo y la arquitectura virtual generativa), discursos críticos asociados al postestructuralismo, la teoría queer, ciberfeminista y postcolonial, y las prácticas políticas; o sea, en el replanteamiento de las relaciones cuerpo-arte-tecnología, en los diferentes aspectos de producción, investigación, formación, difusión, distribución, archivo y activismo”¹⁹. Aquí en cambio, pese al deseo de trascender los límites disciplinarios, la propuesta parece anclada en lo multidisciplinario.

En síntesis, si la multidisciplinariedad es un diálogo entre disciplinas sin una real comunicación y la interdisciplinariedad la transferencia de elementos de una disciplina a otra, la transdisciplinariedad designa la apertura de todas las disciplinas a lo que las atraviesa y las sobrepasa.

Hacia la re-conceptualización del teatro: el transteatro

Es el momento de plantear si — en la perspectiva de una nueva epistemología donde el conocimiento es una emergencia del propio conocimiento, y los conceptos de realidad y representación construcciones derivadas de nuestra capacidad de pensar, sentir, hacer y de relacionarnos holísticamente — el concepto *Teatro* puede mantenerse vigente y permitir nuestra transformación como sujetos hacia la plena hominización y reencantamiento del mundo. Sin pretender dar una respuesta definitiva, considero que, una vez descubiertos los amplios espacios abiertos por la epistemología de la complejidad y la metodología transdisciplinaria, es pertinente perfilar el *transteatro* que, sin nulificar al teatro, se coloque más allá de aquello que lo reduce, por ejemplo de la forma básica del código teatral identificada por Fischer-Lichte: “A representa a X mientras S lo mira” (1999), la cual reduce también al mínimo el sentido de *representación*: “algo que está en lugar de”.

Ahora bien, más que un “nuevo teatro” o un nuevo concepto, es necesario un nuevo nacimiento del teatro, el cual será posible a partir de un

nuevo nacimiento del sujeto, tal y como lo propone el enfoque transdisciplinar (Nicolescu, 2009: 101). Un sujeto que es capaz de vivir simultáneamente la experiencia de distintos niveles de realidad, de propiciar la emergencia del “tercero incluido” y de abrirse a la complejidad.

Al resultado de este nuevo nacimiento le llamo *transteatro* y tiene, entre otras características: poner en el centro la humana condición en toda su complejidad y situarse entre, a través y más allá de la representación, pero también de lo político, lo religioso, lo estético y lo cultural, pues la “realidad” del sujeto que “somos” cada uno de nosotros no “es” sólo la que vivimos como individuos o como “cuerpo social”.

El *transteatro* corresponde con “actos” abiertos a la incertidumbre donde no existe la separación entre actores y espectadores —sin que deje de haber actores y espectadores— pues, como el rito, es una propuesta que nos invita a la creatividad transformadora. En este sentido podemos hablar de experiencias *trans-teatrales* o *trans-escénicas*, actuaciones que una persona realiza de manera consciente y con sentido comunitario a partir de la urgencia individual y colectiva de responder a preguntas esenciales para el autoconocimiento y la comprensión. Para tal fin se utilizan los recursos escénicos y culturales locales (espaciales, actorales, musicales, dancísticos, escenográficos, tecnológicos; así como mitos, leyendas, etcétera), pero en diálogo con otras tradiciones, de ahí lo transcultural.

El *transteatro* es una propuesta acorde a la concepción actual de la sociedad-mundo, es decir, de un sentimiento común del destino planetario. Tiene como principio básico el establecimiento de una nueva relación del ser humano con la naturaleza, con los otros y consigo mismo. En el *transteatro* todos los individuos —hombres y mujeres— participan auténtica, libre y confiadamente, compartiendo con el otro la maravillosa oportunidad de estar vivos, lo cual da por resultado seres más conscientes y verdaderos pues los niveles de información del objeto se conjugan con los niveles de consciencia del sujeto.

La experiencia transteatral y transcultural nos sitúa en un *transvivir*, donde lo comunitario otorga cohesión y sentido. Estar alineados con los principios de la comunidad implica mantener la equidad, la proporcionalidad y la *verticalidad*, de este modo los proyectos resultan viables y sustentables.

Experiencias transteatrales

Nicolás Núñez es uno de los precursores del *transteatro* al reconocer que el trabajo del Taller de Investigación Teatral de la UNAM que durante más de 35 años ha dirigido y al cual denominaron como Teatro participativo era en realidad *transteatro*, porque lo que buscaban

era tocar el punto de *entanglement* [enredo cuántico], el contacto que nos permitiera reconocer, y afectar, la latise [entramado]. Para que entre público y actores lográramos un egregor [fuerza] de amorosa unidad y, de esta manera, estimular en nuestra sociedad lo mejor de nosotros mismos. Teatro como umbral, puerta de entrada a una realidad más armoniosa, equilibrada, plena. En síntesis, teatro como la posibilidad de contacto profundo con nosotros mismos. Es decir, con el universo (Núñez 2009, 144-145).

Shakespeare, Artaud y Grotowski en el campo teatral, junto con las deslumbrantes disertaciones de Prigone y Kapra en la cuántica y Basarab Nicolescu en la transdisciplinariedad, son las fuentes en las que Nicolás Núñez ha bebido para plantear su *transteatro* en donde el actor

tiene el compromiso de conocer-reconocer su instrumento, es decir, su mente, su cuerpo, su espíritu, y darse cuenta de que su compromiso es llevar al óptimo a este instrumento, sin competencia (...) El actor en escena no es otra cosa que una conciencia que se reconstruye a sí mismo, y a su realidad, a cada respiración. Una realidad en tránsito. Realidad en tránsito, ese es el escenario, esa es la vida (146).

Yo por mi parte he sido partícipe de lo que llamo *Experiencias trans-escénicas* a partir de un proyecto que inició en octubre de 2007 en la Casa del Teatro del Centro de las Artes Indígenas "Xtaxkgakget Makgkaxtlawan" (El resplandor de los artistas) dentro del parque temático Takilsukhut, ubicado en la zona sagrada totonaca de El Tajín, Veracruz como una integración *afectiva y efectiva* de la sabiduría totonaca, de las enseñanzas que recibí del maestro Rodolfo Valencia, de mis vivencias en el teatro comunitario, de los principios del Teatro Antropocósmico propuesto por Nicolás Núñez, y de la visión compleja y transdisciplinaria del teatro que he venido configurando en los últimos años.

Todo surgió de un Taller propuesto por la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana a partir de las siguientes premisas: Hoy podemos escuchar y ver en muchos lados voces y movimientos que expresan la urgencia de una nueva convivencia con todo lo que existe. Requerimos entonces de prácticas de reconexión que reconstruyan nuestro estar en conciencia para percibir la belleza de la forma, el aquí y el ahora. Requerimos percibir el enorme poder creador de nuestro ser y de cada elemento

que nos rodea, del movimiento de nuestro cuerpo y de nuestra comunidad que potencia nuestra capacidad de conocer y de vivir.

Los objetivos eran coincidentes con los del Centro de las Artes Indígenas: “Que la población Totonaca sea generadora de una expresión creativa que manifieste su riqueza cultural y que permita el diálogo creativo entre las mismas y con otras culturas del país y del mundo” (Adame 2009, 160).

Como resultado del primer taller coordinado por el maestro Nicolás Núñez se elaboró de manera colectiva la obra: *Tejedoras del destino* a partir de un mito de creación totonaca que nos compartieron las y los participantes en la Casa del Algodón.⁹ Los diálogos de la obra se hicieron en totonaco y español.

Con el antecedente de las *Tejedoras*, dimos inicio a una nueva experiencia, *Máscara*. El compromiso que se asumió rebasó el que tradicionalmente exige el “oficio actoral”. Sin que se haya hecho explícito, todos los miembros de “La casa del Teatro” aceptamos que estábamos en un lugar regido por las deidades totonacas y cargado de muy diversas energías. Teníamos, por lo tanto, que estar atentos a todas las señales que aparecieran en el curso de nuestro trabajo y, por supuesto, realizar las ofrendas y mantener una actitud vertical para que no se alterara la armonía cósmica.

El proceso se llevó a cabo en cinco etapas, desde un primer taller transcultural de integración-creación en el cual, a través del círculo de la palabra, establecimos que era importante trabajar con el problema de la identidad, para lo cual nos pareció pertinente el símbolo de la máscara. En sesiones coordinadas por el maestro Nicolás Núñez trabajamos para dar la batalla como actores capaces del máximo de entrega. La dinámica propuesta en esta ocasión fue *Citlalmina*, una combinación de danza conchera tolteca-chichimeca y la danza tibetana del “Sombrero negro”. También se enriqueció el Taller con movimientos o danzas sagradas de Gurdieff a cargo de Jorge Rodríguez Cano. Posteriormente en un segundo Taller de Creación el objetivo fue poner a prueba la estructura y elaborar la columna vertebral del acto, después se compartió la propuesta con invitados como Basarab Nicolescu y se pulió la columna vertebral, finalmente se hizo la presentación del acto en Cumbre Tajín 2009. Aquí toda-

9 El mito dice que en el cosmos habitan 13 abuelas tejedoras que como arañas tejen el destino de cada ser y que queda plasmado en el ombligo. Cuando por alguna razón las personas se extravían y pierden su destino necesitan recuperarlo a través del retorno al origen, a la tradición y a los valores que les fueron otorgados. En este caso el valor principal estuvo asignado a la lengua totonaca.

vía se hicieron ajustes, atendiendo al flujo de las energías. Este fue en verdad un nuevo nacimiento colectivo de diversas generaciones de teatristas comunitarios, trans-culturales y trans-escénicos que, juntos y despojados de nuestra máscara-rol tocamos nuestra identidad cósmica reconociéndonos plenamente en el otro: Akit wix-Wix akit (Yo soy tú-Tú eres yo).

En Brasil Oldair Soares, con una experiencia teatral de más de 30 años, fomenta el *transteatro* al cual define, a falta de una mejor forma, como origen-medio para la *transpretación*, integrada por la suma de sensibilidades presentes en el espacio y también por cada individuo interpretante. El placer del disfute estético verifica la emergencia de una mente colectiva en totalidad y al mismo tiempo individual. Un espacio escénico de convivencia entre “*el yo, el otro, ella, nosotros, y ustedes*” (J. Kristeva) “*donde yo asisto (para) ser puesto en juego frente a ella y nosotros, acción en la que me expongo a mí mismo y por la cual me expongo a los otros y a ustedes, el público que está en la base del altar del sacrificio donde arde el animal humano*”.¹⁰

Le interesa rescatar la magia ritual del teatro tendiente al reencantamiento del mundo, atendiendo a todas las edades, traspasando la noción del simple “entendimiento” para llevar al público a reflexionar sobre lo vivo. Cuestiona la representación porque reafirma la existencia del presente “en la pobre, conocida y única forma de tocar la realidad”, plantea acceder a la acción de la mente colectiva que sólo será viva si significa en sí misma: movimiento, cambio, si es sincera, virtuosa y rica.

Se trata de pasar por una desapropiación del arte del “hacer teatral”. Una desmaterialización efectiva de cualquier poder maniqueista emerge como alógica, irracional, como una manifestación del devenir. En la inserción del momento cósmico de la escena, el actor es un instrumento para liberar el espíritu de los otros actores: el público.

El gran desafío, afirma, es hacer visible lo real, aquella en la que tenemos la impresión de vivir. Se necesita hacerlo con un “cuerpo humanidad” jamás visto y que sólo será visualizado por la actuación.

Para concluir, diré que el *transteatro* permite transitar del *nivel de Realidad* de la *actualización* del sujeto, donde la existencia está al servicio de la realización social, al *nivel de Realidad* de la *actuación* del sujeto, donde, además del compromiso social, la persona expresa simultáneamente

10 Oldair Soares, “A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade”, www.ammom.cjb.net.

entre, a través y más allá del teatro lo que pertenece tanto a su mundo interior como exterior.

Bibliografía

- Adame, Domingo. 2009. "Experiencia Trans-escénica y trans-cultural en El tájín". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 150-167. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Aristóteles, 1988. "Poética" en Aníbal González (ed.) *Artes Poéticas*. Madrid: Taurus.
- Baty, Gaston y R. Chavance. 1992. *El arte teatral*. México: Fondo de Cultura Económica. (1ª. Ed. 1955).
- Berman, Morris. 2001. *El reencantamiento del mundo*. Santiago de Chile: Cuatro vientos.
- Capra, Fritjof. 2006. *La trama de la vida*. Barcelona: 2006.
- De Marinis, Marco. 1998. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, Jacques. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Antrophos.
- Evreinov, Nicolás. 1956. *El teatro en la vida*. Buenos Aires: Leviatan.
- Fischer-Lichte, Erika. 1996. "Thoughts on the interdisciplinarity. Nature of Theatre Studies", *ASSAPH-Studies in the Theatre*, number 12, 1996: 111-24.
- Martínez Miguelez, Miguel. 2010 "Entre la multi-inter y transdisciplinarietà y el pensamiento complejo" [en línea]. Página consultada el 18 septiembre de 2010. <http://miguelmartinezm.atspace.com/NPI%203EntrelaMulti.html>.
- Martínez Miguelez, Miguel. 2010 "Transdisciplinarietà y lógica dialéctica, un enfoque para la complejidad del mundo actual" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. <http://prof.usb.ve/miguelm/transdiscylogica-dialectica.html>.
- Nicolescu, Basarab. 2009. *La transdisciplinarietà. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin.
- Núñez, Nicolás. 2009. "Transteatro". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 144-149. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Pavis, Patrice. 1993. "Estudios teatrales" en Angenot, Marc, Jean Bessiere et. al., *Teoría literaria*. México: Siglo XXI.
- _____. 2008., "Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia?", *Telón de fondo*, núm. 7, Julio.
- Pérez Jiménez, Manuel. 2010. "Escenogramas post-teatrales. Una visión inédita del texto teatral" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. <http://dspace.uah.es/jspui/bitstream/10017/816/1/1992%20A2%20Escenogramas.pdf>.

- Prieto, Antonio. 2009. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performatividad". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 116-143. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Primavesi, A. 1995. *Del Apocalipsis al Génesis. Ecología. Feminismo. Cristianismo*. Barcelona: Herder.
- Radrigán, Valeria. 2010. "¿TRANS-teatro?" *Soloteatro*. En Línea. Recuperado el 28 de septiembre de 2010 de <http://www.soloteatro.cl/carteleraReportajeDetalle.php?id=29>
- Schechner, Richard. 2002. *Performance Studies. An Introduction*. London and New York: Routledge.
- Soares, Oldair. 2010. "A experiência de comunicação e linguagem de um espetáculo teatral para a compreensão do olhar sobre a transdisciplinaridade" [en línea]. Página consultada el 18 de septiembre de 2010. ammom-trans@ig.com.br www.ammom.cjb.net.
- Toriz, Martha. 2009. "La teatrología y las artes escénicas". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*, coord. y ed. Domingo Adame, pp. 78-92. Xalapa: Facultad de Teatro-Universidad Veracruzana.
- Valenzuela Valdés, Sergio. 2009. "Hacia un arte de acción transdisciplinar", Ponencia presentada en el Coloquio de Artes Escénicas y nuevos lenguajes. Danza, teatro y performance organizado por la Universidad de Chile, Santiago, 2009. Recuperado el 18 de septiembre de 2010, de <http://knol.google.com/k/aact-hacia-un-arte-de-acci%C3%B3n-transdisciplinar#>.
- Zola, Emile. 1972. *El naturalismo*. Barcelona: Península.

EL RITO DE LA MISA, EL OFICIO DIVINO Y EL TEATRO FRANCISCANO EN NUEVA ESPAÑA, SIGLO XVI

Octavio RIVERA KRAKOWSKA

Facultad de Teatro
Universidad Veracruzana

Resumen

El “teatro franciscano” de Nueva España en el siglo XVI, en la mayor parte de los casos conocidos, fue una actividad que formaba parte de una fiesta religiosa, en donde el acto principal era el del rito de la misa. De esta manera, algunas manifestaciones de “teatro franciscano” parecen estar ligadas a la liturgia y muestran similitudes con lo que conocemos como “drama litúrgico”, aspectos que matizan la noción de “representación teatral”, independiente de la fiesta de la cual forma parte. El presente trabajo revisa algunos ejemplos de “representaciones teatrales” franciscanas en donde es posible observar su relación con la misa y el oficio divino.

Palabras clave: Teatro franciscano, Nueva España, drama litúrgico, oficio divino.

Abstract

The “Franciscan theater” of XVI century New Spain was usually part and parcel of a religious celebration centered around the mass, and must therefore be understood in its relationship to liturgy and to what we call “liturgical drama”. Certain varieties of this theater can hardly be called “theatrical representations” as such. This essay analyzes a few examples of “Franciscan theater” pieces in their relationship to the mass and divine office rituals.

Key words: Franciscan theater, New Spain, liturgical drama, divine office.

Fiestas religiosas del cristianismo

En el alba del cristianismo, quizá las únicas fiestas que se celebraban eran Pascua y Pentecostés, además de la fiesta semanal de los domingos. Con el tiempo, la difusión, aceptación y reconocimiento masivo de la nueva fe,

el calendario festivo se amplió. La Iglesia instituyó, entonces, entre otras, dos tipos de fiestas obligatorias: las fijas y las movibles. Como su nombre lo indica, las fijas se celebran cada año en un día específico de un mes determinado, mientras que para las movibles el día cambia dependiendo de la fecha de la Pascua. Las solemnidades se llevan a cabo, principalmente para honrar a Cristo: su nacimiento (Navidad, fiesta de fecha fija), y su resurrección (Pascua, fiesta de fecha movable). En el siglo XVI, el calendario religioso incluía también fiestas en honor a la Virgen, a algunos santos y, particularmente importante en relación con el teatro, la fiesta de la eucaristía: la de Corpus Christi, que se celebraba — desde la segunda mitad del siglo XIII —, según la fecha de la Pascua, entre los últimos días de mayo y las tres primeras semanas de junio.¹ Las fiestas no necesariamente incluían “representaciones teatrales”, hecho que, sin embargo, en el territorio español en la península y las posesiones españolas llegó a ser común en algunas de ellas.² Todas las fiestas del cristianismo que he mencionado se siguen efectuando hoy en día, por supuesto, con algunas variantes propias de las reformas religiosas y festivas.

El “drama litúrgico”

En el rito religioso medieval se encuentra lo que de modo convencional se denomina “drama litúrgico”.³ Por “drama litúrgico”, en general, se en-

1 Para un acercamiento general y reciente sobre estos temas, véanse, por ejemplo, los capítulos de Michel-Yves Perrin, Silvie Barnay, Catherine Vincent y Nicole Lemaitre sobre ritos, liturgia, cultos, devociones y peregrinaciones cristianas en Europa en Alain Corbin 2008.

2 Sobre liturgia, teatro y religión véanse particularmente los capítulos 1 a 4 y 15 de la excelente obra de Shergold 1967; y sobre el teatro español de los siglos XV y XVI, la primera y la segunda partes de Huerta Calvo 2003.

3 Berger explica sobre el origen del concepto “drama litúrgico”: “L’expression ‘drame liturgique’ est entrée dans le langage vers le milieu du XIXe siècle. C’est le célèbre ouvrage de E. de Coussemaker, *Drames liturgiques du Moyen Age*, que lui conféra [sic] ses lettres de noblesse en 1861. Peu après, M. Sepet allait rédiger un mémoire sur les *Procédés scéniques dans les drames liturgiques et les mystères du Moyen Age* pour obtenir le diplôme de l’Ecole des Chartres (1866). Mais Coussemaker n’est pas l’inventeur de cette expression. F. Clément avait déjà intitulé: *Le Drame Liturgique au Moyen Age*, la série d’articles qu’il avait publiée de 1849 à 1855 dans les *Annales d’Archéologie*. En 1854, Ch. Barthélémy intitulait *Drame liturgique la Visitation de Saint-Benoît-sur-Loire*, reproduite en appendice de sa traduction du *Rationale*. Le texte français de cet office pascal avait été édité pour la première fois en 1839 par la Société des Bibliophiles sous le titre de *Mystère de la Résurrection* et, en 1844, Migne avait reproduit ce ‘mystère’ au tome 8 de son *Encyclopédie théologique*, en le présentant comme un ‘drame religieux’. C’est donc entre 1840 et 1850 qu’il convient de situer la naissance de l’expression ‘drame liturgique’. Mais, avant d’être réunis, le substan-

tiende, hoy, una sección optativa de una ceremonia litúrgica cristiana. Normalmente, el texto lingüístico de esta “representación teatral” está en latín y, se supone que surgió como un ornamento del texto oficial de la liturgia, que se acompañaba de música y en donde los “actores” eran, por lo común, dignidades eclesiásticas. La “representación” era promovida y financiada por la misma Iglesia. El “drama litúrgico” se representaba invariablemente dentro del recinto religioso, se empleaban los espacios físicos del templo, y, usualmente, los objetos y vestiduras rituales de la ceremonia religiosa.⁴ Luis Astey define el “drama litúrgico” como:

tif el l’adjectif avaient déjà parcouru séparément une longue carrière”. “Toutefois le substantif, comme l’adjectif [liturgie], ne seront d’usage courant en Occident qu’à partir de 1830 environ. Le mot ‘liturgie’ désigne donc strictement le culte de l’Eglise. Mais avec la perte de l’impact du christianisme à l’époque moderne, il prendra, comme nous l’avons vu, un sens large: on parlera de ‘liturgie profane’. Tout ce qui revêt un caractère tant soit peu rituel, plus ou moins sacré, sera ainsi nommé. On parle de l’ouverture des Jeux Olympiques comme d’une liturgie. Il est bien clair que ce sens est totalement absent du mot ‘liturgique’ dans l’expression ‘drame liturgique’. Il s’agit ici du sens strict, c’est-à-dire du culte chrétien” (Berger 1976, 31-32).

4 Dentro de la periodización de la Edad Media que propone Massip para la comprensión de la evolución del teatro medieval, el “drama litúrgico” correspondería al periodo feudo-medieval que iría aproximadamente del siglo IX al XII (Massip 1992, 15). Castro Caridad incluye dentro de la idea de “teatro latino medieval” tanto al “drama litúrgico” como al “drama escolar”. De esta última forma dramática, a la que Castro Caridad dedica un puntual análisis, parece que no se conservan textos producidos en suelo español. Los dramas escolares llegaron a representarse dentro de las iglesias “[...] pero no fueron entendidas eficaces culturalmente (sic)” (Castro Caridad 1996, 76), y aunque su tema fue religioso no necesariamente se representaron con motivo de fiestas religiosas, “[...] muchas de estas obras, aunque su representación pudiera ajustarse más a una celebración del calendario litúrgico que otra, no presentan una necesaria relación con las festividades anuales [...]” (Castro Caridad 1996, 78). Los indicios pueden sugerir, pues, que estas obras podían o no ser representadas como parte de una ceremonia religiosa pero que a pesar de ello la iglesia nunca las consideró parte optativa de la ceremonia, una de las razones por las cuales no pueden ser considerados “dramas litúrgicos”, y que podían incluso ser promovidos por autoridades civiles para ser representadas fuera de la iglesia, posibilidad negada absolutamente a un “drama litúrgico”. Parecería, entonces que estas piezas, en un intento de clasificación, entrarían dentro del grupo de “representaciones” en las fiestas religiosas, pero también en el de fiestas civiles que incluyen “representaciones” de tema religioso. De acuerdo con Castro Caridad, “[...] el drama eclesiástico es un fenómeno multiforme, en el que tienen cabida las dos formas esenciales de representación escénica en el mundo eclesiástico: por un lado el drama litúrgico entendido como ceremonia o ritual y, por otro, el drama escolar concebido con aspiraciones literarias. Ambas manifestaciones constituyen un ‘Género Literario’ único, cuyas características lo diferencian de cualquier tipo de dramática conservada, ya que se asentó sobre tres pilares que fueron el teatro, la música y la liturgia. Los tres tuvieron la misma importancia estructural, si bien la peculiaridad residió en la tensión constante entre liturgia y espectáculo, aunque según los casos pesará más una que otro” (Castro Caridad 1996, 99).

[...] la representación ritual de una realidad religiosa, configurada mediante acción, personificación, diálogo y música monódica, y celebrada en un lugar considerado sacro —si bien siempre en condición de adventicia, es decir, no necesariamente presente en todos los lugares de esa índole y, en los que lo estuvo, sólo inmediata o mediatamente conectada— (a su menor o mayor grado de complejidad constructiva corresponde, para cada caso, una manera más estrecha o más laxa en la conexión) —con algún momento de la secuencia, anualmente cíclica, de las ceremonias con que en el medioevo quedaba integrada la “parte esencial” del culto público y oficial cristiano pero nunca, por tanto, considerada como elemento constitutivo de ésta (Astey 1992, 7).

El “drama litúrgico”, pues, parece que nunca dejó de ser un añadido opcional de la ceremonia religiosa, empleado para subrayar y embellecer el sentido del suceso que representaba y, la “representación”, al parecer, no poseía independencia, ni finalidad propia y distinta fuera del acto ceremonial dentro del cual se realizaba, por lo que parece que no hay noticias de “dramas litúrgicos” representados fuera del templo. El tiempo, el espacio, los objetos empleados, los individuos que participaban, los textos que se decían, mantenían durante la “representación” el valor simbólico que les concedía la intención o función litúrgica real, para la cual fueron creados, y a la cual servían. La “representación” poseía un carácter ritual y su valor de realidad dentro de la realidad de la liturgia y, de ninguna manera, de ficción o realidad teatral, en los términos en que, en general y de manera convencional, entendemos una manifestación teatral hoy en día.

Quizá, en principio, una de las maneras de considerar, o no, estas “representaciones” medievales como actividades de la liturgia sea mediante la observación que hace Astey:

Casuísticamente, su inclusión [la de la “representación”] en un manuscrito ritual [...] es el indicador más válido de la liturgicidad de un drama o, si eso no ocurre [...] el que, en sus rúbricas principalmente, conserve testimonio de haber estado mediata o inmediatamente vinculado con alguna ceremonia primaria del servicio divino (Astey 1992, 64, nota 2).

En el desarrollo del “drama litúrgico”, los elementos que, a través de los siglos, se le fueron añadiendo y que desviaban, alterando, el sentido de la ceremonia, fueron también los que de alguna manera contribuyeron de manera paulatina a la imposición de restricciones, a la elaboración de instrucciones extremadamente precisas en cuanto a su ejecución y, finalmente, a su eliminación como parte opcional de la liturgia.

En España, ya desde el siglo XIII —recuérdese el famoso texto de Alfonso X, El Sabio, en contra de algunos aspectos de las “representaciones teatrales” (Pérez Priego 1997, 203-205)—, la normatividad eclesiástica y civil empezó a decretar prohibiciones para las “representaciones” dentro de las iglesias, lo cual no eliminó la costumbre, sino que intentó regularla, hasta que fueron efectivamente prohibidas en algunas ciudades hacia mediados del siglo XVI (Shergold 1967, 7, 8, 105), aunque en otras se sabe de “representaciones” en el interior de templos todavía en el siglo XVII (Shergold 1967, 106).

El “drama litúrgico” se representaba durante los dos ciclos más importantes del calendario cristiano, como se ha dicho: el de Pascua de Resurrección y el de Navidad. En el caso de la península ibérica no se han encontrado muestras de todos los tipos de “dramas litúrgicos” presentes en la Europa medieval, pero sí versiones para Pascua de Resurrección del *Quem Queritis*, *Visitatio Sepulchri*, *Planctus Passionis*, *Peregrinus* y de las prosas *Victimae paschali laudes* y *Surgit Christus cum tropheo*; y, respecto del ciclo de Navidad, del *Quem Queritis*, del *Canto de la Sibila* y del *Officium Pastorum* (Castro [Caridad] 1997). El “drama litúrgico” también llegó a representarse en lengua vernácula. El ejemplo más famoso en la literatura castellana es el *Auto de los Reyes Magos*, pieza dramática a la que Menéndez Pidal otorgó el nombre con el que se le conoce y la cual, según su opinión, fue compuesta y se representó a fines del siglo XII.⁵

El teatro franciscano en Nueva España

La actividad teatral realizada por la orden franciscana en Nueva España ha sido una de las manifestaciones teatrales novohispanas del siglo XVI más estudiadas, a partir, especialmente, de los trabajos efectuados por Joaquín García Icazbalceta a fines del siglo XIX.⁶ De esta actividad —a la que se le conoce, entre otras formas, como “teatro misionero”, “teatro de evangelización”, “teatro edificante”, “teatro náhuatl” o “teatro franciscano” concepto, este último que usaré en este trabajo—, se ha insistido en su propósito de contribuir en el proceso de educación cristiana del indígena como, entre otros, lo señala Antonio Rubial García:

5 Entre los estudios más recientes del *Auto de los Reyes Magos* véanse los de Carreter 1997, Álvarez Pellitero 1990 y Pérez Priego 1997.

6 García Icazbalceta 1896, 307-368. (Reimpresión del texto que precede a la edición de García Icazbalceta de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava en 1877).

Para enseñar la religión a los recién convertidos, los frailes [franciscanos] tuvieron que hacer gala de su ingenio pedagógico. Al principio usaron de la mnemotecnia [...] Los frailes sabían que no era suficiente la memorización de los dogmas y que era necesario explicarlos. Así para facilitar la comprensión del mensaje utilizaron pinturas, representaciones teatrales y espectáculos de participación multitudinaria (Rubial García 2000, 170).

La “representación” de autos religiosos de tema bíblico – en lenguas indígenas, especialmente en náhuatl –, tenía sitio, según las descripciones que se conservan, en el seno de las fiestas religiosas. La inclusión de “representaciones teatrales” en la celebración religiosa era común en España en el siglo XVI. La orden franciscana que llegó a “México” a principios de la década de los 1520 traía consigo esta tradición, y recurrió a ella cuando la ocasión y las condiciones lo hacían posible. Como afirma María Beatriz Aracil Varón, en su brillante e indispensable libro sobre el teatro evangelizador, después de mencionar ejemplos de actividad teatral de las órdenes religiosas en la península:

[...] los datos aportados hasta el momento parecen suficientes para deducir la existencia de una estrecha relación entre las órdenes mendicantes y la actividad teatral religiosa de finales del siglo XV y comienzos del XVI que justifica la posterior utilización del teatro por parte de dichas órdenes en el ámbito americano (Aracil Varón 1999, 154).

El periodo del auge del “teatro franciscano” coincide con el del conocimiento, la educación, la conversión y el trabajo con el indígena por parte de la misión franciscana. Los años que corren de 1530 a 1550 son los que ofrecen mayor información sobre “representaciones teatrales” franciscanas, noticias que decrecen considerablemente durante la segunda mitad del siglo XVI.⁷

7 En su libro *La hermana pobreza*, Antonio Rubial García indica, entre otros asuntos, que uno de los propósitos de su estudio es mostrar la manifestación de la mentalidad franciscana en Nueva España entre 1523 y 1555 y dice: “El poner como límite este año se debe a que en él se reunió el primer concilio provincial mexicano y estalló el conflicto entre los franciscanos y el arzobispo Montúfar, hecho que marcó el fin de una época de colaboración entre las órdenes mendicantes y el episcopado. Además, la labor de los frailes menores en México hasta esta fecha presentó características muy homogéneas en cuanto a su concepción, a su contenido y a su proyección. A partir de ese momento la imposición de las normas del movimiento contrarreformista, la actuación política de Felipe II y las condiciones socioeconómicas de Nueva España transformaron la realidad histórica y con ella la situación del franciscanismo” (Rubial García 2000, 8). La observación de Rubial puede ayudar a entender el porqué del lapso en que tenemos noticias del “teatro franciscano”.

En Nueva España, la celebración obligatoria, bajo pena de pecado mortal, de las fiestas del calendario religioso —fiesta religiosa en donde la actividad principal era la de la misa, a la que se le sumaban, para enaltecer la festividad, procesiones y “representaciones teatrales”— ofrecía ocasiones, precisamente para las “representaciones teatrales”. De acuerdo con las doce fiestas de guardar a las que estaban obligados los naturales, según el *Confesionario mayor* de Molina —la natividad de Jesús; la circuncisión (año nuevo); la epifanía (pascua de los reyes); la resurrección de Jesucristo (pascua de resurrección); la ascensión (subida de Jesucristo a los cielos); Pentecostés (subida del espíritu santo, pascua de espíritu santo); Corpus Christi (fiesta del santísimo sacramento), la natividad de la Virgen María, la anunciación (el saludo de San Gabriel a la Virgen María), la purificación (la bendición de las candelas), la asunción (subida de la Virgen María a los cielos), la fiesta de los apóstoles San Pedro y San Pablo (Molina 1984, 27 v - 28 r.) —, encontramos que seis de ellas (Natividad, Epifanía, Asunción de la Virgen, Pascua de Resurrección, San Pedro y San Pablo y Anunciación) incluyeron, de acuerdo con los documentos, “representaciones teatrales”. La fiesta tenía lugar en la iglesia, el atrio, y sus alrededores.

El conocimiento que tenemos hoy del “teatro franciscano” de tema bíblico⁸ proviene de dos fuentes principales: de las descripciones de “representaciones teatrales” gracias a los textos de los propios misioneros, y de los “textos dramáticos” conservados. En el caso de los “textos dramáticos”, normalmente, no se señala la ocasión en que fueron representados, fiesta que, en ocasiones, es posible deducir a partir del tema de la pieza. Entre estos textos, hay algunos que, ya por su asunto ya por la similitud del “título” de la obra⁹ con la descripción de alguna “representación”, algunos estudiosos han buscado asociar entre sí, identificaciones que no se han podido probar con certeza.

Algunos de estos textos dramáticos incluyen una especie de “acotaciones” o “rúbricas”¹⁰ que ofrecen indicaciones sobre lo que ocurre o debe ocurrir en la “representación teatral”. Atendiendo a estas “acotacio-

8 No incluyo aquí las obras que se editaron en el segundo volumen del teatro náhuatl de Horcasitas (Sten 2004): *La educación de los hijos*, *El mercader* y *Las ánimas y los albaceas*.

9 Muchos de los “textos dramáticos” franciscanos se conocen hoy por un título facticio, dado a las obras por los estudiosos.

10 Rúbrica es “En el estilo eclesiástico [...] la ordenanza y regla que enseña la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia, en los Oficios Divinos y funciones sagradas. Llámase rúbrica por el colorido rubro ò encarnado, con que comúnmente suele estar

nes”, es posible suponer que algunos autos del “teatro franciscano” se llevaran a cabo — de forma parcial o total, según la obra — de forma similar a lo que arriba se ha señalado que es un “drama litúrgico”: una “manifestación teatral” incluida dentro del rito de la misa como parte opcional no obligatoria de la liturgia. En estas circunstancias, algunas “manifestaciones teatrales” franciscanas podrían ser parte del rito religioso, aspecto que matizaría la noción de “representación teatral”, en tanto que la puede proponer como una actividad de la liturgia.

El corpus dramático y las noticias que se conservan sobre dramas y “representaciones teatrales” franciscanas no son abundantes. En relación con el asunto de este trabajo, obras dramáticas y noticias ofrecen, sin embargo, algunos casos que pueden ser ejemplos útiles en relación con los primeros pasos para el estudio del tema que nos ocupa.

El rito de la misa, el oficio divino y el teatro

Atendiendo a las descripciones de algunas “representaciones” y a las “acotaciones” en los “textos dramáticos”, es posible identificar dos grupos: uno en donde hay referencias directas al rito de la misa, y otro, en donde, a partir de los pasajes musicales de orden religioso es posible deducir alguna relación con una ceremonia litúrgica, particularmente con el Oficio Divino.¹¹ Así, dentro del primer grupo se encontrarían las siguientes modalidades:

escrita en los Missales, Breviarios y otros libros Eclesiásticos” (*Real Academia Española*, 1737). La 22ª. edición del *Diccionario de la Real Academia Española* especifica: “Cada una de las reglas que enseñan la ejecución y práctica de las ceremonias y ritos de la Iglesia católica en los libros litúrgicos” (*Real Academia Española*, 2001).

11 “Oficio Divino. Oración oficial y pública de la Iglesia, cuyo rezo es obligatorio para todos aquellos que tienen Órdenes mayores (subdiáconos, diáconos y sacerdotes), y para todos los religiosos de profesión solemne, quienes están obligados a recitarlo en coro. Consiste en salmos, himnos, oraciones y pasajes de la Biblia, de los Padres y Doctores de la Iglesia, dispuestos en forma que se recite una serie de ellos cada día del año eclesiástico. Está, además, dividido en ocho partes correspondiente a las divisiones del día que se observaban entre los primeros cristianos. Las Horas (como se llaman las partes del Oficio) y el tiempo aproximado para recitarlas son los siguientes: *Maitines*, en la mañana temprano; *Laudes*, al amanecer; *Prima*, a las seis de la mañana; *Tercia*, a las 9; *Sexta*, al mediodía; *Nona*, a las 3 de la tarde; *Vísperas*, de 4 a 6; *Completas*, antes de acostarse. [...] El texto del Oficio Divino y las direcciones para recitarlo se encuentran en el *BREVIARIO*” (*Diccionario católico*, 218). El *Breviario* es “El libro que contiene las oraciones y las rúbricas del Oficio Divino [...] Contiene también el Oficio de la Virgen, el Oficio de Difuntos, y generalmente cualquiera otro oficio adicional que pueda necesitarse para fiestas especiales o locales. El título, que propiamente pertenece al libro que contiene el Oficio, se usa indistintamente por el de Oficio Divino” (*Diccionario católico*, 42).

I. Las instrucciones para la “representación” especifican que parte de la acción se desarrolla dentro de la iglesia, y que alterna con el rito de la misa. En la *Adoración de los reyes*, se dice que los reyes:

Entrarán a la iglesia. Caminarán muy lentamente, como señores. Se arrodillarán al pie del altar, donde se está diciendo la misa. Y en el Evangelio, cuando haya terminado el Credo, saludarán reverentemente al amado y glorioso Niño Divino, con sus oraciones. Comienza: [...] (Horcasitas 1974, 273).

En esta obra, el Cuadro XVI,¹² que es al que da inicio esta “acotación”, y posiblemente el Cuadro XVII, es clara la “acción teatral” de la obra como parte de la sección de la “liturgia de la palabra” de la misa. Esta acción (caminar, arrodillarse, saludar, hablar) posiblemente formara parte del “ofertorio”.¹³ Los reyes se dirigen al recién nacido con respeto y mediante textos que recuerdan las formas literarias de los antiguos *huehuetlatolli* indígenas. Después de la intervención de los reyes, en donde han ofrecido sus regalos a Jesús: oro, incienso y mirra — además de sus corazones, almas y vidas —, el rito de la misa continúa. Las “acotaciones”, en esta obra, para introducir los textos que deben decir los “actores”, normalmente, emplean las palabras “hablará”, “dirá”, “llamará”. Conviene observar, en relación con este aspecto, que la “acotación” del Cuadro XVI emplea la palabra española “oraciones”, en el texto en náhuatl (Horcasitas 1974, 272), para referirse a los textos que recitan los reyes. El modo de nombrar estos textos sugiere que su sentido y su intención verbalizan un sentimiento real por parte de quienes los enuncian y que, por lo tanto, de algún modo, en este momento, la ficción teatral — que hay en el resto de la obra — se suspende para pasar a ser parte de la liturgia misma de la misa. El auto concluye después del fin de la misa: “*Cuando haya terminado la misa, llamará a San José. El Ángel lo aconsejará. Dirá: [...] (Horcasitas 1974, 277).*” Agreguemos que *La Adoración de los reyes* es una de las pocas obras novohispanas que permiten afirmar que el interior de una iglesia llegó a emplearse como recinto de una parte de una “representación teatral”, con las salvedades que vengo señalando. Es posible que en la *Comedia de los reyes* ocurra algo similar a lo que he señalado para la *Adoración de los reyes*,

12 Siempre que hable de “cuadros” en este texto, lo hago siguiendo la división de las obras en “cuadros” que hizo Horcasitas en su edición de 1974.

13 “Parte de la Misa que va del *Credo* al Prefacio, durante la cual los elementos del sacrificio (pan y vino) se ofrecen a Dios. [...] En los primeros siglos era cantado por el coro mientras los fieles hacían sus ofrendas de pan y de vino para la Misa, donativos para el sostenimiento del clero, etc.” (*Diccionario católico*, 217).

sin embargo en las “acotaciones” sólo se indica “Aquí se encaminarán a la iglesia” y “Llegarán. Se arrodillará San Gaspar. Dirá su oración” (Horcasitas 1974, 313), por lo tanto no se especifica si entran a la iglesia, ni se hace mención de la misa.

II. La “representación” precede a la misa. En *Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel* se señala: “[...] luego en allegando antes de la misa, en otro cadalso, [...] representaron la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel [...]” (Motolinia 2001, 88). Sobre esta “representación”, y citando la obra de Motolinia, Las Casas dice que “[...] representaron la visitación de nuestra Señora a Sancta Isabel y acabaron muy devotamente cantando la (sic) *Magnificat* por canto de órgano”¹⁴ (Las Casas 1967, I, 333). Según Horcasitas, “El *Magnificat*, como el *Te Deum* era cantado frecuentemente al final de un acto litúrgico [...]” (Horcasitas 1974, 242). Si con el texto de Las Casas, entendemos que la “conclusión” de esta “representación” se hizo con el *Magnificat*, ello permite suponer que: 1. el cántico le otorgaba a la “representación teatral” un carácter litúrgico y, preparaba a los fieles para la misa en la festividad de San Juan Bautista (24 de junio); y 2. si en el siglo XVI el *Magnificat* debía entonarse en Vísperas, la “representación” pudo haberse llevado a cabo entre las cuatro y las seis de la tarde.

III. La “representación” sucede a la misa. Sobre *La natividad de San Juan*, el texto de Motolinia indica: “Después de misa se representó la Natividad de San Juan [...]” y agrega “Acabóse este auto con *Benedictus Dominus Deus Israel* [...]” (Motolinia, 88). Horcasitas señala que: “El himno que comienza con las palabras / *Benedictus Dominus Deus Israel*, / *quia visitavit, et fecit redemptionem plebis suae* / es cantado en el oficio de tinieblas en miércoles santo, en el oficio de muertos y, en los monasterios a la hora de *Laudes*” (Horcasitas 1974, 245), aunque entonarlo en *Laudes* parece no ser obligatorio.¹⁵

14 “**Magnificat**. Primera palabra y título del cántico o canto de la Santísima Virgen María. Fue (sic) su respuesta gozosa a la salutación de su prima Santa Isabel, a quien ella había ido a visitar. Este cántico es el primero de los del Nuevo Testamento y se relaciona con el Antiguo [...] del cual deriva el tema de los atributos de Dios: su Misericordia, Providencia y Fidelidad. / El *Magnificat* se recita diariamente en las Vísperas [...]” (*Diccionario católico*, 180).

15 “It is probably due to the first part of the canticle, as a song of thanksgiving for the coming of the Redeemer, that it finds an appropriate place in the office of the Church every morning at Lauds. [...]. According to Durandus, the allusion to Christ’s coming under the figure of the rising sun had also some influence on its adoption. It is also used in various other liturgical offices, notably at a funeral, at the moment of interment, when words of thanksgiving for the Redemption are specially [sic] in place as an expression of Christian hope” [<http://www.newadvent.org/cathen/02473a.htm>].

Conviene observar, hasta aquí, y tomado en cuenta el punto anterior, la sucesión de “representación”, misa, “representación”. A partir de los textos en la obra de Motolinia y Las Casas entiendo que no se trata de una serie de manifestaciones aisladas unas de las otras sino que forman una unidad y, quizá, que no hay reposo entre una y otra actividad, entre las que, además, se intercala la procesión. Como en el caso de la “representación” de “la visitación de nuestra Señora a Sancta Isabel”, *La natividad de San Juan*, como hemos visto, también concluye con un himno litúrgico. Este conjunto —al que en rigor habría que agregar la primera de las cuatro “representaciones” de que habla el texto de Motolinia: “la anunciación de la Natividad de san Juan Bautista hecha a su padre Zacarías” (Motolinia 2001, 88) la cual concluyó “[...] con un gentil motete en canto de órgano” (Motolinia 2001, 88)— por su temática, su orden, la ocasión de la fiesta, la procesión, las dos “representaciones” que terminan con himnos litúrgicos entre las cuales se encuentra la misa, parecen formar un solo cuerpo ceremonial de carácter litúrgico que integra el Oficio Divino, la misa y la “representación teatral”, actividades todas ellas que demandaban, de acuerdo con uno de los motivos principales de la fiesta religiosa, la devoción de los fieles.¹⁶

En relación con la hora del día en que se representaron las obras y el tiempo empleado para todo el ceremonial, es posible suponer que cada una de las cuatro “representaciones teatrales” que se mencionan tuvieran una duración de una hora por obra,¹⁷ y, de este modo, quizá, en atención al Oficio Divino, que el ceremonial se iniciara alrededor de las doce del día, en la *Sexta* (con la anunciación de la Natividad de san Juan Bautista) y, si *Benedictus Dominus Deus Israel* fue, efectivamente, entonado en *Laudes* (al concluir la Natividad de San Juan), que la ceremonia terminara entre las tres y las seis de la mañana del día siguiente, hora de comer, según se dice en la obra de Motolinia.¹⁸

16 “[...] y representaron harto devotamente: la anunciación de la natividad de San Juan Bautista hecha a su padre Zacarías, que se tardó en ella obra de una hora [...] Y luego adelante en otro tablado representaron la Anunciación de Nuestra Señora [...] que se tardó tanto como en el primero” (Motolinia 2001, 88).

17 Ver la nota anterior.

18 “Acabóse este auto con Benedictus Dominus Deus Israel, y lo parientes y vecinos de Zacarías que se regocijaron con el nacimiento del hijo llevaron presentes y comidas de muchas maneras, que puestas (sic) la mesa asentáronse a comer que era ya hora” (Motolinia 2001, 88).

IV. La entonación de himnos religiosos propios del gradual¹⁹ como el *Christus factus est*²⁰ del Cuadro V de *El juicio final* que precede a la primera aparición de Jesucristo en escena (Horcasitas 1974, 579).

En cuanto al segundo grupo, encontramos los siguientes casos:

I. Se entonan himnos religiosos propios del Oficio Divino: 1. el *Te Deum*²¹ en *El juicio final*, al inicio del Cuadro VII (Horcasitas 1974, 581), canto laudatorio y de reconocimiento a Cristo con el que, en el auto, se arroja al Anticristo del espacio en donde tendrá lugar el juicio final; o en el *Sacrificio de Isaac*, Cuadro VIII (Horcasitas 1974, 221) que se canta una vez que Dios ha pedido a Abraham que sacrifique a su hijo Isaac, mandato que Abraham acepta. 2. Cánticos de *Maitines: Circumdedederunt me genitus mortis*, en *Caída de nuestros primeros padres*, en la escena en que Adán y Eva salen del paraíso; *Descendit angelus Domini ad Zachariam*: Lección 4, *Maitines* en la *Anunciación de la natividad de san Juan Bautista*. 3. Cánticos de *Laudes*: el *Benedictus Dominus Deus Israel*: al término de la “representación” de la *Natividad de san Juan*. En estos casos, la diferencia en relación con los himnos litúrgicos del Oficio Divino indicados arriba (modalidades segunda y tercera) consiste en que no se hace alusión a la celebración de la misa.

II. Entonación de música religiosa —el caso de los motetes— u oraciones no necesariamente litúrgicas, como el *Ave María* al término de *El*

19 En este caso convienen las siguientes aclaraciones sobre “gradual”: “Gradual Romano es el libro aprobado por la Iglesia que contiene la colección de los cantos usados en la Misa” (*Diccionario católico*, 127); “Parte de la misa que se reza entre la epístola y el evangelio” (*Real Academia Española* 1992).

20 “*Christus factus est* es parte del Gradual de la Misa en *Coena Domini* del Jueves Santo” (http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est).

21 “Cántico para dar gracias a Dios por algún beneficio” (*Real Academia Española* 2001). “*Te Deum* [en latín: A ti, Dios, primeras palabras del cántico] es un himno tradicional de alegría y agradecimiento, y es uno de los primeros himnos cristianos. Se utiliza en el Oficio Divino, en la Liturgia de la Horas fuera de Cuaresma, a diario en las octavas de Navidad y Pascua (el día de Navidad y los siete días siguientes forman parte de la Octava de Navidad), y en las solemnidades y días festivos. También se canta de vez en cuando en la acción de gracias a Dios por alguna bendición especial (por ejemplo, la elección de un papa, la consagración de un obispo, la canonización de un santo, la profesión de un religioso, la publicación de un tratado de paz, una coronación real, etc.) El coro y la congregación cantan el himno estando de pie, incluso cuando el Santo Sacramento es expuesto, pero se arrodilla luego durante el verso ‘*Te ergo quaesumus...*’. / Su título original era *Te Deum Laudamus*. También se le conoce como *Hymnus Ambrosianus* (Himno de Ambrosio) y en el Breviario romano se titula ‘Hymnus SS. Ambrosio y Agustina’. La tradición dice que fue compuesto espontáneamente y cantado alternadamente por estos santos en la noche del bautismo de San Agustín (A.D. 387)” (http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Te_Deum).

juicio final (Horcasitas, 593), o el famoso villancico en español con el que termina la “representación” de *Cáida de nuestros primeros padres*: “Para que comía / La primer casada, / Para que comía / La fruta vedada. / La primer casada / Ella y su marido, / A Dios han traído / En pobre posada / Por haber comido / La fruta vedada” (Motolinia 2001, 93).

En relación con los ejemplos mencionados habría que hacer, por supuesto, un seguimiento puntual, muy riguroso, de los usos del rito de la liturgia y de las horas canónicas según las normas de los ritos católicos hispanos, o incluso novohispanos del siglo XVI, y a partir de su conocimiento, entre otros asuntos, de la posibilidad o no de entonar los cánticos (propios de la misa o del Oficio Divino) fuera del momento del día, de la ceremonia, o de la fiesta en la cual normalmente se cantaban.²² En este primer acercamiento, en los ejemplos revisados, como he señalado, encontramos que hay himnos de *Maitines* y de *Laudes*, lo cual sugiere, como se ha dicho, que las “representaciones teatrales” pudieran haberse realizado en los momentos del día en que se entonaban los cánticos, a la luz del día o en la oscuridad de la noche, y en sus matices en el alba, la mañana, el mediodía, la tarde, el crepúsculo, la noche, partes del día que son dueñas, en los ritos litúrgicos, en los de la fiesta y en las “representaciones”, de un alto valor simbólico unido al sentido del acto que se ejecuta.

En la fiesta religiosa franciscana, en Nueva España en el siglo XVI, encontramos pues tres manifestaciones que exigen “el encuentro de presencias, el convivio o reunión social”: la misa, la procesión y la “representación teatral”. Siguiendo a Dubatti, encontramos que:

22 En relación con las tradiciones y las modificaciones de las prácticas litúrgicas cristianas, Ottosen apunta: “Because the liturgy is constantly changing throughout the ages even within local areas, the scholar must know what tradition it represents and where it departs from it. This is the reason why structures mean so much in our discipline. What characterises [sic] one local tradition can only be revealed through comparison with the neighbouring [sic] liturgies. The late Dom B. Botte, the founder of the Liturgical Institute in Paris, used to put it this way: ‘On ne sait jamais ce qu’on veut trouver, il faut commencer de chercher, il faut commencer avec les sources.’ This point of departure has been the mark of the French school ever since A. Baumstark’s *La liturgie comparée. Principes et méthodes pour l’étude historique des liturgies chrétiennes* from 1940. (20) / A liturgical source is the written impact of a living tradition. This tradition has arisen through the adoption of the liturgy missionaries brought with them when they first came along and adjusted to local conditions. Later, this first tradition is modified under the influence of people representing the local tradition itself as well as from the outside. There was no uniformity within the liturgy as a whole in the Middle Ages. / On the other hand, not all parts of the liturgy are subject to changes at an equal rate. In general, the most sacred parts of the liturgy [...] are the most stable, while the marginal parts of the liturgy exhibit the greatest number of variants” (Ottosen, 20-21).

Los tres momentos de constitución del teatro en teatro son: [1] el acontecimiento convivial, que es condición de posibilidad y antecedente de [2] el acontecimiento de lenguaje o acontecimiento poético, frente a cuyo advenimiento se produce [3] el acontecimiento de constitución del espacio del espectador. / El teatro acaba de constituirse como tal en el tercer acontecimiento y sólo gracias a él. Sin acontecimiento de espectación [sic] no hay teatralidad, pero tampoco la hay si el acontecimiento de espectación [sic] no se ve articulado por la naturaleza específica de los dos acontecimientos anteriores: el convivial y el poético (Dubatti s/a, 59).

En el caso de la “representación teatral” franciscana si bien podemos identificar los dos primeros momentos de constitución, el tercero “el acontecimiento de constitución del espacio del espectador”, y en este sentido, su constitución “teatral”, parecería estar sujeta, de algún modo, a la naturaleza, o no, del acto litúrgico y de la “representación” teatral; al estado de la evolución de presencia de “representaciones teatrales” en el contexto de la fiesta religiosa en Nueva España en el siglo XVI. ¿De qué manera se ofrece lo que llamamos “representación teatral”, en el caso de la escena de la *Adoración de los reyes*, por ejemplo? ¿Es parte de la liturgia de la misa? Cuando se entonan los cánticos del oficio divino ¿se ejecutan como mero “arte” que no suspende la “representación teatral” para pasar a la realidad de referencia, a la “vida”? Para los fieles que asisten al acto litúrgico ¿hay conciencia del paso de una realidad a otra, si es que ésta se plantea?, ¿la hay para los frailes?, ¿se trata de un fenómeno de confluencia de arte y vida que crea una manifestación híbrida? Los “textos dramáticos” de tema bíblico que se conservan ¿podían representarse o fueron representados fuera del contexto de una fiesta religiosa? ¿Estamos ante “manifestaciones teatrales” que pensamos como unidades, pero que se llevaban a cabo en secciones que hacían evidente la separación entre el acto litúrgico y la experiencia teatral, y que, en conjunto se proponían la educación y la promoción de la fe de los espectadores-creyentes?

A la vista de estas preguntas, me parece que el “teatro franciscano” de Nueva España está necesitado de acercamientos que contribuyan a profundizar en la naturaleza de estas “manifestaciones teatrales” y la tensión entre liturgia y espectáculo teatral. Conviene tener en cuenta que en el periodo en que en Nueva España se hacen las primeras “representaciones teatrales” de tipo europeo — las del «teatro franciscano» —, en la década de los 1530, al otro lado del océano, en España, es hacia la década de 1540 cuando se tienen las primeras noticias del surgimiento de la profesión del actor, y que para el teatro español, el siglo XVI “[...] es una etapa

de experimentación, de coexistencia de variadas formas de espectáculo, que dan lugar a ensayos dramáticos diversos, y a veces divergentes, no siempre fáciles de reducir a categorías homogéneas" (Ferrer Valls 2003, 240). Las primeras "manifestaciones teatrales" en Nueva España, además son continuación de la tradición "teatral" religiosa medieval.

A la vista de límites que parecen borrarse entre "teatro" y "liturgia", el problema no radica en aplicar a las "manifestaciones teatrales" franciscanas la categoría de teatro, sino en penetrar en la concepción, la función y el modo de ejercicio de este "teatro", y en la expectativa, por parte de los franciscanos organizadores, de recepción del hecho por la comunidad que asistía a la "representación".

En esta muy somera revisión de algunos casos del "teatro franciscano", los problemas en torno al "drama litúrgico" y al teatro religioso, y su presencia, forma, sentido y desarrollo en Nueva España cuestiona e insiste en la necesidad de nuevos acercamientos y perspectivas que amplíen nuestro conocimiento del modo en que el teatro se ha producido en nuestro país, y de la incidencia que ha tenido en la evolución de la diversidad de nuestras manifestaciones teatrales.

Bibliografía

- Álvarez Pellitero, Ana María, ed. 1990. *Teatro medieval*. Madrid: Espasa Calpe, (Colección Austral, 157).
- Aracil Varón, María Beatriz. 1999. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España*. Roma: Bulzoni Editore.
- Astey V., Luis. 1992. *Dramas litúrgicos del Occidente medieval*. México: El Colegio de México-Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología-Instituto Tecnológico Autónomo de México.
- Berger, Blandine-Dominique. 1976. *Le drame liturgique de Pâques. Liturgie et pâques*. Paris: Editions Beauchesne.
- Carreter, Fernando Lázaro. 1997. *Teatro medieval*. Castalia: Madrid, 1997 (1a. ed. 1958).
- Casas, Fray Bartolomé de las. 1967. *Apologética historia sumaria*. 3a. ed. 2 vols. Editado por Edmundo O'Gorman. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas, (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1).
- Castro Caridad, Eva. 1996. *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 193).
- Castro [Caridad], Eva, ed. 1997. *Teatro medieval. 1. Drama litúrgico*. Barcelona: Crí-

Octavio RIVERA KRAKOWSKA
tica, (Páginas de Biblioteca Clásica).

- "Christus Factus Est", *Cecilia*. Recuperado el 8 de noviembre de 2010 de http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est
- Corbin, Alain, ed. 2008. *Historia del cristianismo*. Barcelona: Ariel.
- "Diccionario católico". 1958. *Sagrada Biblia*. Chicago: La Prensa Católica, pp. 1-314. [La obra tiene varias numeraciones de páginas. El "Diccionario..." aparece al final del libro con numeración independiente de páginas].
- Dubatti, Jorge. S/A. "Teatro y cultura viviente", *Armas y Letras* 58: 56-65.
- Ferrer Valls, Teresa. 2003. "La representación y la interpretación en el siglo XVI." En: *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, pp. 239-267. Madrid: Gredos, (vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro).
- García Icazbalceta, Joaquín. 1896. "Representaciones religiosas de México en el siglo XVI", *Obras, Tomo II*. México: Imp. de V. Agüeros, pp. 307-368. (Reimpresión del texto que precede a la edición de García Icazbalceta de los *Coloquios espirituales y sacramentales* de González de Eslava en 1877).
- Horcasitas, Fernando. 1974. *El teatro náhuatl. Épocas novohispana y moderna. Primera parte*. Prólogo de Miguel León-Portilla. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (Serie de Cultura Náhuatl. Monografías, 17).
- Huerta Calvo, Javier, dir. 2003. *Historia del teatro español. I*. Madrid: Gredos.
- Massip, Francesc. 1992. *El teatro medieval. Voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos, (Biblioteca de Divulgación Temática, 59).
- Molina, Fray Alonso de. 1984. *Confesionario mayor en lengua mexicana y castellana (1569)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Motolinia, Fray Toribio de Benavente. 2001. *Historia de los indios de la Nueva España. 7a. ed.* Editado por Edmundo O'Gorman. México: Porrúa (Sepan Cuantos, 129).
- Ottosen, Knud. 2001. *The Responsories and Versicles of the Latin Office of the Dead*. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Pérez Priego, Miguel Ángel, ed. 1997. *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica, (Páginas de Biblioteca Clásica).
- Real Academia Española. 1737. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...]. Compuesto por la Real Academia Española. Tomo quinto. Que contiene las letras O.P.Q.R.* Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro.
- Real Academia Española. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Real Academia Española. 2001. *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.
- Rubial García, Antonio. 2000. *La hermana pobreza. El franciscanismo: de la Edad Media a la evangelización novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, (1ª. reimpr. de la 1ª. ed. 1996).

- Shergold, N. D. 1967. *A History of the Spanish Stage from the Medieval Times until the end of the Seventeenth Century*. Oxford: Oxford University Press.
- Sten, María y Germán Viveros, eds. 2004. *Teatro náhuatl, II. Selección y estudio crítico de los materiales inéditos de Fernando Horcasitas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- "Te Deum", *Cecilia*. Recuperado el 8 de noviembre de 2010 de http://www.encyclopediacecilia.org/wiki/Christus_factus_est
- Ward, Bernard. 1907. "The Benedictus (Canticle of Zachary)". *The Catholic Encyclopedia*, vol. 2. New York: Robert Appleton Company. Página consultada el 15 de noviembre de 2010. <http://www.newadvent.org/cathen/02473a.htm>

TRANSTEATRALIDADES EN EL PERIODO DE LA INDEPENDENCIA

Socorro MERLÍN

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral “Rodolfo Usigli”, INBA

Resumen

Este trabajo expone la importancia de los diálogos de autor y anónimos, como formas transteatrales, fuera de los edificios de teatro, salidos a la calle en diálogo con el pueblo. Escritos en los inicios del siglo XIX, en convivencia con otros géneros literarios fueron publicados en “papeles” que se fijaban en las paredes de plazas, portales y edificios en la ciudad de México. Destaca la importancia de la comunicación y su importancia como aglutinadores de grupos sociales de estratos desfavorecidos. Contextualiza esta producción en el marco de los orígenes de la guerra de Independencia y de la ideología de un grupo de liberales surgidos en las cortes españolas, luchando por una América libre del yugo español.

Palabras clave: Americanismo, Independencia, teatro, transteatralidad, diálogos, “papeles”, literatura popular, comunicación.

Abstract

This work looks at early XIX century transtheatrical texts and the dialogue they established with the people on the streets, outside the theater buildings. Alongside other literary genres, these texts—many of them anonymous—were printed on paper sheets and pasted on the walls in Mexico City’s public squares, gates and buildings. The importance of these ‘*papeles*’ in the communication of ideas and group cohesion amongst the underprivileged masses at the time of the independence movement—influenced by the ideas of a group of liberals at the Spanish courts—can hardly be overstated.

Key words: Americanism, independence, theatre, transtheatricality, dialogues, ‘*papers*’, popular literature, communication.

Introducción

El prefijo “trans” quiere decir paso al otro lado, también tiene la connotación de “pasar de un lado al otro” o “de llevar de un lado a otro”. Es con el sentido de “pasar de un lado a otro” que tomo la palabra “transteatralidad”. Significo así el que la teatralidad salga del teatro, vaya a otro lado y lleve con ella efectos múltiples, resultado de combinar la teatralidad con otros géneros literarios. Como transteatralidad, a principios del siglo XIX, entiendo también una manera abierta de teatro y una informalidad fuera de lo establecido; externa al edificio del teatro, y más allá de los textos de las comedias en entorno cerrado y de la publicación de obras en ediciones propias de los autores o en los diarios de la época, los cuales eran leídos por un sector ilustrado de la población.

La transteatralidad de principios del siglo XIX toma forma en los “diálogos,” género literario menor en verso o prosa de corta duración, ya para entonces clásicos, y en los llamados “papeles” cuyo contenido era una puesta en acto de los discursos libertarios o anti libertarios. Los diálogos convivían con otras formas literarias como el panfleto, el pasquín, el bando, la poesía popular y las canciones, dirigidos todos a un público popular, formando todas estas expresiones un coro lúdico de información y de regocijo.

En un momento en el que la mayoría de los dramaturgos mexicanos de la época estaban ocupados en hacer periodismo o enrolados en el ejército insurgente, una manera de tener comunicación dialógica con el pueblo eran estos “papeles” consistentes en una hoja o dos, impresas, que se fijaban en las paredes de portales y lugares de reunión popular. Incluso el periódico *Diario de México*, y otros, en los años previos a la guerra de Independencia, integraron a su contenido textos escritos en lenguaje popular sobre tipos y costumbres mexicanas, desplegados de información, diálogos y pasquines que pretendían educar a la gente (Clark de Lara 2005, 48-49).

Los “papeles” tenían como telón de fondo panorámico la situación crítica que se vivió en la Nueva España desde fines del siglo XVIII, y la guerra de Independencia, que en un principio se definió como “América para los americanos,” porque se deseaba un americano libre de la tutela española. Por esto, es necesario describir en pocos párrafos el contexto en el que se produce esta transteatralidad surgida del ánimo que imperaba en los distintos sectores de la población descontentos con el trato recibido por los españoles.

La Independencia de los países iberoamericanos, es muy similar en sus inicios. México, Perú, Ecuador y Argentina se inclinaban por una concepción de Iberoamérica unida que surgió en las Cortes de Cádiz del pensamiento de un grupo de iberoamericanos: del quiteño José Mejía Lequerica; el guayaquileño José Joaquín de Olmedo; el diputado de Lima José Morales Duarte; los argentinos Francisco López Lisguer, Manuel Rodrigo y Luis Velasco; así como los mexicanos Miguel Ramos Arizpe, José Miguel Guridi y Alcocer y José María Couto. Todos ellos apoyaron las ideas liberales contra el sector tradicional de las Cortes españolas.

Vicente Rocafuerte, limeño aposentado en México por muchos años, defendió junto con el grupo de compañeros liberales, la idea de crear la comunidad constitucional de naciones hispánicas, pero las condiciones políticas de España, así como las propias de cada nación americana, lo impidieron. Lo que unía a este grupo de liberales era su herencia española y el deseo de que Hispanoamérica se convirtiera en grande y poderosa. Las nuevas repúblicas debían tener un lazo de colaboración entre ellas para tomar el lugar importante que les correspondía entre las naciones (Rodríguez O. 1980, 40-47).

Estos hombres desarrollaron una intensa red de comunicación entre sus países y Europa, teniendo en Inglaterra un apoyo que se convirtió en el centro de operaciones de los iberoamericanistas. Por allí pasaron, en 1810, Simón Bolívar, José de San Martín, Bernardo O'Higgins, Vicente Rocafuerte, Servando Teresa de Mier, Xavier Mina, y Francisco Miranda. Sin embargo su esfuerzo no prosperó por los conflictos de fronteras entre los pueblos (Galeana 2010) y por las luchas de independencia que cada país libró en su propio contexto social.¹

En México y en otras regiones de Iberoamérica las confrontaciones fueron cruentas, largas y desgastantes. No obstante dentro del periodo que va de 1808 a 1829 los iberoamericanistas trabajaron intensamente, logrando en la práctica lo que querían para sus países: una colaboración estrecha. Muchos hombres ayudaron a la realización de los movimientos libertarios y formaron parte del gobierno de países que no eran los suyos, pero que defendían y trabajaban por ellos como si lo fueran, en el establecimiento de leyes; viajando por toda Iberoamérica y Europa en busca de soluciones y apoyo. Esta utopía terminó en el año de 1847, pero el americanismo no murió del todo, fue defendido por Morelos y Rayón; renace-

1 La independencia de España en los países iberoamericanos, se logró en distintas fechas de acuerdo con su propio proceso político y de estrategia militar.

ría un siglo después con José Vasconcelos, y más tarde en los años de 1940 con Jaime Torres Bodet con el panamericanismo.

En el caso de México el movimiento que llevaría a la Independencia, se inició desde fines del siglo XVIII y principios del XIX pero los acontecimientos que detonaron la guerra fueron la renuncia de Carlos IV y Fernando VII al trono y la invasión francesa. Ante estos acontecimientos y no habiendo trono, los americanos de México vieron la oportunidad de sacudirse la sujeción a España. En la ciudad de México apareció un pasquín anónimo que así lo pregonaba: (*Guía de forasteros I 1808 1984, 4*)²

Fernando VII a España ya no vuelve.

No por este pelean los gachupines.

Si por las Indias el mando y sus domines,

que es lo que a su valor agita y mueve.

La opresión de los criollos se resuelve.

En la península todos son motines,

en la América juras y festines

y al orbe entero la ambición revuelve.

Abre los ojos pueblo americano,

Y aprovecha ocasión tan oportuna,

Amados compatriotas en la mano

la libertad os ha puesto la fortuna;

Si ahora no sacudís el yugo hispano

miserables seréis sin duda alguna (*Guía de forasteros I, 1808 1984, 4*).

En el curso de la historia oficial, nos han llegado con preeminencia las figuras de los héroes más destacados que tomaron parte en la Independencia, mismas que han sido utilizadas para legitimar, movimientos libertarios o gobiernos que toman estos iconos como escudo simbólico, detrás de los cuales cobijan sus discursos. Un ejemplo es la imagen de Miguel Hidalgo la cual fue construida a lo largo de los años hasta tal punto que ya no se sabe cuál fue la verdadera estampa del cura de Dolores, sino que se acomodó la descripción de su imagen a la política posterior al grito de independencia (Ramírez 2010, 38-41).

2 La *Guía de forasteros estancillo literario*, es una publicación del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1984, 85 y 86. Recopila información del periodo de la Independencia de México, tomada de diferentes fuentes en folletos integrados en varios volúmenes que van del año 1789, hasta consumada la Independencia. Por ejemplo, el original del verso "Fernando VII a España ya no vuelve" se encuentra en: Ramo Inquisición, 1808, t. 1441, Archivo General de la Nación.

Contrastando con lo anterior tenemos otra visión del movimiento de Independencia en los estudios del investigador Eric Van Young, quien presenta la revolución independentista desde otros ángulos que involucran a otros estratos de la población: indígenas, campesinos y curas de pueblo, la mayoría iletrados y entre los cuales la tradición oral tenía gran importancia (Van Young 2010, 31-55). Es la oralidad y el sentido de la fiesta en tanto despliegue del lenguaje como forma de comunicación, vertidos en los diálogos, lo que aquí nos ocupa.

Entre este abanico de fiesta en el periodo crítico de la Independencia, se encontraban las diversiones que en México eran variadas y coloridas: toros, gallos, bailes y fiestas donde se representaban tonadillas, jácaras y diálogos como entremeses.³ La sociedad de finales del siglo XVIII y principios del XIX, se ve reflejada en los distintos géneros literarios como el sermón, el proyecto, la biografía ejemplar, la sátira y el diálogo que expanden la picaresca de los diferentes estratos de la población.

Fueron los diálogos que gozaban de prestigio desde siglos anteriores, una forma que los escritores de principios del siglo XIX encontraron apropiada para transmitir su ideología política, educar al pueblo económicamente desfavorecido, criticar al gobierno y desplegar imágenes que se refirieran a los acontecimientos de todos los días, fueran políticos, religiosos o civiles.

Esta forma literario-dramática fue adoptada tanto por los insurgentes como por los españoles. Ambos bandos imprimían diálogos en favor o en contra de personajes de la guerra, como ilustran los siguientes versos, muy conocidos, en ocasión de la destitución del virrey Iturrigaray, mismos que contestó el nuevo virrey Garibay. Los versos aparecieron en papeles pegados en las paredes: (*Guía de forasteros 1 1808* 1984, 5)

Quién prendió a Iturrigaray
Sin hacer ruido ni fuego
Lo podrá hacer desde luego
Con el viejo Garibay.

(En otro "papel" el nuevo virrey contesta)

Quien prendió a Iturrigaray
Lo cogió inerme y en cueros
Más 600 granaderos
Defienden a Garibay.

3 Programas del fondo *La carpa en México*. CITRU-INBA-CONACULTA. Este fondo contiene programas de espectáculos de gallos, toros, títeres y teatro de 1860 a 1950.

Estos “papeles” eran voceados por niños que los llevaban en una canasta, vendiéndolos a medio real; con frecuencia se regalaban Algunos diálogos, versos y proclamas se daban a conocer en los periódicos: el *Diario de México* fundado en 1805 (Clark de Lara 2005, 48, 49), *El Despertador Americano* de 1810, y *El Pensador Mexicano*, y los más, en los citados “papeles” que se vendían a medio real, escritos tanto por poetas conocidos como Fernández de Lizardi y Fray Servando Teresa de Mier, como por los poetas de “baratillo” (poetas pobres). Los papeles también eran dados a conocer por los amanuenses nominados “evangelistas,” quienes se dedicaban a escribir cartas y documentos en los portales para la gente que no sabía hacerlo. Pocas imágenes hay de estos escribanos, sin embargo podemos apreciar las que existen en los volúmenes que dejó el periodista Claudio Linati, quien plasmó en dibujos imágenes de los tipos mexicanos entre ellos a los escribanos de baratillo (Linati 1979).

Estos “papeles” eran voceados por niños que los llevaban en una canasta, vendiéndolos a medio real; con frecuencia se regalaban en forma de volantes. José Miranda y Pablo González Casanova agregan que el ambiente en que circulan es la ciudad de México, en conventos, plazas, albergues, escuelas así como en las catorce librerías que había en el virreinato, y no sólo allí sino que circulan por el Bajío y tierra adentro; el centro y el sur fueron focos de creación y difusión; florecieron en lugares pobres, en los curatos “... de donde habían de surgir abandonando el anónimo los dirigentes de la independencia” (Miranda y González Casanova 1953, 23-24).

Como ya se mencionó, los “papeles” eran pegados en las esquinas de las plazas, en los portales y en las calles más importantes, con el fin de que los que supieran leer lo hicieran ante un público reunido alrededor del papel. Los que no sabían hacerlo ejercitaban su memoria aprendiéndoselos y repitiéndolos a otros. La comunicación pasaba de boca en boca. Es de imaginar el dialogismo entablado por estos papeles con su auditorio transeúnte y los comentarios que suscitaban. También había diálogos que se representaban en los teatros como entremeses y en las fiestas de casas particulares para regocijo de los asistentes.

Los textos de los diálogos puestos en acción, salieron a la calle; denotaban un aquí y ahora en su discurso. Podían hablar de un pasado para provocar metáforas y desdoblar símbolos, pero los personajes que disputaban, conversaban, comentaban o discutían, lo hacían en tiempo presente. Era una forma diferente de teatralidad. También se escribieron

unipersonales cuyo locutor tiene como alocutario al público que los lee o escucha; eran monólogos que ilustraban sobre las batallas, las penurias de la gente, los amores o la exhibición de ladrones y malhechores. Entre estos diálogos encontramos algunos que tienen textos didascálicos externos, como en el caso del unipersonal de Agustín de Iturbide, donde claramente se lee la indicación del autor sobre los elementos del decorado o entradas y salidas del personaje. En la mayoría de estos textos las didascalias son internas, están inscritas en los propios parlamentos, o en los versos cuando se trata de canciones o panfletos. Las didascalias internas se manifiestan en forma de signos denotativos de interrogación, puntos suspensivos, admiración o acción imperativa del propio diálogo. Un ejemplo de ambas formas de didascalias es el verso final del *Auto Mariano* de Fernández de Lizardi de 1816 (*Guía de forasteros III 1816 1985, 1-9*)

PAJE 2°

Entra ya lo puedes ver
¡Daráse indio visionero!

Córrase la cortina y se ve el dosel y al obispo sentado a quien Juan hace una reverencia

En este caso el propio diálogo indica que el Paje 2° da acceso a Juan Diego para ver al obispo y contarle la aparición de la Virgen de Guadalupe y los signos de admiración denotan el descrédito del paje frente al indio Juan. Al final están presentes las didascalias externas.

Los diálogos de la Independencia, como bien dice Jaime Chabaud, tenían influencia del neoclásico porque encontramos en ellos el género disputa, donde los duelos verbales acusan un manejo de la oratoria y porque exaltan el valor de la razón. (Chabaud 1990, 35). Sin embargo no podríamos decir que responden a una estructura teatral neoclásica ortodoxa, sino que tienen rasgos de ella, haciendo énfasis en la crítica, en la sátira. Lo que no dice Chabaud, pero se sobreentiende, es que los textos están escritos en tiempo presente, que es el tiempo del teatro y no en tiempo pasado como ocurre con las narraciones. Además poseen un carácter lúdico ya muy mexicano. Esto último es muy importante, porque esta propiedad define un sujeto social diferente que miraba hacia su entorno de modo más libre que en siglos anteriores. Si bien en los principios del siglo XIX la identidad no estaba tan definida por los conflictos entre españoles, criollos indios y demás etnias, es posible distinguir en el manejo de temas, lenguaje, personajes y situaciones, rasgos diferentes de los usados en la Colonia, que revelan apuntes sobre una identidad mexicana en for-

mación. El manejo de la ironía y la sátira son también cualidad de estos textos y aunque muchos de ellos eran escritos en contra de los insurgentes, el lenguaje empleado por los personajes de extracción popular, es dinámico y sugerente.

El siguiente ejemplo ilustra el uso de la lengua y la ideología. Son los primeros dos parlamentos de *La Malinche noticiosa que vino con el Ejército Trigarante, diálogo entre una señora y una india*, reproducido aquí de la serie de textos que aparecen en el volumen *Diálogos de la Independencia* (Rivera 1985, 148-156).

Malinche: ¡Alabado sea el Santísimo! Mi ama de mi corazó, ¿cómo estoté so mercé?

Señora: ¡María! ¿Qué te has hecho que en tanto tiempo no has venido? Yo creía que te habías ya muerto.

Malinche: Es verdá magresita que ya lo pasó de on año que no lo venía, ¿pero cómo con tanto novedá? Si me lo he andado con el opa de Garantes, y agora lo vengo a contar so buena persona todo lo que mi hermanito me lo ha dicho, porque como ya tanto años que se fue de soldado con señor Guerrero, hasta agora no lo vino, pero ¡ah nanita! Pero hasta el corazó me duele de tanto trabajo que lo ha pasado.

Este diálogo de 1821, pone en la misma tesitura a dos mujeres de clase diferente.

Malinche-María-Malinto, hace un recuento a la Señora de las batallas de los insurgentes, de “milagros” ocurridos durante la lucha, de la esperanza en el nuevo gobierno de Iturbide, así como de los negocios de los comerciantes que se aprovechan de la situación. Se menciona a Bustamante como digno jefe y reproduce su discurso donde hace mención de los héroes Hidalgo, Allende, Morelos y Leona Vicario héroes del “grande Imperio Mexicano”. Este “diálogo” además de hacer un recuento de la gesta de la Independencia, integra palabras en *náhuatl*. Malinche llamada por la Señora, María o con el diminutivo Malinto, traduce a ésta, palabras en *nahuátl* como *Tenochtitlan*, *Anáhuac* y *Montezuma*. “México” dice, es una palabra corrompida de *Moxico* que quiere decir envidiada o envidiable. Se nota en el texto un cúmulo de símbolos que los grupos en lucha contra el poder español, utilizaron para legitimarse, mismos que anuncian la nacionalidad mexicana. De la misma manera la Señora refiere a Malinche lo que ha ocurrido en la capital durante su ausencia.

José Rivera en el prólogo a los *Diálogos de la Independencia* dice que los “diálogos” publicados por los españoles son los mejores escritos y los

textos insurgentes casi no existen. Agrega que en aquellos de los españoles “se establece un juego de poder, por un lado se encontraba el sujeto autorizado que daba la pauta en el discurso, y por el otro, la persona pasiva” (Rivera 1985, 11-12). En efecto así es, porque los españoles trataban de no perder sus canonjías. Se trataba de adoctrinar a las clases populares para que no se sumaran al bando insurgente. Pero el tiempo que ayuda a reescribir la historia, ha dado a luz publicaciones como las mencionadas aquí, que nos dejan ver en los “diálogos” del bando opuesto, cómo los insurgentes hicieron acopio de la ideología, misma que se venía gestando desde finales del siglo XVIII, y cómo los personajes adoptan una actitud dialógica como en el texto anterior, o como en el que más abajo se menciona de *La loca independiente*.

El discurso desplegado en los tiempos preliminares y durante el movimiento de Independencia, no sólo tenía que ver con las condiciones económicas como bien lo asienta Eric Van Young, sino con los sistemas de comprensión simbólica, las relaciones sociales y religiosas, los acontecimientos entrelazados con la propia condición socioeconómica (Van Young 2010, 41), lo que proporciona otra manera de analizar los discursos que tiene que ver con cómo reaccionan los individuos ante situaciones críticas, de acuerdo con su cosmovisión y los elementos constitutivos de la identidad. Van Young apoyado en la sociología aclara esta posición:

Esta coactuación es importante por dos razones. En primer lugar nos permite ver que tanto las estructuras materiales como los sistemas de significados generan la acción individual o de grupo en la esfera social. En segundo nos permite apreciar los marcos culturales no sólo como formatos para la comprensión, sino también para la práctica, al elevarlos a la categoría de actores por derecho propio, y no relegarlos a la de subestudios o jugadores de apoyo (Van Young 2010, 55).

Van Young da una importancia capital a la cultura para sus estudios, y para nosotros, él con su metodología nos aporta apoyos y justificaciones a la producción creativa de diálogos y papeles, porque da un valor especial a la cultura oral. La oralidad era factor importante en una población mayoritariamente analfabeta. En sus estudios tienen un lugar importante las habladurías, el chismorreo, los rumores, el lenguaje escatológico y la propaganda de boca a boca, que, dice, pueden verse como tipos de rebelión físicamente subviolenta contra el régimen colonial, aunque no hubiera auténtica violencia colectiva y abierta (Van Young 2010, 551-619).

Un ejemplo de crítica a la Inquisición y de ironía puede ser el *Diálogo entre un materialista y un inquisidor* (*Guía de forasteros 1 1805-1806 1984*, 1-10). El comienzo del diálogo es el siguiente:

JUEZ: ¿Cómo ha ido Rojas?

REO: Bien señor, animado con la confianza que en usted tengo; empero lleno de empacho al mirarme reo de un tan atroz delito como haber roto los límites que se me pusieron al pensar... y

JUEZ: ¡Cómo ha de ser! El mundo está tan adelantado que no me admira que haya herejes, sino el que haya tan pocos.

Estos parlamentos continúan haciendo burla de la inquisición, de los abogados de los falsos testigos que acusan al reo por pensar. En el discurso de los “diálogos,” como en este ejemplo, podemos observar las particularidades que apunta Van Young cuando ilustran sobre el ethos de los sujetos sociales de la época. Los escritores hacían acopio del lenguaje popular, de los tipos y de los “dichos” que corrían entre la población para tener acceso a un vasto público y a una relación empática con él. Luis G. Urbina en el estudio preliminar a la *Antología del Centenario* de Justo Sierra apunta, que los dramaturgos y fabulistas deslizaron en sus escritos gentes autóctonas y costumbres peculiares aderezando sus escritos “con el espontáneo y gentil gracejo de novohispano, en los que había dichos picantes, chuscas salidas salpimentadas y groseras expresiones populares” (Sierra 1910, CXLVIII-CIL).

Por ejemplo había diálogos en contra de Hidalgo, como los escritos por José Mariano Beristáin en su *Diálogo entre Filopatro, Aceraio y Morós*, o por Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, el famoso *Las fazañas de Hidalgo Costilla*. Sin embargo había quienes respondían directamente en “papeles” o con diálogos a favor escritos por Fray Servando Teresa de Mier, el Payo del Rosario, y otros anónimos, como el “papel” que se reproduce a continuación, en contra de *Las fazañas de Hidalgo Costilla* (*Guía de forasteros II 1810 1984*, 3).

QUE SE PROHIBA ESTE PAPEL

Yo no he visto la primea parte de este papel, que se supone ya impresa. Mas sea lo que fuere, yo debo decir lo que siento; y es que no me parece digna de los moldes, porque sobre no contener nada nuevo, hace una mezcla de cosas muy serias y graves con las bufonadas más insulsas, y aún indecorosas. A lo menos no me parece que en papeles que se suponen de alguna utilidad sólo para el más ínfimo vulgo se expongan especies que por los mismos lectores se confunden con chocarrerías.

José Mariano Beristáin.

En los “diálogos” los insurgentes hacen burla de los españoles, de los curas, de los generales y del rey. Quienes frecuentemente constituían el blanco de las burlas, eran los médicos y los jueces. Se utiliza el albur, o doble sentido, práctica que venía desde el siglo anterior, relacionada con los pasquines, como lo confirma Luis G. Urbina en el párrafo anterior. Este doble sentido transitará hacia lo que se llamó a fines del siglo XIX “la sicilipsis”, ingrediente de las revistas mexicanas políticas durante la Revolución de 1910. En el discurso de los diálogos de la Independencia encontramos argumentos y contra argumentos, mostrando a un americano crítico que pregona su libertad con lenguaje popular, es decir, como actor social que “acuña nuevos epítetos y adecúa viejos giros idiomáticos para expresar nuevos significados” en palabras de Van Young. (Van Young 2010, 554-559).

Los diálogos en papeles pegados en las esquinas o vendidos a medio real, dieron muestra de la libertad de expresión, a pesar de que pasaran por la censura cuando se fijaban, pero una vez leídos no importaba tal censura y sí en cambio tenían un efecto didáctico entre la población. Compruébese con el contenido del siguiente pasquín (*Guía de forasteros 1808* 1984, 4).

¡ATENCIÓN PASQUINISTAS!

Suplicamos a los autores de proclamas y sonetos que se han fijado estos días en las esquinas, nos remitan una copia para pasarlas a su respectiva censura y elegir las que sean dignas de parecer en público.

En cuanto a los autores, muchos de ellos escribieron bajo pseudónimo por temor a la excomuni3n, a la inquisici3n y al gobierno virreinal que los amenazaba con la c3rcel en San Juan de Ul3a; otros se arriesgaron con sus nombres de pila o pseud3nimos como Jos3 Joaqu3n Fern3ndez de Lizardi y Pablo de Villavicencio apodado “El Payo del Rosario;” Servando Teresa de Mier, us3 su nombre, y otros m3s, son an3nimos.

Los di3logos o las obras cortas de este g3nero que sobrevivieron han sido rescatados por el departamento de Literatura del Instituto Nacional de Bellas Artes y dados a conocer en la serie de vol3menes de *Guía de forasteros estanquillo literario*, coordinados por Margo Glantz; otros lo han sido por investigadores del Instituto de Investigaciones Filol3gicas de la Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, quienes han explorado archivos particulares y aquellos de la Inquisici3n, donde se puede indagar la microhistoria de personajes sentenciados por lo que hab3an

hablado contra la propia Inquisición, o contra los gobernantes de la colonia, entre los cuales había indígenas, campesinos y habitantes de las ciudades dedicados a oficios diversos.

Los versos, pasquines, canciones y diálogos convivieron pegados como “papeles” en las paredes, durante un buen tiempo. En *Sátira anónimas del siglo XVIII*, aparece un *Padre nuestro de los gachupines*. Este padre nuestro acuerda cada verso contra los gachupines con las palabras del *Padre nuestro* católico. Según apuntan Miranda y González Casanova, este verso sufrió a lo largo del tiempo variantes en los versos pero siempre respondiendo al *Padre nuestro* original, cuyas palabras terminaban cada verso (Miranda 1953, 127-131)

Será que nos cuadre
gente que por interés
ha dejado en la vejez
padeciendo al pobre.....*Padre*

Para dejar a su madre
por cualquier trato siniestro
es el gachupín muy diestro,
pues para ellos si se acata
ni hay más padre que la plata
ni más ser que el reino..... *Nuestro*

En vanos son tus desvelos,
perro infame y mucho más,
pues si en este reino estás

Dices.*que estás en los cielos*

Y así continúan los versos hasta el *Amén*, del *Padre nuestro*, que se antoja muy teatral pues hay coros y corifeo. Como es sabido el pueblo participaba aprendiéndose versos y diálogos. Por ejemplo en 1808 el pueblo cantó en un sarao, unos versos contra Bonaparte, en los tiempos de la abdicación. (*Guía de forasteros I 1808* 1984, 8). Una de las cuartetos dice:

Ay emperador de Francia
te juzgastes rey de España,
más en esta heroica hazaña
se confundió tu arrogancia
Dice la nación indiana

que Napoleón muera, muera,
o se eche de España afuera
por no ser su idea cristiana

En el diálogo titulado "El perico y la rabia" entre un médico y su consultor (*Guía de forasteros I 1807 1984, 1-10*), el consultor pregunta al médico si debe creerle a su perico, porque cuando alguien niega que hay rabia y pregunta ¿quién lo dice? El perico contesta "yo lo digo," refiriéndose a la rabia como a toda clase de males que se padecen. El médico le sugiere al consultor que diga unos versos al perico para que refrene su arrojo y lo ponga en la realidad. Precisamente es a la realidad a la que alude el perico, manifestada con el doble sentido y las metáforas expresadas por el Consultor para aludir a quienes políticamente niegan lo evidente, jugando con el lenguaje como se ilustra en estos parlamentos:

Médico: Con que ese loro de usted no pica porque sabe mucho, sino que sabe mucho porque pica.

Consultor: Así es.

Médico: Dígame usted; ¿ese su perico cuando pica, pica muy alto?

Consultor: Pica en las nubes.

Médico: Será en las de los ojos.

Consultor: No, sino en las del cielo, porque para mi perico señor mío, aún en el cielo que está muy claro, parece que hay nubes.

En el texto la palabra "pica" adquiere varios significados. Aquí, en la primera intervención del médico, se refiere a lo que sabe el perico porque pica, es decir "pica por todos lados" o lo que es lo mismo, se mete por todos lados y así obtiene la información que posee. Podría decirse en lenguaje popular que es "ajonjolí de todos los moles" porque así lo da entender el dueño. El médico continúa con una pregunta: "¿pica muy alto?" A lo que el dueño responde "muy alto." Es decir que el perico no se conforma con sabiduría de cualquier parte sino de los altos estratos socioeconómicos o religiosos significados por el cielo. El médico se burla aludiendo a las nubes de los ojos, a lo que el dueño revira que pica en las nubes del cielo, porque aunque parezca que el cielo está limpio hay, sin embargo, nubes. Es decir en esos niveles altos, en los que parece que no pasa nada, pasa algo. A lo largo de todo este diálogo el doble sentido juega con la idea de los secretos a voces. Todo el mundo sabe lo que sabe el perico. Por otro lado la palabra "picar" también tiene un significado escatológico.

En 1823 apareció un unipersonal escrito por José Joaquín Fernández de Lizardi (*Guía de forasteros IV 1823 1986*, 1-10). El personaje principal es el emperador Iturbide destronado, donde se duele de su suerte. Este monólogo tiene didascalias externas y sitúa al personaje en una sala decente, donde sobre un bufete estará el manto, la corona y el cetro imperial y Agustín sentado lamentando su suerte. El verso final se dirige no sólo a los tiranos nacionales sino también a los europeos:

Mas ya el momento

Llega de mi partida, ya las cajas

tocan la generala. Adiós, mi patria,

adiós; y pues supiste tus derechos

de Agustín reclamar, diré a la Europa

con la sacra elocuencia del silencio:

– Temblad reyes tiranos, que ya el hombre

Dijo: “Quiero ser libre,” y ha de serlo.

(Éntrase con precipitación)

Los gastos de la guerra habían dejado pobreza y mucha gente no tenía para comer porque las arcas del gobierno estaban vacías. Los que podían empeñaban sus pertenencias para poder comprar algo de comer. El hambre se percibe en un papel de autor anónimo titulado *La carne que comemos* (*Guía de forasteros I 1789-1808 1984*). El texto se refiere a un carretonero que carga perros y gatos muertos asolados por zopilotes hambrientos; en el camino llegan unos pasteleros y le arrebatan los animales muertos y los desuellan para venderlos.

Como última muestra en este breve recorrido por los diálogos y papeles de la revolución de Independencia mexicana, están los parlamentos del diálogo de 1821, de autor anónimo: *La loca independiente*. (*Guía de forasteros III 1821 1985*, 1-9). Los personajes son Panchito y Juana su mujer. Este diálogo se publicó en ocasión a la confirmación de la Independencia. El diálogo tiene como protagonista a una mujer que juega con el lenguaje y además informa sobre lo depauperado del pueblo después de la guerra de Independencia.

Juana da a su marido consejos estrafalarios de cómo obtener recursos; vender lo poco que tienen, buscar diamantes dentro del carbón, o cómo encontrar perlas dentro de las mollejas de los pollos. Alucina a tal grado que Panchito la quiere internar en la casa de locas, allí por lo menos comerá; pero ella prefiere ser libre aunque no tenga qué comer. La pala-

bra “molleja” tiene una analogía eufónica con Calleja, apellido del virrey tan odiado: Félix María Calleja. Las perlas dentro las mollejas pueden referirse a las riquezas obtenidas por el virrey. El lenguaje popular señorea los parlamentos y ofrece un marco satírico-social. El diálogo termina con los versos de Panchito y de Juana:

PANCHITO: Juanita, te diré un versito que viene al caso. Óyelo.

El que a su mujer confiesa
su culpa, viva advertido,
que fue mucha su flaqueza,
pues en cualquier descuido
le ha de costar la cabeza.

JUANA: Yo te diré otro tocante a la independencia. Con el damos fin.

La independencia Panchito,
Me tiene tan sustentada, que aunque yo no coma nada
No pretendo otro apetito.

Después de esta época intensa de revuelta, a partir de la consolidación de la Independencia en 1821, vendrá una producción teatral de obras conmemorativas de la gesta, recopilados por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (Azar y Quirarte 1994) como *El cura Hidalgo*, de autor anónimo; *Los yanquis en Monterrey*, de Niceto de Zamacois; *Los mártires de Tacubaya*, de Aurelio G. Gallardo; *La politicomanía*, de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio; *El 5 de mayo en Puebla o Victoria nacional contra los franceses*, de José A. Rodríguez; *El cerro de las campanas* de Antonio Guillén Sánchez, entre otros. Más adelante se escribirán obras costumbristas de corte romántico (*Teatro Mexicano historia y dramaturgia vols, XII XV XVI XVII*, 1994-1995) y después en la época conflictiva de la Revolución de 1910, se difundirá el famoso “Género chico” con revistas políticas mexicanas, que por sí mismo merece capítulo aparte.

Aún en los momentos más difíciles, nunca dejó de haber teatro, en cualquiera de las distintas formas mencionadas. La prueba es que en 1794, se reseña un pleito de cómicos por su derecho a trabajar en el Coliseo. Y en 1807, un incógnito manda una reseña al periódico protestando por el mal teatro que ha visto titulando su texto *El teatro: ¿infierno o purgatorio?* (*Guía de forasteros I 1807* 1984, 1-9). También en 1805 *El diario de México* promovió una serie de concursos para premiar con dinero, obras teatrales: sainetes, dramas y tragedias. La única obra que se presentó en el primer concurso fue una titulada *Xóchitl* cuyo texto está perdido, pero en

1806 se presentaron al concurso entremeses y sainetes (Olavarría y Ferrari 1961, 162).

En un país donde la minoría española tenía todas la prebendas, entre ellas la de leer y escribir y el dinero, el recurso del diálogo, el unipersonal, los pasquines y la sátira anónima como arma, fueron una tribuna para comunicar la ideología revolucionaria y para hacer conciencia en el pueblo de la situación por la que pasaba la Nueva España. El enfoque lúdico, y el juego del lenguaje en los escritos de los “papeles,” en los principios del siglo XIX, dejó atrás el americanismo, para constituirse en mexicano; colaboró en la comunicación de los ilustrados con el pueblo, en el difícil proceso de la independencia y al pueblo le dio el regocijo de la idea puesta en acto en el lenguaje. Ni qué decir que cada uno de estos diálogos merece por sí mismo un análisis semántico-sociológico metódico y sistemático, que por el presente espacio no es posible realizar.

En estos momentos de globalización sin los principios que animaron al iberoamericanismo, tiempos en los que el mundo sufre de todo género de dificultades y cuando la violencia trastoca los valores, esperamos que el teatro y otras formas de transteatralidad adecuadas a los tiempos que corren, se configure como una balsa que nos conduzca a puerto seguro. Las discusiones de la academia y la praxis de los creadores son el timón.

Bibliografía

- Chabaud, Jaime. 1990. *Teatro mexicano, historia y dramaturgia vol. XII. Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*. Selección introductoria y notas. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Clark de Lara, Belem y Elisa Speckman Guerra, eds. 2005. *La república de las letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vols. I, II*. México. Universidad Nacional Autónoma de México. Coordinación de Humanidades.
- Echeverría, Bolívar. Coordinador. 1994. *Modernidad, mestizaje cultural, Ethos barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México/El Equilibrista Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fernández De Lizardi, José Joaquín. 1991. *Obras completas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Fondo Documental *La Carpa en México (Programas)*. México: CITRU-INBA-CONACULTA.
- Galeana, Patricia. 2010. *Historia comparada de las Américas, sus procesos independientes*. México: Senado de la República, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI.

- Guía De Forasteros, Estanquillo Literario, Vols. I, II, III, IV.* 1984-1985. Coordinadora Margo Glantz. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, SEP.
- Linatti, Claudio. 1979. *Trajes civiles, militares y religiosos de México (1828)* México: Porrúa.
- Mañón, Manuel. 2009. *Historia del viejo gran teatro nacional de México, 1841-1901. Tomo I, II.* México: CITRU-CONACULTA.
- Miranda, José y Pablo González Casanova, eds. 1953. *Sátira anónima del siglo XVIII.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Olavarría y Ferrari, Enrique De. 1961. *Reseña histórica del teatro en México.* México: Porrúa.
- Quirarte, Vicente, ed. 1994. *Teatro mexicano, historia y dramaturgia. Dramaturgia de las guerras civiles e intervenciones vol. XV (1810-1867).* México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Ramírez, Fausto. 2010. "Hidalgo en contrapunto: de caudillo visionario a Padre de la Patria." *Letras libres.* Edición México: Septiembre 2010. Año XII, número 141, p.p. 38-41.
- Rivera, José. 1985. *Diálogos de la Independencia.* México: Instituto Nacional de Bellas Artes/SEP Cultura.
- Rodríguez O, Jaime E. 1980 *El nacimiento de Hispanoamérica: Vicente Rocafuerte y el hispanoamericanismo, 1808-1832.* México: Fondo de Cultura Económica.
- Sierra, Justo. Luis G. Urbina, Pedro Henríquez Ureña, Nicolás Rangel. 1995. *Antología del centenario, estudio documentado de la literatura mexicana durante el primer siglo de independencia.* México: Edición facsimilar de la Secretaría de Educación Pública.
- Varios Autores. 1994-1995. *Teatro mexicano historia y dramaturgia, vols. XII, XV, XVI, XVII.* Coordinados por Héctor Azar. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Van Young, Eric. 2006. *La otra rebelión: la lucha por la independencia de México, 1810-1821.* México: Fondo de Cultura Económica.

DANZA Y SIMULACIÓN: LA REAFIRMACIÓN DE UNA IDENTIDAD

Martha TORIZ

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral “Rodolfo Usigli”, INBA

Resumen

Con motivo de la conmemoración del Día de la Independencia de México, en San Miguel Ixtlilco el Grande, municipio de Tepalcingo, Morelos, el 16 de septiembre de cada año, se lleva a cabo el *Simulacro de los mecos*. Se trata de una escenificación de la lucha independentista iniciada en 1810, y protagonizada por los indios mexicanos ante la ofensiva de las tropas realistas españolas. Las características de los eventos teatrales y dancísticos que allí se realizan, así como los símbolos empleados en ellos, son tratados en este trabajo bajo un enfoque interdisciplinario que conjuga los estudios de performance, la antropología y los estudios culturales.

Palabras clave: Danzas de Conquista, mecos, simulacro, identidad, San Miguel Ixtlilco el Grande.

Abstract

This paper analyzes the theatrical and dance forms of the *Simulacro de los mecos*, a staging of the 1810 peasant uprising and struggle against the royalist troops that every year, on September 16 – Independence day – is reenacted in the village of San Miguel Ixtlilco el Grande, in the state of Morelos, Mexico. The interdisciplinary approach used to deal with the intervening symbols combines performance studies, anthropology and cultural studies.

Key words: Conquest dances, *mecos*, simulacrum, identity, San Miguel Ixtlilco el Grande.

Introducción

En San Miguel Ixtlilco el Grande,¹ municipio de Tepalcingo, Morelos, el 16 de septiembre de cada año, se lleva a cabo el *Simulacro de los mecos*, un evento escénico que simula la batalla librada entre indios y españoles durante la época de la Independencia de México, iniciada en 1810.² Varios simulacros se realizan en diversos municipios del estado de Morelos, como el *Simulacro de la Independencia de México*, también llamado *Simulacro de la toma de la alhóndiga de Granaditas*, en Tetelpa, municipio de Zacatepec; el *Simulacro de Zapata*, en el mismo pueblo de Ixtlilco, y fuera del estado, el *Simulacro de la Independencia*, en Cocula, Tlacoachistlahuaca y Mezcala, Guerrero, y en Malinalco y Tonatico, Estado de México, y el *Simulacro de Pancho Villa* en Parral, Chihuahua. Lo que varía en sus denominaciones son las efemérides conmemoradas; pero coinciden en la simulación de un acontecimiento de la historia de México, sobre todo de hechos que implican el enfrentamiento entre dos grupos adversarios.

En todos estos lugares el evento es ocasión de fiesta; para los habitantes de Ixtlilco es una de las festividades más importantes por su amplia convocatoria de irrestricta participación, de la cual el aspecto lúdico constituye la mayor atracción. Fundado el pueblo en 1860 (Chepetla 2010), es posible que en Ixtlilco se realice el simulacro desde principios del siglo XX —quizá pasado el fragor de la Revolución—, pues don Silvano Ortiz —mi principal informante—, nacido allí hace setenta y ocho años, me relató que su abuelo lo presenció cuando joven. El *Simulacro de los mecos* es organizado actualmente por la Junta de Mejoras de la localidad,³ una agrupación ciudadana que se encarga de recolectar los fondos aportados por campesinos y agricultores, así como remesas de los fami-

1 Para abreviar, en adelante lo nombraré Ixtlilco.

2 Agradezco a Luz María Robles Dávila, investigadora del CITRU, su invitación a colaborar en su proyecto “¡Vivas a todos en San Miguel Ixtlilco el Grande! Un caso de teatro y teatro-danza en resistencia desde el estado de Morelos”, CITRU-INBA, octubre de 2009. Así como a presenciar el *Simulacro de Zapata* y el *Simulacro de los mecos* en 2010, y el haberme proporcionado el texto de su proyecto, fotografías y un video, donde pude documentarme de forma previa a mi observación directa. Hago extensivo mi agradecimiento a Carlos Contreras de Oteyza por permitirme la exposición de sus fotografías durante las ponencias que sobre este tema presenté en la Jornada Académica del Seminario Permanente de Iconografía (DEAS-INAH), en el Coloquio Teatralidades bi-centenarias: Residuos nacionalistas y re-presentaciones pos-Nación (UIA, CITRU, AMIT), y en el III Coloquio sobre Artes Escénicas, en la Universidad Veracruzana, que tuvieron lugar entre el 2 de septiembre y el 5 de octubre de 2010.

3 Debido a mi incipiente acercamiento a esta festividad, a la cual sólo asistí el 15 y 16 de septiembre de 2010, desconozco datos que arrojaría un trabajo de campo de mayor enver-

liares que han migrado a los Estados Unidos. Además organiza la distribución de insumos y tareas para la producción o adquisición de los recursos necesarios. Cabe agregar que la fiesta se realiza apartada de toda relación religiosa, partidista o gubernamental, si bien los funcionarios de gobierno asisten a la ceremonia cívica — al que llamo prólogo y, por tanto anterior al simulacro.

Cuando a algunos habitantes de Ixtlilco les inquirí el pasado 16 de septiembre: ¿por qué simulacro?, respondieron — palabras más, palabras menos: "porque no es de *adeveras*, porque simulamos una batalla pero es de *amentiritas*, nadie sale herido".⁴ Cuando pregunté por qué simulacro *de los mecos*, se me respondió: "porque mecos son los indios". Al insistir en otra explicación la respuesta fue "porque los indios fueron los que lucharon contra los españoles".⁵ El vocablo mecos es un apócope de chichimecos o chichimecas (Warman 1985, 101), término que designaba a los pueblos cazadores seminómadas que habitaban al norte de las fronteras del imperio azteca.⁶ Así pues, con el nombre de mecos se caracterizan en Ixtlilco quienes representan al contingente de los indios.

En este trabajo se pretende demostrar cómo por la vía corporal, en un ámbito festivo, los pobladores viven, transmiten y revitalizan su identidad como sanmiguelenses — gentilicio que ellos emplean —, como mexicanos, y su pertenencia al continente americano. Con este fin se dará prevalencia a la imagen del indio-meco, su atavío y el uso de su cuerpo como reproduc-

gadura, como el que lleva a cabo la titular del proyecto, Luz María Robles. Las personas del pueblo a quienes pregunté por la organización del simulacro en el pasado, únicamente tienen la referencia de lo vivido, y en su recuerdo sólo está la Junta de Mejoras como responsable de su disposición.

4 Cabe señalar que Elsie Clews da a conocer el título *El Simulacro*, usado localmente para nombrar un combate fingido que tenía lugar durante el carnaval de Huejotzingo, Puebla (1932, 323). En el año de publicación del trabajo de Clews también vio la luz uno de los primeros estudios importantes sobre el tema de las danzas de moros y cristianos, donde su autor las designa como "simulacros de batallas" (Ricard 1932, 53 y ss).

5 Testimonio de don Silvino Ortiz con el que concuerdan sus vecinos. En este trabajo usaré el vocablo "indios" en correspondencia al uso que se le da en el poblado; generalmente el término "indígena" se empleará cuando las referencias sean desde la perspectiva antropológica, considerando a ambos como sinónimos.

6 "[...] según lo consigna un texto en lengua náhuatl, [los chichimecas] eran del todo silvestres, rústicos por no decir salvajes. Por eso los llamaban también zaca-chichimecas, es decir hombres que viven en medio de las yerbas silvestres. [En el *Códice Florentino* dice:] 'éstos en ninguna parte tenían casa, siempre andaban vagueando, por todas partes andaban. [...] Llevaban siempre consigo sus arcos y sus flechas. Y también cuando dormían, ponían sus arcos y flechas como cabeceras'." (León-Portilla 1992, 42). Más adelante volveré a referirme a los mecos.

tor, constructor y difusor del conocimiento del grupo y su cultura, en el espacio delimitado del suceso anual. Las características de los eventos teatrales y dancísticos que allí se realizan, así como los símbolos empleados en ellos, serán tratados bajo un enfoque interdisciplinario que conjuga los estudios de performance, la antropología y los estudios culturales.

El *Simulacro de los mecos* consiste, propiamente, en una danza, una serie de escaramuzas, una vuelta a la danza y un desenlace. Sin embargo, dado el acontecimiento conmemorado, estas actividades van precedidas por un desfile y una presentación a manera de prólogo, con un carácter más cívico que festivo.⁷ Todo ello forma una jornada teatral-dancística, con una duración de doce horas, aproximadamente (de ocho de la mañana a ocho de la noche).

Tanto en el desfile como en el prólogo intervienen contingentes representativos de todas las organizaciones sociales de la comunidad: club de adultos mayores, población escolar de pre-primaria hasta la de tele-secundaria (máximo grado de estudios en el poblado), la banda de guerra, agrupaciones de campesinos y ganaderos y, para dotar de mayor colorido, movimiento y espectacularidad, participan danzantes chinelos — tradicionales del estado de Morelos —, uno de mojigangas, y grupos que se organizan en torno a carros alegóricos. Entre los que van en la parte delantera se ubica el conjunto de unos dieciséis españoles. En ambos momentos, el contingente de los mecos (alrededor de una treintena) se coloca en penúltimo lugar, y detrás, cerrando el desfile, la banda de música de alientos.

La diferencia entre la cantidad de participantes en los bandos contrincantes se debe a que pocos aceptan personificar a los españoles por varias razones; la principal, porque son los enemigos a quienes hay que vencer para obtener la independencia, las demás se desprenden de ésta. En cambio, constituye un orgullo ser meco, “defender a la patria”, “dar muerte a los gachupines”. Aquella treintena de hombres se alternan para luchar, pero en realidad —salvo los representantes de los españoles, los músicos y los que eligen colocarse sólo como espectadores— cientos de personas se caracterizan como mecos utilizando las diferentes insignias que enseguida se mencionarán.

⁷ Por razones de espacio y por considerarla irrelevante para el propósito de este trabajo, obvio la descripción detallada del desfile y del que denominó prólogo.

El simulacro de los mecos

Si bien lo que he considerado el simulacro propiamente dicho, da inicio después del prólogo, la presencia de los mecos y la banda de música es indispensable desde las primeras horas de la mañana, pues son ellos quienes dan inicio al desfile. Durante éste, el grupo de los mecos sólo está constituido por hombres, encabezados por tres jovencitas que alegóricamente representan la Libertad, la Patria, y la América. Ellas van vestidas como indias con reminiscencias prehispánicas estilizadas, con falda corta, pectoral, brazaletes, coronas, rodilleras, y penachos, así como arco y flecha. Al arribar al patio de la Ayudantía Municipal y después de la presentación de los reyes de España — caracterizados lo mejor posible como tales, y ataviados con capa, cetro y corona — y del contingente de los mecos, éstos inician una danza en círculo, a manera de mitote,⁸ al que se incorporan otros hombres, mujeres, niños y jóvenes. Algunos están vestidos como apaches y, los más, han caracterizado su atavío común, cortando en tiras los extremos de playeras o pantalones, otros portan su ropa cotidiana; la mayoría porta plumas en la cabeza o algún ornamento alusivo a las fiestas patrias, con los colores del emblema nacional, pero todos han untado a sus ropas o a su cuerpo la arcilla roja conocida como almagre, elemento mínimo para reconocerse como meco.

Tras unas cuatro vueltas alrededor del patio, concluye el mitote en ese espacio y se trasladan al predio donde tiene lugar la comida. Posteriormente todos se dirigen al llamado cerro de Los Mecos, donde se retoma el mitote y se realiza el enfrentamiento de los mecos y los extranjeros.

Los mecos conservan la formación en hileras horizontales, trabados de brazos y hombros, mientras que las personas en hileras mixtas o en las de mujeres, sólo se toman de la mano. La coreografía, a saltos al compás de la música, avanza en círculo en dirección contraria a las manecillas del reloj. Mientras en el centro del terraplén se danza el mitote, hacia un lado se organiza el bando de los mecos que resguarda las banderas mexicanas. Frente a ellos, desde distintos puntos se aproximan los supuestos españoles, armados con escopetas; vestidos con sus ropas cotidianas, se distin-

8 En Ixtlilco suelen llamarla danza o baile. La referencia al mitote se debe a Luz María Robles, quien me invitó a participar en su proyecto (citado en las primeras notas) a propósito de este tipo de danza, cuyas características se configuraron entre grupos étnicos del norte de Mesoamérica, y que en la región central se realizaron en conmemoraciones cívicas desde la época virreinal, más adelante se abundará en uno de esos aspectos. Sin embargo, mitote es una palabra de origen náhuatl que en tiempos prehispánicos remitía genéricamente a la danza (Toriz 2002, 305).

guen por portar un sombrero adornado con flores de papel y listones multicolores del mismo material que cuelgan por detrás.⁹ En medio de una algarabía entre festiva y belicosa, los mecos defienden el lábaro patrio.

Después de varias embestidas, los españoles se retiran vencidos, y tras ellos va la gente que retorna al patio de la Ayudantía Municipal guiados por los reyes de España. Después de bailar por un rato más, los mecos dan muerte al rey, cuyo cuerpo cargan los españoles retirándolo del lugar. Los mecos y la gente del pueblo permanecen bailando alegremente hasta entrada la noche.

Danzas antecesoras

De acuerdo con Luz María Robles (2009), el *Simulacro de los mecos* de Ixtlilco el Grande constituye una variante de las danzas de Conquista. Éstas se caracterizan por escenificar bajo diferentes formas el tema de la conquista de la población autóctona de México. Las danzas de Conquista más difundidas en el país son las de moros y cristianos, cuyo origen español es evidente y cuya importancia en la península ibérica era muy significativa en la época de la conquista de México.

La danza de reconquista que se desarrolló en España desde la alta Edad Media expresaba la unidad del pueblo frente al enemigo y permitía la convivencia de todos los estratos sociales. La popularidad y la vigencia del tema de la reconquista persistió mucho tiempo después de la expulsión de los musulmanes del territorio ibérico (Peña 2002, 43).

En México, las danzas de moros y cristianos, que conocieron una evolución singular, se convirtieron en uno de los elementos culturales que los conquistadores impusieron conscientemente a los habitantes de este territorio. Su difusión tuvo un auge notable y fue promovida por los evangelizadores desde los primeros años de la colonización de América (Peña 2002, 43).

Arturo Warman (1985, 110) indica que la danza de moros y cristianos experimentó un cambio a fines de la época virreinal en la zona del Ba-

9 El tocado es confeccionado especialmente para esta ocasión, lo cual es notorio durante el desfile y antes de la refriega, ya que lucen impecables. Dado el material con que se elaboran, en las escaramuzas paulatinamente salen volando las tiras de papel, deteriorándose el adorno. Según Luz María Robles (comunicación personal, 2010), ese tipo de tocado es el que usan en la escenificación de *Los doce pares de Francia*, que hacen en fechas cercanas a Semana Santa, y a la que en Ixtlilco llaman *El Reto*. Al parecer, para los sanmiguelenses el que lo porta representa a un extranjero que cambia de nacionalidad según la fiesta de que se trate.

jío (principalmente en Querétaro). La danza transformada recibió el nombre de danza de los Mecos, en cuya versión el bando musulmán fue sustituido por el de los chichimecos o mecos (véase fig. 1). Eran considerados salvajes e infieles, y se convirtieron en el sustituto ideal de los moros en muchas de las danzas de Conquista (Peña 2002, 46).

La función del performance

Los pobladores de Ixtlilco el Grande, al convivir en ese simulacro, realizando acciones con su cuerpo, como portar un atuendo, embadurnarse, reunirse, desfilar, bailar, ondear una bandera, aullar, etc., están recreando, creando y transmitiendo su propia cultura. Al mismo tiempo logran una cohesión en torno a una identidad como sanmiguelenses y como mexicanos. El conjunto de acciones que implica esa festividad forma parte de su cultura expresiva, la cual es uno de los focos de atención de los estudios de performance.

En este sentido se puede observar el concepto de performance como praxis corporal y como episteme pues, como afirma Diana Taylor (2003, 17), los patrones de la expresividad cultural deben mirarse como escenarios en los que la gestualidad y las prácticas socioculturales corporizan los saberes. Es importante señalar, que la escenificación del *Simulacro de los mecos* carece de un guión escrito; tampoco se recurre a la fotografía o el video como ayuda para su memoria, dispositivos que Taylor conceptualiza como “archivo”. Es una práctica que, al involucrar niños, jóvenes y gente mayor, permite año con año vivir esa cultura corporizada, pues es a través de lo que su cuerpo practica de manera consuetudinaria, como llevan a cabo el ejercicio de su cultura, su conocimiento.

Taylor denomina repertorio a esa memoria corporal: performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto, actos pensados como efímeros y de conocimiento no reproducible. El repertorio requiere presencias: gente que participa en la producción y reproducción de conocimiento mediante el “estar ahí”, siendo parte de la transmisión. El proceso de selección, memorización, aprehensión y transmisión toma lugar en sistemas específicos de representación, al tiempo que los constituye. “Múltiples formas de actos corporizados están siempre presentes, aunque en un constante estado de reiteración. Se reconstituyen a sí mismos, transmitiendo recuerdos comunitarios, historias y valores de un grupo a otro o de una generación a otra. Los actos corporizados y realizados generan, registran y transmiten conocimiento” (Taylor 2003, 20-21, traducción propia).



Fig. 1. Indios mecos, bárbaros. Cuadro de castas, s. XVIII, en: Museo Franz Mayer (1990, 9)



Fig. 2. El mitote entre los mexicas. Lám. 30 de Durán (1967: 1)

En la época del México independentista, la danza de moros y cristianos, también llamada morisma, tomó varios rumbos al modificarse las estructuras socioeconómicas. Uno de esos derroteros originó la desaparición de las instituciones formales de gobierno de las comunidades indígenas, sustituidas por unas de corte administrativo moderno que no satisfacían las funciones y demandas comunitarias. En algunos casos, se inició un nuevo proceso de adaptación en el que la cultura de los pueblos indígenas adquirió una dinámica propia, al margen de las autoridades civiles y religiosas, haciendo ajustes a la morisma en función de sus necesidades y de las condiciones imperantes (Warman 1985, 106).

Aunado a estos cambios, las acciones del repertorio pueden modificarse, experimentar adecuaciones en su realización, a causa de su misma performatividad. Así, ciertas variantes de estas danzas llegaron a invertir el significado original de la representación, transformando su tema principal, el sometimiento de los pueblos indígenas a la religión de los conquistadores, en la reivindicación de un cristianismo indígena frente a los “extranjeros”. Otras variantes, han integrado acontecimientos históricos

como la intervención francesa o la Independencia de México — como en Ixtlilco el Grande —, que tienen la particularidad de representar al extranjero como el derrotado y no como el vencedor (Warman 1985, 109).

Del mitote norteño al mitote sureño

Las festividades populares que implican expresiones tradicionales con antecedentes en la época prehispánica o con una adopción indígena temprana en la época virreinal, generalmente se vinculan a una función religiosa. Éste ha sido el caso en la mayoría de los grupos sociales que periódicamente ejecutan las danzas de Conquista o los mitotes. Estos últimos, propiamente hablando, son fiestas religiosas que, asociadas a rituales agrícolas, realizan por días enteros grupos étnicos de la región del Gran Nayar: coras, huicholes, mexicaneros y tepehuanes (Reyes 2006, 225). En cambio, el mitote que aquí referimos como parte del *Simulacro de los mecos*, es una danza que carece de la connotación que alberga entre las etnias norteñas, no obstante tener los elementos fundamentales para su denominación y ocupar un lugar dominante en el festejo sanmiguelense.

Los mitotes actuales tienen su antecedente en uno de los tipos de danza prehispánica. Según Johansson, entre los nahuas se denominaba *mitotiliztli* a la danza de éxtasis en la que el gozo y la ebriedad colectiva predominaban. La palabra mitote, utilizada en nuestros días como sinónimo de desorden o caos, remite al aspecto dionisiaco del *mitotiliztli* (1992, 185). La palabra **mitote** se origina en el náhuatl *mitotl* y aparece en el *Diccionario de autoridades* (1734), que la define así:

Especie de baile u danza, que usaban los indios, en que entraba gran cantidad de ellos, adornados vistosamente, y agarrados de las manos, formaban un gran corro, en medio del qual ponían una bandera, y junto a ella el brebaje, que les servía de bebida: y así iban haciendo sus mudanzas al són de un tamboril, y bebiendo de rato en rato, hasta que se embriagaban y privaban de sentido (citado por Grases 1989, 362).

Al hacer una comparación entre el mitote realizado por uno de los grupos septentrionales a los que me he referido, y el de la población del estado de Morelos, podemos localizar varias similitudes. Sin embargo, la semejanza sólo es formal, ya que en Santa María de Ocotán, en Durango, la fiesta se lleva a cabo por indígenas tepehuanos, mientras que en Ixtlilco la po-

blación¹⁰ está constituida únicamente por mestizos. Asimismo, el mitote de Ocotán tiene un carácter religioso y un simbolismo relacionado con el ciclo agrícola, mientras que en Ixtlilco se realiza en un marco de conmemoración cívica, laica, y es inexistente un vínculo explícito con las labores agrícolas, si bien se trata de un poblado de campesinos y ganaderos. Sin embargo, en ambos casos la danza se desarrolla en círculos concéntricos, en dirección contraria a las manecillas del reloj, y en ella toman parte tanto hombres como mujeres.

Los pueblos mesoamericanos tenían una rica vida ritual en la que la danza ocupaba un lugar central junto a otras manifestaciones como la poesía, el canto, las procesiones, los desfiles y los combates fingidos. En el México prehispánico – como en muchas otras sociedades – la danza en círculo era probablemente la más difundida. Era la forma en que los antiguos mexicanos representaban el tiempo originario de las divinidades creadoras con las que buscaban colaborar y mantenerse en armonía (Peña 2002, 42).

La danza en círculo tenía varias finalidades: conquistar el poder de la persona u objeto encerrado en el círculo; proteger a la persona u objeto de las influencias nocivas que se encuentran en el exterior del círculo; o bien transmitir el poder del círculo de danzantes a la persona o el objeto. La dirección que seguía el movimiento circular de estas danzas, de derecha a izquierda (es decir, en contrasentido al movimiento de las manecillas del reloj) representaba el curso del Sol, cuyo trayecto va del Este al Norte, el Oeste y el Sur, y nos revela el vínculo estrecho que existía entre los danzantes y el simbolismo solar (Peña 2002, 42-43). (Véase fig. 2)

La presencia de banderas durante el mitote también es compartida por ambas comunidades. No obstante, dada la celebración cívica en Ixtlilco, se trata de alrededor de una decena de grandes lienzos del lábaro patrio con las que bailan de forma continua el día entero, mientras que en Ocotán se trata de tres banderas con una cruz bordada, que se portan intermitentemente en la danza (Reyes 2006, 115-117, 135).

Otra acción en común en ambas festividades es el sacrificio de una res cuya carne, en el caso de Ixtlilco, se emplea para guisar el platillo tradicional llamado chilate, y forma parte del convite que organiza la Junta

10 De acuerdo con el XII Censo General de Población y Vivienda, en el año 2000 Ixtlilco el Grande contaba con 3515 habitantes, número que fluctúa debido al movimiento migratorio hacia Minneapolis (Minnesota) y a Dallas y Garland (Texas). Cabe mencionar que el *Simulacro de los mecos* se lleva a cabo desde 2008 en Minneapolis. Véanse los diversos videos en línea, en *YouTube*: <http://www.youtube.com/watch?v=n1oEduh1Cp4>.

de Mejoras para alimentar a los participantes a la hora de la comida. En Ocotán tiene el mismo fin, pero se consume por la mañana;¹¹ además: “Se cuenta que el sacrificio de reses en el Patio Mayor no tiene muchos años, ‘no es de antiguo, pues’, se introdujo después de una muy dura sequía que acabó con mucho ganado. Desde entonces se acostumbra.” (Reyes 2006, 115, 212).

Un elemento empleado tanto entre los sanmiguelenses como entre los tepehuanes en sus mitotes es la bebida. En el caso de Ocotán, se trata de una bebida hecha a base de mezcal fermentado que, aparte de una función ritual, “se bebe para seguir bailando y ‘llevar la lluvia a todo el mundo.’” (Reyes 2006, 224) El carácter del mitote de Ixtlilco, más cercano al convivio y al relajó — tanto en su acepción de entretenimiento y distracción, como en la de barullo y relajación de un comportamiento cotidiano —, origina el uso de varias clases de bebidas alcohólicas entre las que prevalece la cerveza.

Un elemento característico de uno de los atuendos de los mecos de Ixtlilco, que probablemente tiene sus raíces en la época prehispánica, lo constituye un gorro cónico con un remate de plumas, que se complementa con una túnica cerrada, sin mangas. Ambos están elaborados con “papel de China” y únicamente los usan los hombres. En el mitote de los tepehuanes también se usa un gorro cónico, confeccionado con soyate, y al parecer está reservado para una sola persona del sexo masculino (Reyes 2006, 128).

En el México prehispánico, el tocado cónico era característico del estilo procedente de la región huasteca o cuexteca (López 1996, 10). Entre los mexicas o aztecas, este tocado formaba parte de un traje llamado *cuextecatl* (véase fig. 3), usado por los guerreros que habían capturado a dos enemigos en batalla (Zagoya 2000). Los trajes y gorros eran elaborados con plumas y, en caso de alguna distinción por el desempeño en las incursiones bélicas, podían acompañarse por mantas, probablemente usadas en ocasiones ceremoniales.

El tipo de manta o tilma correspondía al rango obtenido (Broda 1982, 144). El atavío que se observa hoy entre los mecos de Ixtlilco pareciera una adaptación del traje, en el que la tilma aparece cerrada. Una manta similar, pero abierta, se advierte en el dibujo donde un artista europeo plasmó la representación que configuró tras observar a los indios

11 A diferencia de Ixtlilco, en Ocotán los primeros trozos de carne preparada se colocan en un altar a manera de ofrenda (Reyes 2006, 115).



Fig. 3. Traje de guerrero en la *Matrícula de tributos* (Corona 1968, lám. 29)

mexicanos llevados por Hernán Cortés a la corte de Carlos V en 1529 (véase fig. 4).

En la serie de dibujos que realizó el artista alemán Weiditz, a partir de la observación directa, hubo al menos dos donde el propósito de hacer un registro fiel se vio “mediatizado y subordinado al vigor de la *idea mental*”¹² que el artista tenía sobre lo que debía ser un *indio* y qué aspecto debía tener” (Bustamante 2009, 42). Por tanto, la reelaboración de los rasgos percibidos conllevaba, las más de las veces, la distorsión de la realidad, así como incongruencias y variaciones. Por ejemplo, en uno de los dibujos referidos, la tilma que porta la india (fig. 4), era una prenda exclusivamente de uso masculino. El investigador Jesús Bustamante (2009, 42) repara en otra anomalía del dibujo: su creador añadió otro elemento varonil a la mujer, el taparrabo o *maxtlatl*, pero anudado como si fuera una banda que adorna y

sujeta su cabello. La importancia de esa imagen — como las muchas que se produjeron en Europa desde que Cristóbal Colón anunció el descubrimiento de América — radica en su contribución a formar un arquetipo del indio, como el “salvaje emplumado”.

Un último elemento de la vestimenta usado en ambos mitotes, está constituido por plumas y flechas, aunque en Ocotán únicamente tienen una función de ofrenda ritual (Reyes 2006, 104-108), mientras que en Ixtlilco son accesorios del atuendo. Aunque en años recientes sólo las jóvenes que personifican las alegorías, portan flechas de utilería, como ele-

12 Las cursivas son del autor, quien explica: “[...] la teoría de la representación moderna — que es común a las ciencias y a las artes — tenía como referente básico un ideal que se formaba en la mente humana y que en la época llamaban *idea mental*. Esa idea, que superaba en belleza y en veracidad lo que se podía encontrar en la naturaleza misma, era el arquetipo que servía para su representación y surgía al seleccionar y reelaborar los rasgos observados que se consideraban más significativos, más bellos y más verdaderos en la naturaleza.” (Bustamante 2009, 23). Agradezco al Dr. Miguel Soto el sugerirme el trabajo de este autor, y el préstamo del libro.

mento característico de su atavío, en años anteriores tanto mecos como apaches solían traer a la espalda su carcaj con flechas que disparaban durante las escaramuzas.¹³

América, Patria y Libertad

Por otra parte, respecto de las alegorías de la Patria, la Libertad y la América, los mismos relatos y dibujos de los europeos, a que me he referido, crean un imaginario del continente americano, que va a traducirse en representaciones alegóricas. Dicho imaginario se difunde a raíz de la publicación de la *Iconología* de Cesare Ripa en 1593, donde América se describe como una mujer de color oscuro, que lleva un velo jaspeado de diversos colores que le cae por los hombros cruzándole todo el cuerpo, tratando de cubrir su desnudez; en la cabeza y el cuerpo lleva un tocado de plumas de diferentes colores. En su mano izquierda un arco con una flecha y terciado a su espalda un carcaj, bajo sus pies un cráneo humano atravesado por una flecha, y aparece acompañada por un enorme lagarto o caimán (véase fig. 5).

Esta descripción llega a la Nueva España por medio de grabados y estampas, pero los criollos rechazaron la imagen salvaje y violenta que pintaba a América semidesnuda, con arreos de guerra y una cabeza humana bajo su pie. De ahí que comenzaran a fabricar sus propias imágenes, reivindicando “aquello que consideraban sus propios rasgos de identidad” (Florescano 2006, 71).

El atavío indígena de las alegorías de la América, la Libertad y la Patria, pervivió en la era republicana llevando a pensar equivocadamente que la independencia pretendía la reivindicación social de los indíge-



Fig. 4. Imagen de la serie de dibujos de Christoph Weiditz, *Trachtenbuch von seinen Reisen nach Spanien*, 1529, tomada de Bustamante (2009, 40)

13 Don Silvino Ortiz, habitante de Ixtlilco el Grande, de 78 años de edad, me explicó que la planta de la que se obtenían las varas para la confección de las flechas se extinguió en años pasados, y por ello se dejaron de usar. Testimonio recogido el 31 de octubre de 2010, en Cuautla, Morelos.

nas. Lo que quedaba patente era que la legitimidad del proyecto nacional se basaba en el pasado de las civilizaciones prehispánicas. Esa celebración del pasado precolombino pretendía deslegitimar la autoridad española (Chicangana 2009, 40).

Cabe destacarse que este imaginario colocaba al indígena en el pasado; los diseñadores de esos símbolos no veían, en los indígenas de su época, a los mismos portadores de coronas de plumas o arco y flechas que querían representar. Empleaban imágenes de los indígenas de la preconquista y de la época de la conquista, que les llegaban a través de las páginas de libros europeos [...]. Esta iconografía era parte de un proceso por medio del cual las élites separaban a los indígenas actuales de los del pasado (Earle, citado por Chicangana, 41).

Pero la presencia de los indígenas en el proceso de independencia, no fue sólo retórica, se debe recordar que muchos grupos indígenas participaron activamente en la guerra de Independencia. Sin embargo, no se trataba de etnias cuya imagen correspondiera a la del arquetipo ampliamente difundido, que provenía de los siglos XV y XVI.¹⁴

La rebeldía belicosa

De forma posterior a la Conquista, entre las poblaciones de indígenas y mestizos se produjo un sincretismo cultural que llegó a convertirse en un instrumento de resistencia. Asimismo, el proceso sincrético adecuó tradiciones, reciclando y procesando al infinito los más diversos elementos culturales (Peña 2002, 49, 66).

Dentro de este reciclaje se encuentra la pintura corporal con la arcilla roja del almagre que usan los mecos en Ixtlilco el Grande. Cabe hacer notar que los antiguos pobladores de la región que hoy ocupa el estado de Morelos eran los tlahuica, que en lengua náhuatl significa “personas de Tlahuico” (tierra donde hay almagre), pues la raíz *tlahuitl* significa tierra roja o almagre.

14 Como se dijo antes, las primeras representaciones gráficas del nativo americano se produjeron desde que Cristóbal Colón lo describiera en su primera carta a los reyes católicos, publicada en abril de 1493, con once ediciones en ese mismo año, en varios países y traducida a los idiomas más importantes en aquel entonces. Según el especialista Bustamante: “El arquetipo más antiguo y universal sobre el indio americano comenzó a forjarse con la primera representación de América y sus habitantes, aunque en ella todavía se carece de sus atributos más llamativos. Esa primera imagen de lo que entonces se consideraron *indios* en su sentido literal, es un humilde grabado en madera que ilustra varias de las ediciones europeas de la famosa carta de Colón anunciando el descubrimiento (15 de febrero de 1493).” (2009, 25-26)

Sin embargo, el almagre también se hallaba en otras zonas de Mesoamérica, como en la del actual Querétaro.

Gabriel Rincón Frías, analiza el movimiento independentista en la Sierra Gorda queretana, menciona que careció de subordinación hacia los jefes del movimiento y de concierto en su actuación, mostrando así *“el viejo carácter indómito heredado de la época chichimeca”*. Esta última figura no es de extrañarse. Castro Gutiérrez refiere que en tumultos y rebeliones populares en Guanajuato y San Luis Potosí a finales del siglo XVIII, los rebeldes apelaban al parecer a una parte reprimida y guerrera de sí mismos y aullaban *“como mecos”* y se *“embijaban”* (es decir, usaban pintura corporal), pues permanecía cercana la imagen del *“chichimeca”* como símbolo del rebelde indómito que mantenía todo aquello que le era prohibido al indígena: *“las armas, la desnudez, la pintura corporal, el cabello largo, el uso del caballo, las muchas mujeres, la vida nómada y libre”* [Cursivas en el original] (Rincón y Castro citados por Flores y Salinas 2004, 35-36).

Cabe agregar que en esa región abundaba el almagre, el cual era utilizado desde la época prehispánica (Flores y Salinas 2004, 22). Por su parte, Nigel Davies (1992, 196) dice que en ese tiempo *“[entre los mexicas] los nobles que capturaban prisioneros se untaban el cuerpo de ocre rojizo [...]”*.

La memoria corporal

Ixtlilco el Grande se encuentra a cuatro kilómetros de su cabecera municipal, en Tepalcingo, poblado de origen prehispánico donde se ubica uno de los santuarios más concurridos desde la época virreinal por peregrinos procedentes de pueblos y ciudades de los alrededores y, hoy día, de varios estados de la República. Elsie Clews Parsons (1932, 326), a partir del trabajo de campo que realizó en 1929 en el vecino estado de Puebla, nos indica que en la tercera semana de cuaresma, acudieron al santuario de Tepalcingo grupos de peregrinos de Puebla y otros estados, y efectuaron las danzas de Moros, Segadores, Apaches, Pastores y Vaqueros. Otra antropóloga, Gertrude Prokosch (1949, 89), quien tuvo la oportunidad de observar morismas en la sierra de Puebla en 1946, menciona que la danza de moros y cristianos era muy popular en varios pueblos mexicanos, entre ellos Tepalcingo. Ambos testimonios podrían señalar una posible adopción y adaptación formal, que constituiría tanto la coreografía como el atavío y la pintura corporal de los bandos de los mecos y los apaches en Ixtlilco.

Generalmente, el sincretismo que se efectuó entre danzas, rituales y festividades autóctonas y las españolas, produjo una gran cantidad de

variantes que año con año experimentan en México modificaciones por su naturaleza performativa. De hecho se sucede un proceso de cambio y continuidad a lo largo del tiempo, donde las transformaciones tienen lugar en un nivel de mayor o menor espectacularidad, el tipo de material empleado en la elaboración de vestuario y accesorios, y pequeñas adaptaciones al guión escénico.¹⁵

Anteriormente se asentó que la escenificación del *Simulacro de los mecos* carece de un guión escrito —lo que Taylor denominaría “archivo” —. No obstante, la memoria corporal sigue un guión escénico que marca las distintas fases por las que atraviesa el proceso performativo.¹⁶ Es decir, se conoce por la memoria que guardan los cuerpos al reiterar cada año los movimientos, desplazamientos y ritmos... su “repertorio”. Dentro de los elementos

15 En el caso de Ixtlilco el Grande, el trabajo de Luz María Robles es el primero —hasta donde se tiene conocimiento— donde se ha hecho un registro etnográfico del *Simulacro de los mecos* (de 2008 a 2010). Por tanto se imposibilita precisar las transformaciones que de forma particular se han efectuado ahí. La más relevante la he citado antes respecto del uso de arcos y flechas. Sin embargo es posible inferir el cambio y la continuidad de elementos por la inserción del evento en las danzas que involucran combates fingidos en los que figura el arquetipo del “salvaje emplumado”. Los cambios que he podido observar por las fuentes a que he tenido acceso son, por ejemplo, que en 2010 debido a la conmemoración del bicentenario de la Independencia, la festividad cobró mayor espectacularidad reflejada en varios aspectos: En 2009 sólo se ofreció una comida, la anualmente organizada por la Junta de Mejoras. En 2010, los padres de la joven que representó a la reina de España también brindaron una comida. Asimismo, hubo una mayor cantidad de carros alegóricos donde se recreaban varios pasajes independentistas, anteriormente sólo se veían los arreglados para las jóvenes que representaban Abundancia y Justicia, y el de los reyes de España. En 2009 el patio de la Ayudantía Municipal contaba con una especie de trono que ocupaban los reyes de España, y la mesa donde se colocan las autoridades como espectadores. En 2010, además, en la contraesquina del trono se construyó una pequeña escenografía que remitía a la naturaleza, con representaciones de nopales y adornos en verde, donde acomodaron a las alegorías de Patria, Libertad y América. Anteriormente se situaban ahí mismo pero sin objetos de ornato. Por lo demás, se conserva la secuencia de acciones, la coreografía, la música, la personificación de todos los roles, la caracterización, la pintura corporal, los espacios y la duración de la fiesta.

16 Un guión escénico no implica la existencia de diálogos o parlamentos, los cuales se encontrarían en libretos o textos dramáticos. En el caso de la festividad de que trata este trabajo, sólo dos personas hablan una vez concluido el desfile y momentos previos al inicio del mitote en la Ayudantía Municipal: la joven que representa a América recita frente a un micrófono un texto alusivo a la Independencia, y entona la canción *Viva México* del compositor Pedro Galindo. La otra persona es un profesor de tele-secundaria que funge como maestro de ceremonias, el cual hace las presentaciones pertinentes, dirige el canto del *Himno Nacional Mexicano* (de Jaime Nunó y Francisco González Bocanegra) y del *Toque de bandera* (de Xóchitl Palomino y Juan P. Manzanares), y anuncia los bailes folclóricos. Es decir, la palabra únicamente se ejerce en la parte a la que llamo prólogo, que poco se distingue de las ceremonias cívicas que a mediados de septiembre se realizan en toda la República Mexicana, sobre todo en las instituciones de educación básica y media.

que involucran una continuidad ha prevalecido el arquetipo del “salvaje emplumado”, ampliamente difundido en la República Mexicana.

En Ixtlilco, vemos a los mecos vistiendo pantalones o playeras que usan comúnmente, pero que han sido cortados en tiras en sus extremos, a la manera de los flecos que adornan la vestimenta de los apaches — o de la imagen que se nos ha transmitido. Pero aquellos que personifican a los apaches procuran imitar mejor el atuendo característico, sin adaptar sus ropas diarias, sino adquiriendo o confeccionando los trajes especiales. Éstos recuerdan la descripción que hiciera Higinio Vázquez de los integrantes de la danza de los apaches, de Guanajuato: “Usan trajes de gamuza, que constan de pantalonera, con flecos, una capita, también con fleco y peto, y unos brazaletes.” Además del atuendo, son semejantes las acciones: “Lanzan alaridos, diciendo frases ininteligibles y dando brincos. [...] Algunas veces llevan arcos y flechas. Hay una verdadera guerra y en ella se demuestra el conocimiento de los indígenas en esta clase de entretenimientos, constituyendo verdaderos combates.” (1940, 98-99).

No obstante, la descripción más parecida a los eventos del 16 de septiembre en Ixtlilco, es la que Vázquez hace sobre la danza de Sangremal,¹⁷ en Querétaro:

Todos los años el día de la Invención [de la Santa Cruz, el 3 de mayo] hacían costosas fiestas, vistiéndose al uso militar de los españoles, otros a la usanza de chichimecas; hacían alarde de tener cautiva una cruz y en gentil escaramuza quedaban vencidos de [sic] los que representaban a los chichimecas y los llevaban presos al templo que formaban de juncia y colocaban la rescatada cruz al lado de la original piedra. / Disponían gustosos bailes, adornándose de plumas de vistosos y variados colores. / Solían ser los

17 Esta danza tiene su origen en la batalla que en 1531 libraron chichimecas y españoles, estos últimos comandados por Fernando de Tapia, jefe otomí conocido por Conin, y por Nicolás de San Luis, en el cerro Sangremal. En pleno enfrentamiento apareció el apóstol Santiago, lo cual desconcertó a los chichimecas, y fueron derrotados. Para conmemorar ese hecho se construyó una cruz, alrededor de la cual danzaron un mitote (González 2005, 113-114). Cabe aquí hacer la aclaración de que aunque la batalla de Sangremal constituye, en la mayoría de las interpretaciones, el origen de movimientos como el de la mexicanidad, no es mi propósito establecer una relación entre un evento aislado, el *Simulacro de los mecos* (que no forma parte de una serie de rituales que enaltezcan lo indio o indígena), y un movimiento que, en su vertiente radical, promueve un discurso nacionalista, indianista, aztequista y antioccidental y, en su variante neomexicanista preconiza el renacimiento de la “espiritualidad” india en una era donde lo sagrado y la conciencia cósmica serán dominantes (Peña 2002, 15). Los participantes del simulacro no pertenecen como grupo (desconozco si alguno a nivel individual) a ninguna organización jerárquica que promulgue la ideología de la mexicanidad. Una relación entre el evento aquí abordado y estos movimientos, rebasa los límites de este trabajo.



Fig. 5. Alegoría de América por M. Guzmán, s. XVIII. Museo Soumaya.
Foto: Javier Hinojosa, en Florescano (2006, 125)

danzantes más de trescientos. [...] los que hacían alarde de soldados, disparaban con orden los mosquetes; otros que se disfrazaban de chichimecas daban alaridos [...] (Vázquez 1953, 249-250).

El estudioso de la representación gráfica del indio americano, Jesús Bustamante (2009, 58), afirma que la producción de imágenes de indígenas llevó a sus difusores y a todo su público a caer en un proceso de simplificación progresiva que —en un sorprendente ejercicio de pensamiento circular— terminó por consagrar al “salvaje emplumado” como el único arquetipo posible.

La imagen modelo se hizo hegemónica en Europa y en América, no sólo hasta el siglo XIX, sino que persistió en publicaciones del siglo XX, que “[...] demuestran con toda claridad cómo el arquetipo del *salvaje emplumado* era común a toda América Latina, y cómo todavía en el cambio de siglo seguía recurriéndose a él cuando en estos países se quería representar genéricamente al *indio*”. (Bustamante 2009, 71) Fuera de su expresión gráfica, el poder de la imagen se revirtió a los habitantes naturales del continente

americano, quienes se ajustaron progresivamente a los requisitos del modelo ideal.

Dicho modelo –siguiendo el pensamiento de Enrique Florescano– quizá remite a un tiempo pasado en el cual ocurrieron acontecimientos fundadores de una realidad sagrada cuya revitalización o nueva creación se considera indispensable para la sobrevivencia de la comunidad. Es posible que al hacer uso del arquetipo se quiera revitalizar un pasado mítico idealizado, un retornar al tiempo en que las comunidades indígenas se gobernaban a sí mismas. Tal vez se aspira a crear una comunidad inspirada en esa memoria idealizada del pasado, o se anhela reorganizar o reformar a la comunidad para que prevalezcan en ella sus antiguas tradiciones y valores (Florescano 1987, 240-241). Con Florescano concuerda Max Harris al asentar: “presentarse en el papel de aztecas [...] es recordar un imaginado tiempo de liberación del control de fuerzas extranjeras”. (2000, 17, traducción propia).

Conclusiones

En Ixtlilco el Grande, el repertorio –según el concepto de Taylor– se pone en juego en la realización del *Simulacro de los mecos*, en el convivio festivo. Así, parafraseando a Warman (1985, 132), la fiesta es el vehículo por el cual un conjunto humano se comunica, como colectividad, consigo mismo y con el exterior. A través de la fiesta el grupo expresa y vive, en primer lugar, su existencia. La conjunción de esfuerzos para la organización de una fiesta, y la participación directa o indirecta de un gran número de individuos, implica necesariamente la existencia de un grupo, que es además solidario en cuanto a reunir sus esfuerzos con un propósito dado. En segundo lugar, el grupo crea, recrea y transmite, a través de la fiesta, su carácter. Al elegir los medios de celebración, y de expresión en consecuencia, está proyectando y configurando su condición, es decir, su cultura.

Si observamos el *Simulacro de los mecos* como una puesta en escena intercultural, de acuerdo con Patrice Pavis (2000, 292) podríamos percibir claramente las diferencias de densidad cultural, si somos sensibles a los materiales de orígenes diversos, especialmente en lo que atañe a su procedencia cultural y a las condiciones adecuadas para abordarlos. Esto me remite a Warman (1985, 112) quien dice que, quienes hoy continúan realizando la danza de moros y cristianos o sus variantes, sustentan tradiciones e instituciones creadas por y para los núcleos indígenas en la cultura colonial; es decir, “[se asimilan] a ellas, aunque por supuesto hayan cam-

biado la expresión y la forma de estas instituciones y tradiciones. Así, la práctica de la danza se relaciona con el grupo indígena [...], aunque sus integrantes, como sucede ahora, no hablen una lengua nativa." Los nuevos significados tienen que ver con su identidad como mexicanos, implican inclusive el ser latinoamericano, y virtualmente América como contenedora, el continente que otorga sentido de pertenencia, identidad.

A partir de estos aspectos convengo con Francisco de la Peña (2002, 16) que con base en este tipo de estudios se puede observar una aproximación diferente a la cultura mestiza y al tema de la identidad nacional en México. Asimismo, se puede abordar la interpretación de las mutaciones históricas y la recomposición de las identidades colectivas en el marco de las transformaciones culturales y políticas del México contemporáneo, y la multiplicación de las demandas identitarias de carácter cultural o racial, en el contexto de la globalización económica y tecnológica actual.

Bibliografía

- Broda, Johanna. 1982. "El tributo en trajes guerreros y la estructura del sistema tributario mexica." En: *Economía política e ideología en el México prehispánico*. Editado por Pedro Carrasco y Johanna Broda. 3ª ed., pp. 115-146. México: Centro de Investigaciones Sociales, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Nueva Imagen.
- Bustamante, Jesús. 2009. "El indio americano y su imagen. La construcción de un arquetipo: el salvaje emplumado." En: *De la barbarie al orgullo nacional. Indígenas, diversidad cultural y exclusión. Siglos XVI al XIX*. Coordinado por Miguel Soto Estrada y Mónica Hidalgo Pego, pp. 19-73. México: UNAM.
- Castro Gutiérrez, Felipe. 1996. *Nueva ley y nuevo rey. Reformas borbónicas y rebelión popular en Nueva España*. Zamora: El Colegio de Michoacán, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Chepetla Sánchez, Clara Montserrat. 2010. *Historia de Ixtlilco el Grande*. En: http://www.ixtlilcoelgrande.webege.com/index.php?option=com_wrapper&view=wrapper&Itemid=57. Página consultada el 29 de noviembre de 2010.
- Chicangana Bayona, Yobenj Aucardo. 2009. *La independencia en el arte y el arte en la independencia*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Educación Nacional.
- Clews Parsons, Elsie. 1932. "Folklore from Santa Ana Xalmimilulco, Puebla, Mexico". *The journal of American folklore*, vol. 45, núm. 177 (jul.-sep.): 318-362.
- Corona Núñez, José, interpretación y notas. 1968. *Matrícula de tributos*. Palabras preliminares de Antonio Ortiz Mena. México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

- Davies, Nigel. 1992. *El imperio azteca. El resurgimiento tolteca*. Trad. Guillermina Féher. México: Alianza Editorial.
- Durán, fray Diego. 1967. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme*. México: Porrúa, tomo I.
- Flores González, Antonio y Santiago Salinas de la Vega. 2004. *Serranos y rebeldes. La Sierra Gorda queretana en la Revolución*. Querétaro: Instituto Electoral de Querétaro.
- Florescano, Enrique. 1987. *Memoria mexicana. Ensayo sobre la reconstrucción del pasado: época prehispánica - 1821*. México: Joaquín Mortiz, Planeta.
- _____. 2006. *Imágenes de la patria a través de los siglos*. México: Taurus.
- González Torres, Yólotl. 2005. *Danza tu palabra. La danza de los concheros*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Plaza y Valdés, Sociedad Mexicana para el Estudio de las Religiones.
- Grases, Pedro. 1989. *Escritos selectos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho. Edición digital: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2002. Consultada el 3 de noviembre de 2009.
- Harris, Max. 1997. "The return of Moctezuma: Oaxaca's *Danza de la pluma* and New Mexico's *Danza de los matachines*". *The drama review (TDR)*. New York University and the Massachusetts Institute of Technology, vol. 41, No. 1, (Spring): 106-134.
- _____. 2000. *Aztecs, moors and christians: festivals of reconquest in Mexico and Spain*. Austin: University of Texas Press.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. 2010. "Población total con estimación: Ixtlilco el Grande, Tepalcingo, Morelos". *Censo General de Población y Vivienda 2000*. En http://www.inegi.org.mx/lib/Olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?#Regreso&c=. Página consultada el 23 de noviembre de 2010.
- Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática. 2010. "Población total por localidad: Ixtlilco el Grande, Tepalcingo, Morelos". *Conteo de Población y Vivienda 2005*. En: <http://www.inegi.org.mx/sistemas/iter2005/consultafiltro.aspx?npag=43&c=10395&s=est>. Página consultada el 23 de noviembre de 2010.
- Johansson, Patrick, estudio introductorio, selección y notas. 1992. *Festejos, ritos propiciatorios y rituales prehispánicos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- León-Portilla, Miguel. 1992. "Imágenes de los otros en Mesoamérica antes del encuentro", en: Miguel León-Portilla, Manuel Gutiérrez Estévez, Gary H. Gossen, J. Jorge Klor de Alva (eds.). *De palabra y obra en el Nuevo Mundo*, vol. 1: *Imágenes interétnicas*, Madrid, Siglo XXI, p. 35-56.
- López Austin, Alfredo. 1996. "Los rostros de los dioses mesoamericanos". *Arqueología mexicana*, vol. IV, núm. 20 (julio-agosto): 6-19.

- Museo Franz Mayer. 1990. *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Pról. Rogerio Casas Alatríste. México: Museo Franz Mayer.
- Pavis, Patrice. 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Trad. Enrique Folch González. Barcelona: Paidós.
- Peña, Francisco de la. 2002. *Los hijos del sexto sol. Un estudio etnopsicoanalítico del movimiento de la mexicanidad*. Prefacio de Marc Augé. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Prokosch Kurath, Gertrude. 1949. "Mexican moriscas: A problem in dance acculturation". *The journal of American folklore*, vol. 62, No. 244 (apr.-jun.): 87-106.
- Reyes Valdez, Antonio. 2006. *Los que están benditos. El mitote comunal de los tephuanes de Santa María de Ocotán*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Ricard, Robert. 1932. "Contribution à l'étude des fêtes de 'moros y cristanos' au Mexique". *Journal de la Société des Américanistes*, tome 24, No. 1: 51-84. En http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jsa_0037-9174_1932_num_24_1_1844. doi: 10.3406/jsa.1932.1844. Página consultada el 6 de febrero de 2011.
- Rincón Frías, Gabriel. 1986. "Capítulo I. Los primeros pobladores, culturas y grupos prehispánicos de Querétaro". En: Ma. Isabel Gómez Labardini, Gabriel Rincón Frías y José Rodolfo Anaya Larios. *Breve historia de Querétaro*. Querétaro: Gobierno del Estado de Querétaro, INEA, UAQ.
- Robles Dávila, Luz María. 2009. *¡Vivas a todos en San Miguel Ixtlilco el Grande! Un caso de teatro y teatro-danza en resistencia desde el estado de Morelos*. Anteproyecto individual de investigación. México: CITRU-INBA.
- Taylor, Diana. 2003. *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Toriz Proenza, Martha. 2002. "La danza entre los mexicas". En: *La danza en México. Visiones de cinco siglos*. Dirigido por Maya Ramos Smith y Patricia Cardona Lang, pp. 305-324. México: Centro Nacional de Investigación de la Danza José Limón, Instituto Nacional de Bellas Artes, Escenología.
- Vázquez Santa Ana, Higinio. 1940. *Fiestas y costumbres mexicanas*. México: Ediciones Botas. Tomo I.
- Vázquez Santa Ana, Higinio. 1953. *Fiestas y costumbres mexicanas*. México: Juan Pablos. Tomo II.
- Warman, Arturo. 1985. *La danza de moros y cristianos*. 2ª ed. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Zagoya Ramos, Laura Bety. 2000. "Análisis de los trajes de guerreros y escudos representados en el Códice mendocino". *Actualidades arqueológicas, revista de estudiantes de arqueología de México*, núm. 24 (octubre-diciembre). En: <http://www.iaa.unam.mx/actualidades/Actualidades/24/textos24/trajes.html>. Página consultada el 29 de noviembre de 2010.

ARTE ESCÉNICO: LAS ERAS DE DIAGHILEV Y COVARRUBIAS

Margarita TORTAJADA QUIROZ

Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza “José Limón”, INBA

Resumen

La danza escénica es un arte interdisciplinario en sí mismo: involucra al cuerpo en movimiento (es decir, al ser humano en plenitud, en vivo, vibrante), a la plástica, a la literatura, a la música, al teatro. En la historia hay experiencias de gran importancia que ejemplifican esa interdisciplinariedad, como sucedió en los dos casos que se estudian: los Ballets Rusos, encabezado por Serge de Diaghilev, y el Ballet Mexicano, por Miguel Covarrubias. Del primero se recuperan los principios que guiaron a la nueva danza rusa que rompió con los artificios del siglo anterior; la excelencia de sus intérpretes; las construcciones de género que lograron sus grandes coreógrafos Nijinsky y Nijinska; la capacidad de “atrapar” la sensibilidad y necesidades del siglo XX; la conformación de un grupo interdisciplinario que colaboró con la danza; y la incapacidad de plantear una nueva formulación del cuerpo. Ésta la consiguieron las mujeres que crearon otro género y técnicas para construir al cuerpo, y que fue transmitida a México en la década de los años treinta del siglo XX. La experiencia de Covarrubias recoge esa nueva danza, la moderna, y con fuertes y obligados tintes nacionalistas, que buscaba expresar al país. Aunque también lograron establecer un grupo de artistas de todas las disciplinas para concretarlo, no fueron capaces de romper con la anécdota y la descripción, pero dieron la posibilidad de consolidar el campo dancístico y obtener reconocimiento para la profesión del bailarín.

Palabras clave: danza escénica, interdisciplina, Diaghilev, Covarrubias, Ballets Rusos, danza moderna nacionalista

Abstract

Stage dance is an interdisciplinary art involving the body in movement – the alive, vibrant human being – as well as sculpture, literature, music and theater. This paper looks at two outstanding

examples of this interdisciplinarity: Diaghilev's Russian ballet and Covarrubia's Mexican ballet. The experience of the former – among other things, the gender constructions and the new techniques of bodily expression – was incorporated in the latter's nationalistic formulations in the 1930s in an effort to express the nation, an endeavor of XX century Mexican art in general.

Key words: Stage dance, interdiscipline, Diaghilev, Covarrubias, Russian ballet, modern nationalistic dance.

Introducción

Muchas veces se ha dicho que la danza llega tarde a la historia. Que los grandes movimientos artísticos se desarrollan en la literatura, artes plásticas, música... y finalmente, en la danza. Considero que ese fenómeno no se explica en términos de velocidad, sino de efectividad e integralidad. Y resulta que la danza escénica, precisamente, es un arte integral: involucra al cuerpo en movimiento (es decir, al ser humano en plenitud, en vivo, vibrante), a la plástica, a la literatura, a la música, al teatro. Debido a que la danza integra, sintetiza y plantea una nueva dimensión, se encarga de cerrar los movimientos artísticos: les da cuerpo (en términos de operación y de imágenes).

Esa virtud de la danza obliga el trabajo interdisciplinario. Dos muestras de ello, porque lo lograron de manera magistral, son los Ballets Rusos de Serge de Diaghilev y la danza moderna nacionalista mexicana, con su gestor más importante, Miguel Covarrubias.

Ballets Rusos

En las últimas décadas del siglo XIX europeo, luego del gran brillo que había tenido el ballet con el Romanticismo, este género dancístico vivió intensamente la *Belle Époque*. En ésta imperó la comercialización en las artes escénicas, las cuales debían producir novedades continuamente, y surgieron formas dancísticas espectaculares y masivas. Los bailarines varones desaparecieron del foro, se dejó a un lado la exigencia del rigor técnico (con excepción de las grandes estrellas) y se llegó a la conformación del cuerpo de baile exclusivamente por bellas mujeres que se presentaban lujosa y brevemente vestidas para lucir sus "encantos femeninos".

Con el nuevo siglo se vivieron cambios en la sociedad toda; muchas influencias llegaron a la danza académica: los deportes, el *music-hall*, el jazz, las danzas negras, el exotismo y el mecanicismo, por mencionar algunos. Esas influencias tuvieron repercusiones y en la Rusia zarista, que se había

convertido en refugio de los grandes maestros y coreógrafos franceses e italianos, surgieron ideas renovadoras. El bailarín, maestro y coreógrafo ruso Mikhail Fokine (1880-1942) se reveló contra los principios tradicionales y estereotipos del ballet, y el emprendedor y gran balletómano ruso Serge de Diaghilev (1872-1929) promovió la nueva estética del ballet del siglo XX.

Ambos impulsaron la creación de una compañía con un repertorio fresco (de obras cortas exóticas, poéticas y coherentemente dramáticas) que reflejaban sus ideas y transformaron el arte escénico por la fusión de todas las artes, al incorporar a numerosos artistas, que colaboraron como compositores, escenógrafos y libretistas. Esto, aunado a las propuestas coreográficas y la expresividad que distinguió a sus bailarines, permitió que se conjuntaran los elementos necesarios para impulsar nuevamente el ballet. En 1909 una pequeña compañía, dirigida por Diaghilev, se presentó en París por primera vez, y a partir de 1911, creó la compañía de los Ballets Rusos. Fokine fue su primer coreógrafo y en obras como *Scherezade*, *El pájaro de fuego*, *Petruchka* y *El espectro de la rosa*, puso en práctica los cinco principios del nuevo ballet que él promovía.

En 1914 habló sobre ellos en una carta dirigida al diario *The Times*: 1. la danza no debe tomar los movimientos ya establecidos sino crear formas nuevas y expresivas de acuerdo con el tema; 2. la danza sólo tiene significado si expresa una acción dramática y no puede ser un mero divertimento; 3. los gestos sólo pueden usarse según el estilo del ballet y no reducirse a las manos ni a la cara, sino que deben involucrar al cuerpo de manera integral; 4. el uso de los grupos o conjuntos dancísticos debe ser con fines expresivos, no ornamentales; 5. debe lograrse la fusión, en situación de igualdad, de la danza con las otras artes, sin que se convierta en esclava de la música o los decorados, sino desarrollando libremente sus poderes creativos (Fokine 1983 [orig. 1914], 257-261).

Esos enunciados se pusieron en práctica en los Ballets Rusos, y su director Diaghilev fue capaz de reunir a un importante grupo de compositores, pintores y literatos que, efectivamente, lograron la fusión de todas las artes en la danza.

Los coreógrafos de la compañía en diversas etapas fueron Fokine, Vaslav Nijinsky (1889-1950), Leónide Massine (1895-1979), Bronislava Nijinska (1891-1972) y George Balanchine (1904-1983). Las bailarinas: Pavlova, Karsavina, Lopokova, Spessivtezeva, Dubrovskaya, Nemtchinova, Sokolova, Tcherincheva, Egorova, Nijinska, Danilova y Markova. Los bailarines: Nijinsky, Fokine, Vladimiroff, Bolm, Mordkin, Novikoff, Voli-

nine, Cecchetti, Massine, Woicikowski, Idzikowski, Dolin y Lifar. Como colaboradores y consejeros hubo artistas de la talla de los compositores Stravinsky, Debussy, Ravel, Richard Strauss, Fauré, Satie, Respighi, De Falla, Prokofiev, Poulenc, Auric, Milhaud, Dukelsy, Rieti, Lambert, Berners, Sauguet y Nabokov. Los diseñadores fueron los pintores Benois, Roerich, Bakst, Soudeikine, Doboujinsky, Larionov, Picasso, Derain, Matisse, Braque, Gris, Utrillo, Miro, Tchelitchev, Di Chirico y Rouault (Mason 1954, 447-448).

Los coreógrafos de la compañía introdujeron importantes innovaciones, pero fueron los hermanos Nijinsky y Nijinska quienes se distinguieron por su osadía en la construcción de imágenes de hombres y mujeres apartados de estereotipos.

En 1912 Nijinsky fue nombrado el coreógrafo principal de los Ballets Rusos y creó sólo tres obras, pero de gran impacto: *La tarde del fauno* (1912) que escandalizó por su sensualidad; *Jeux* (1913) que hablaba de un trío amoroso; *La consagración de la primavera* (1913), que provocó un escándalo mayúsculo en la audiencia parisina por su revolucionaria concepción del movimiento corporal y la música moderna de Stravinsky.

Nijinsky trascendió lo propiamente artístico y fue figura clave para el retorno de la danza masculina en el ballet. Ya Fokine había planteado un mayor desarrollo del bailarín varón (como en *El espectro de la rosa*) pero Nijinsky, en el contexto de crisis y redefinición de la masculinidad de ese momento, lo convirtió en el centro escénico nuevamente, pues sus capacidades técnicas e interpretativas, su presencia escénica andrógina (enfaticaba la fuerza y el dinamismo “masculinos” y la sensualidad y sensibilidad “femeninas”) y sus planteamientos coreográficos de avanzada (creando roles heterodoxos) (Burt 1995, 75) revolucionaron las concepciones conservadoras del género y la sexualidad.

Además, el público del ballet había cambiado. Si en el siglo XIX había estado constituido principalmente por hombres, para el siglo XX el público femenino se incrementó en gran medida. Las mujeres querían ver esa danza masculina y también fueron las más importantes patrocinadoras de la compañía. El nuevo público también estaba compuesto por círculos de artistas e intelectuales, las élites sociales y un gran número de homosexuales, que además se involucraron directamente con la compañía. Así que el talento de los bailarines, las capacidades publicitarias de Diaghilev y la imposición de un público nuevo dieron respetabilidad a la

danza heterodoxa y se revolucionó la mirada del espectador y las imágenes de los y las bailarinas.

El bailarín “aceptable” no debía traspasar los ideales de la masculinidad hegemónica, sino controlar, lucir activo, poderoso. Nijinsky cumplió con estos ideales, pero fue más allá y produjo obras que desafiaron los estereotipos. Permitted “el restablecimiento de la belleza masculina en la danza, recuperando su propio derecho, no simplemente a través de la triunfante posesión de, o heroico soporte de la *ballerina*” (Sayers 1993, 166). Su expresividad permitió que los roles que representaba fueran transgresores, pues la mayoría de ellos hacían referencia a la sexualidad masculina que, según las normas heterosexuales masculinas, debía permanecer invisible. En sus obras introdujo innovaciones en la manera de representar el género de una manera más radical y crítica. Sus representaciones constituyeron un reto a la tradición del ballet, reflejaban experiencias contemporáneas, cargadas de sexualidad, que planteaban masculinidades alternativas.

Nijinsky consiguió esto porque encontró los movimientos naturales y sencillos que lograban expresiones más inmediatas y radicales. Sus diseños corporales partían del significado en sí mismo, no del vocabulario disciplinario y artificial del ballet, ni de las formas acrobáticas y virtuosas preestablecidas. Con esto marcó un nuevo camino para la coreografía.

En 1915 el nuevo coreógrafo fue Leónide Massine quien creó un amplio repertorio, destacando *Parade* porque trasladaba el cubismo al foro; el libreto era de Cocteau, decorados de Picasso y música de Erik Satie. Le siguieron otras como *El sombrero de tres picos* y *Pulcinella* (ambos con Picasso), y *El canto del ruiseñor* (con Matisse), entre otras.

Después de los duros problemas que vivió la compañía por la Primera Guerra Mundial, en 1922 hubo por primera vez una coreógrafa, Bronislava Nijinska, autora de obras como *Le Renard* (1922), *Les Noces* (1923), *Les Biches* (1924) y *Les Facheux* (1924). Desde Rusia ella había planteado el ballet en términos teóricos y prácticos al publicar en 1920 un tratado sobre coreografía y fundar su “Escuela del movimiento”. Sus principios establecían que éste es la esencia de la danza y ahí buscó las innovaciones coreográficas. En 1919, antes que nadie llegó a la danza abstracta, apartándose de la anécdota y la pantomima, y concibió a la danza como un arte basado en el movimiento, independiente y autónomo. Desde 1917 trabajó en colaboración con la pintora Alexandra Exter, cuya obra

es cercana a la vanguardia cubista-futurista. Ya en la compañía de Diaghilev, Nijinska experimentó con las fronteras de género, que en ese momento se discutían; en sus obras expuso las convenciones genéricas del ballet, tomó a las mujeres como tema central y planteó sus problemáticas de una manera nueva. En *Les Noces* presentaba el matrimonio como un sacrificio (Adair 1992,110); las zapatillas de punta no eran utilizadas como símbolo de feminidad, sino como “cuchillo afilados” que golpeaban el piso y hablaban de la violencia del matrimonio. En *Les Biches* planteaba una crítica a la alta sociedad parisina de los años veinte y presentaba una relación lésbica. Como bailarina también trastocó los estereotipos genéricos y satirizó el rol de la *ballerina*, bailando en travesti, cuando ya no era usual.

Al igual que su hermano, promovía una estética modernista y sus obras mostraron una concepción diferente del género, apartada de la manera conservadora y “natural” de asumir la masculinidad y la feminidad (Burt 1995, 87). Se le consideró como una mujer que “realmente era un hombre” (Ninette de Valois citada en Burt 1995, 94) y que tenía la misma fuerza física de su hermano, lo que le permitió bailar papeles masculinos.

Nijinska inició el movimiento del neoclasicismo en el ballet, es decir, el uso del vocabulario del ballet tradicional con una nueva expresividad. A pesar de su importancia y talento como creadora, no obtuvo el mismo reconocimiento que los coreógrafos varones de los Ballets Rusos, pues era una mujer en una actividad donde ellos predominaban; el propio Diaghilev declaró que hubiera sido una gran coreógrafa “si tan sólo hubiera sido un hombre” (Diaghilev citado en Garafola 1987-1988, 78).

A partir de 1925, el nuevo coreógrafo fue George Balanchine, autor de *Jack in the Box* (1926), *La gata* (1927) y *Apolo y las musas* (1928), entre otras. Sus obras mostraron las tendencias de su época, pues fueron del neoclasicismo al expresionismo, e incluso tocaron el arte soviético oficial.

En 1929, con la muerte de Diaghilev la compañía desapareció, dejando tras de sí una importante influencia en el mundo, por haber consolidado una nueva propuesta estética y desarrollado el ballet clásico. Sus enormes aportes fueron el trabajo interdisciplinario de los artistas; la excelencia de sus bailarines y bailarinas; la difusión de sus propuestas, que llegaron a insertarse “en la sensibilidad artística de su época”; la transformación de la tradición académica, pues sus coreógrafos “fueron inventores no sólo de nuevos pasos, sino de un espíritu nuevo: hicieron bailar a

todo el cuerpo, las piernas y los brazos y, a veces, a cada elemento a un ritmo distinto" (Bourcier 1981, 187).

La propuesta de los Ballets Rusos no fue única, aunque sí la de mayor influencia, y logró desarrollar un nuevo concepto del ballet, convirtiéndolo en un arte contemporáneo. Los artistas que trabajaron con la compañía muestran la capacidad de convocatoria de Diaghilev y de gestoría para reunir los recursos necesarios para mantenerlos trabajando. Además, muchos de ellos eran creadores innovadores y estaban dispuestos a arriesgarse, probando sus obras en función de la danza escénica. Así, el gran éxito que obtuvieron se debió a que lograron darle unidad a la obra, en donde, como señalaba Fokine, no se trataba de agregar un arte al otro, sino integrarlos todos bajo un solo y único concepto.

Todo ello impulsó a la compañía y la convirtió en el símbolo del ballet moderno en Occidente por su nueva concepción escénica, y también genérica, por ser reflejo de la cultura rusa y porque implicó una nueva forma de consumo del arte. Aunque renovaron el código académico, no llegaron a abolirlo, "de ahí una contradicción interna entre los temas tratados y su formulación corporal" (Bourcier 1981, 192), pues siguieron expresándose con los movimientos contruidos por el ballet clásico sin elaborar una propuesta corporal nueva. Esta tarea le correspondió a las mujeres que buscaron sus propias formas de expresión y fueron más lejos, "buscaron sumergirse y llegar al fondo de las ideas y pasiones del ser humano, por lo cual se vieron obligadas a crear un lenguaje, corporal y coreográfico, nuevo" y regresaron "a lo más esencial de la vitalidad humana" (Durán 1990a, 10).

Covarrubias y "la olla de oro"

Más que "época de oro de la danza mexicana", el periodo covarrubiano (1950-1952) se debería llamar "la olla de oro". Así lo bautizó Bodil Genkel (Genkel citada en Tortajada 1995, 205), una de las artistas del mundo que llegaron a México atraídos por el trabajo dancístico que aquí se realizaba y se difundía a otros países. Con esa expresión caracterizó a la compañía Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana (ADM) y su trabajo, porque enriqueció ese arte y a la cultura toda y no debido sólo a la participación de grandes artistas, sino porque, además, Covarrubias dotó a la danza de los recursos necesarios para la creación, producción y difusión de obras y para la infraestructura teatral y recursos técnicos.

Esa danza moderna nacionalista tuvo un doble origen: la Revolución Mexicana y la búsqueda identitaria que ésta provocó, y por otro lado, las mujeres que revolucionaron el concepto de cuerpo y de danza desde finales del siglo XIX.

La danza moderna había llegado al país en 1939. Dos maestras norteamericanas habían traído las dos escuelas de ese género: Anna Sokolow (1910-2000), la estadounidense, y Waldeen (1913-1993) la alemana. Ellas trajeron sus principios: bailar con los pies descalzos y sin corsés; liberación de sus cuerpos y emociones; el uso del cuerpo y el espacio en su totalidad; el sentimiento como determinante de la forma, pues “la fuerza del gesto está en función de la fuerza de la emoción” (Bourcier 1981, 226); el desafío a los convencionalismos sociales; la agresividad en la danza a partir de posiciones angulares, dinámicas contrastantes y movimientos violentos; la anulación de la danza como arte decorativo e idealizado (visión proveniente del ballet); la definición y defensa de posturas políticas; la investigación y experimentación permanentes, que llevaron a la elabo-



Diego Rivera y Miguel Covarrubias. Fototeca del CENIDI Danza. Fotografía anónima.

ración de métodos de entrenamiento y de creación; la consideración de danza como una profesión desprovista de la visión comercial de las artes escénicas; la determinación de que no existen reglas inamovibles. Waldeen, además, inició en 1940 con su obra *La Coronela* la danza moderna nacionalista, que retomó las preocupaciones de la Revolución Mexicana y sus símbolos, así como la búsqueda de las raíces indígenas y populares de la nación.

Estas ideas transmitidas por Sokolow y Waldeen cobraron gran fuerza entre sus seguidoras (y un menor número de seguidores), que se comprometieron de manera plena con la danza, pero también las dividieron en dos bandos (waldeenas y sokolovas).

Desde la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en 1946, su director Carlos Chávez se había ocupado directamente del área de danza y no existía en el organigrama un departamento que se dedicara específicamente a esa tarea. En 1949 se habían hecho intentos por conformarlo, pero sin éxito ni capacidad de diluir los antagonismos entre bailarines y cohesionarlos en torno de un proyecto central. En esa situación llegó Miguel Covarrubias en junio de 1950 al flamante Departamento de Danza.

Para Covarrubias, la danza nacionalista debía atravesar un proceso semejante al del muralismo y la música mexicana, y surgir “de la nueva ideología nacionalista, revolucionaria y esencialmente indigenista”, valiéndose de un lenguaje moderno. Consideraba a los años cincuenta como el momento clave para lograrlo porque se contaba con el apoyo estatal (del INBA) y la infraestructura teatral necesaria, con artistas notables de todas las áreas, un cuerpo sólido de bailarines profesionales “con espíritu de sacrificio” y un público interesado. Las causas que habían impedido el florecimiento de esta forma dancística eran, para él, las carencias técnicas, las divisiones internas, la falta de coreógrafos, de continuidad en el trabajo y de apoyo técnico y presupuestal (Covarrubias 1952). Y Covarrubias estuvo dispuesto a acabar con esos lastres.

Su presencia dentro del INBA fue fundamental para el desarrollo de la danza moderna nacionalista. De inmediato dictó medidas para organizar su Departamento; constituyó un equipo de investigación de danza tradicional; abrió cursos de teoría de la danza y “cultura general”; elevó el nivel técnico de los bailarines por medio de maestros extranjeros; impulsó a los jóvenes a crear sus propias obras; conformó un equipo multidisciplinario de artistas; fortaleció a la compañía de la ADM; y promo-

vió la cohesión del campo dancístico, combatiendo los sectarismos. Como director de la ADM nombró al pintor Santos Balmori.

El que Covarrubias no tuviera relación directa ni compromisos de ningún tipo con los grupos antagónicos, además de su legitimidad frente a los bailarines y coreógrafos, permitieron que el trabajo conjunto se realizara en los términos que él había planteado. En un primer momento y para acabar con las diferencias, eliminó a las “personalidades”; las pioneras Waldeen y Sokolow no tuvieron participación en su propuesta. Para superar el nivel técnico de los bailarines contrató a Xavier Francis (1928-2000), bailarín y maestro norteamericano que dio los cimientos de una técnica profesional y exigente, y sigue siendo reconocido como un maestro profesional a quien se debe mucho de la formación técnica de los intérpretes mexicanos.

Para impulsar la difusión de la danza moderna, en muchos espacios casi desconocida y juzgada como “antiestética”, Covarrubias invitó en 1950 a la compañía norteamericana de José Limón a presentarse en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y a trabajar con los artistas locales. Eligió precisamente a ese grupo porque su director era un mexicano que había logrado triunfar en la danza moderna de Estados Unidos; y porque su concepto de este arte era innovador y su calidad artística incuestionable. Además, cuando se le conoció en México fue una “inspiración” para varios varones, quienes se identificaron con él, con su danza expresiva y su presencia viril.

Al presentarse en México Limón, su maestra Doris Humphrey (pionera de la danza moderna norteamericana), su grupo y sus obras tuvieron “un éxito delirante” (Covarrubias 1952, 107), no sólo entre el público, sino también entre los propios bailarines mexicanos. El debut de ese grupo fue en septiembre de 1950 en el PBA con obras de él (*La Malinche*, *Chacona en Re menor*, *Los exiliados*, *Concerto grosso*, *Danzas mexicanas* y *La pavana del Moro*) y Humphrey (*Invencción*, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *La historia de la humanidad* y *Un día en la tierra*). Todas las obras fueron aceptadas, pero *La pavana del Moro*, ya considerada en Estados Unidos como una obra magistral y por la cual Limón ocupaba un sólido lugar internacional como creador, fue la que obtuvo mayor éxito en México.

De inmediato Limón y su compañía iniciaron el trabajo con la Academia de la Danza Mexicana; impartieron clases de técnica y coreografía, y crearon obras originales para la compañía local. El resultado pudo apreciarse en la temporada de la ADM de marzo y abril de 1951, donde

ésta se presentó con el nombre de Ballet Mexicano y contó con Limón como bailarín, maestro, coreógrafo y director huésped.

Limón estrenó varias obras todavía recordadas por quienes participaron en ellas. *Los cuatro soles*, con música de Carlos Chávez, libreto de Chávez y Covarrubias, y escenografía y vestuario de este último, fue para el público y los bailarines una experiencia definitiva; numerosos contingentes de bailarines, estudiantes de danza y de la Escuela de Educación Física escenificaron los soles de agua, tierra, fuego y viento. No obstante, Covarrubias criticó severamente la obra, pues consideraba que no había logrado compenetrarse con “el espíritu” de la leyenda indígena en que estaba basada (Covarrubias 1952).

Otro estreno de Limón fue *Tonantzintla* con música de fray Antonio Soler, versión orquestada de Rodolfo Halffter, escenografía y vestuario de Covarrubias. Esta obra, según Covarrubias, “constituyó el éxito más rotundo de la temporada” porque reunía “el esplendor primitivo y la ingenuidad campesina del arte barroco”.

El tercer estreno de Limón fue *Diálogos* con música de Lloyd, escenografía y vestuario de Julio Prieto, en la cual plasmaba “la dramática subyugación de la raza indígena” a partir del enfrentamiento de personajes contrarios.

Por su parte, el bailarín Lucas Hoving estrenó *La tertulia* con música de Juventino Rosas, versión orquestada de Candelario Huízar y escenografía de Antonio López Mancera. Los bailarines participantes tenían una formación dentro de la danza clásica; Lupe Serrano, César Bordes y Laviana Nielsen, junto con Nellie Happee, provenían de esa especialización, enriquecieron a la ADM y demostraron que era posible conjuntar esfuerzos y saberes.

Además de esas obras, que fueron muy importantes para impulsar a los y las bailarinas mexicanas, merecen especial mención las coreografías que estos jóvenes crearon a partir del estímulo que recibieron de Covarrubias, Limón, Francis, el equipo de artistas que se conformó alrededor suyo y su propia convicción del nacionalismo como camino expresivo. Una de las mejor logradas fue *La manda* con coreografía de Rosa Reyna, música de Blas Galindo, libreto de José Durand basado en “Talpa”, cuento de Juan Rulfo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado. Esta obra tenía un “carácter mexicanísimo” y fue considerada “vigorosa, original y atrevida” por Covarrubias.

Otra obra de importancia, aunque de “danza abstracta”, fue *Imaginerías* de Xavier Francis, con música de Bela Bartok, escenografía y vestuario de Julio Prieto. También dentro de esa corriente, Guillermo Keys estrenó *Suite de danzas* (mus. Bach, vest. López Mancera).

Junto a esos estrenos se repusieron *El renacuajo paseador* en versión de Martha Bracho sobre la original de Sokolow, *La balada de la luna y el venado*, *Recuerdo a Zapata* de Guillermina Bravo (basado en *Raíz y razón de Zapata* de Jesús Sotelo Inclán, mus. Carlos Jiménez Mabarak, esc. y vest Leopoldo Méndez).

En esa temporada se reunieron todos los bailarines profesionales de danza moderna que trabajaban en México; waldeenas, sokolovas, clásicos y nuevos integrantes estuvieron presentes y compartieron la experiencia.

Además hubo repercusiones en el ámbito internacional; el Ballet Mexicano fue conocido en los centros dancísticos más importantes de



Ballet Mexicano de la ADM, con José Limón al centro. Obra: *Los cuatro soles*.
Fototeca CENIDI Danza. Fotografía anónima.

Estados Unidos y sus funciones reseñadas en publicaciones especializadas en danza. Más tarde algunos bailarines mexicanos realizaron estudios y presentaciones (de obras de Limón) en el IV American Dance Festival (1951 y 1952) y el Festival de Danza de Jacob's Pillow (1952), los dos festivales y centros de formación dancística más importantes de ese país.

En noviembre de 1951 inició la segunda temporada del Ballet Mexicano; Limón actuó como bailarín y, junto con Doris Humphrey, como coreógrafo huésped. Ella repuso su "obra maestra" *Pasacalle* con los bailarines mexicanos. Limón estrenó *Antígona* (mus. Carlos Chávez, prólogo Salvador Novo, esc. y vest. Covarrubias), donde la brillante bailarina Rosa Reyna ejecutó el personaje central de la obra; y *Redes* (mus. Silvestre Revueltas, libreto José Revueltas).

Los estrenos de coreógrafos mexicanos fueron seis en total. Uno de los más exitosos, por ser "el ballet más emotivo y más completo", fue *El*



Ballet Mexicano de la ADM, Obra: *La manda*, coreógrafa: Rosa Reyna.
Fototeca CENIDI Danza. Fotografía anónima.

chueco de Guillermo Keys (mus. Miguel Bernal Jiménez, esc. López Mancera), que se escenificaba en una vecindad de La Villa.

Otro más fue *El sueño y la presencia*, que giraba en torno del tema de la muerte, concebido por Guillermo Arriaga con “sensualidad, fantasía y una gran originalidad” (mus. Blas Galindo, esc. y vest. Chávez Morado).

“Un ballet de gran efectividad, altamente emotivo y con un fuerte sabor mexicano”, que evocaba la fertilidad de la nación, fue *Tierra* de Elena Noriega (mus. Francisco Domínguez, esc. José Morales Noiega, vest. Arnold Belkin).

Otras obras fueron *Los pájaros* de Martha Bracho (mus. Respighi, esc. y vest. López Mancera); *Huapango* de Beatriz Flores (mus. José Pablo Moncayo, vest. Rosa Covarrubias, esc. Miguel Covarrubias); y *La muñeca Pastillita* de Rosa Reyna (mus. Jiménez Mabarak, basada en la obra de Miguel N. Lira, esc. y vest. Julio Prieto).



Ballet Mexicano de la ADM, Obra: *El chueco*, coreógrafo: Guillermo Keys Arenas.
Fototeca CENIDI Danza. Fotógrafo Walter Reuter.

La tercera temporada del Ballet Mexicano, ya sin la presencia de Limón, se dio en abril y mayo de 1952, cuando presentó diez estrenos: *Tózcatl. Fiesta perpetua* de Xavier Francis con música de Carlos Chávez y escenografía y vestuario de Covarrubias, quien la consideró “coreografía perfecta: original, emotiva y llena de ritmo indígena, demostrando que se puede hacer danza prehispánica sin caer en aztequismos operáticos”. *El invisible* de Elena Noriega (mus. Ignacio Longares, libreto Emilio Carballido, esc. y vest. Covarrubias), en torno de un tema prehispánico y que se convirtió en un éxito “por su dramatismo, la magia de su atmósfera y su impecable ejecución”. También *La hija del Yori* de Rosa Reyna (mus. Blas Galindo, esc. y vest. López Mancera); *Antesala* de Arriaga (mus. Hernández Moncada, libreto, esc. y vest. Santos Balmori); *La balada mágica o Danza de las cuatro estaciones*, también de Arriaga (mus. y libreto Jiménez Mabarak, esc. y vest. José Reyes Meza); *La valse* de Raquel Gutiérrez (mus. Ravel, esc. y vest. López Mancera); *La poseída* de Keys (mus. Revueltas, esc. y vest. López Mancera); *Sensemaya* de Martha Bracho (mus. Revueltas, libreto Arrigo Coen Anitúa, esc. y vest. Reyes Meza); *Muros verdes* con coreografía colectiva (mus. Moncayo, vest. López Mancera), y *Entre sombras anda el fuego* de Helena Jordán (mus. Blas Galindo, diseños Graciela Arriaga).

La cuarta y última temporada del Ballet Mexicano, bajo la dirección de Covarrubias, se dio en octubre y noviembre de 1952, cuando Rocío Sagaoón estrenó *Movimientos perpetuos* (mus. Poulenc), y se presentaron *La madrugada del panadero* en versión de Raquel Gutiérrez sobre original de Sokolow, y *Ermesinda* de Olga Cardona (mus. Hernández Moncada, libreto Carballido, esc. y vest. Chávez Morado).

Aunque Covarrubias y la compañía recibieron críticas negativas por su trabajo, sus “gastos excesivos” y su producción de obras “con verdadero frenesí”, el hecho es que fue en ese momento cuando se desbordó la fuerza creativa de los artistas mexicanos y la danza moderna nacionalista llegó a su clímax. Esto se logró por la coherencia que Covarrubias dio a la política dancística desde el INBA y porque brindó a los jóvenes bailarines la posibilidad de experimentar.

Además, bajo su dirección el trabajo interdisciplinario fue una realidad, acorde con la danza misma (fenómeno escénico global). Conjuntó los esfuerzos de artistas de todas las áreas. De la plástica, Rufino Tamayo, José Chávez Morado, Carlos Mérida, Guillermo Meza, el mismo Miguel Covarrubias, Arnold Belkin, Julio Prieto, Luis Covarrubias, Antonio López

Mancera, José Morales Noriega, Rosa Covarrubias, Santos Balmori, Reyes Meza y Graciela Arriaga. De la música, Carlos Chávez, Blas Galindo, Rodolfo Halffter, Candelario Huízar, Carlos Jiménez Mabarab, Miguel Bernal Jiménez, Francisco Domínguez, José Pablo Moncayo, Eduardo Hernández Moncada e Ignacio Longares. De la literatura y el teatro, Salvador Novo, José Durand, José Revueltas, Emilio Carballido y Arrigo Coen Anitúa. De la danza los maestros y coreógrafos José Limón, Doris Humphrey, Xavier Francis y Lucas Hoving, además de los jóvenes Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Guillermo Keys, Elena Noriega, Guillermina Bravo y Raquel Gutiérrez; los bailarines, Guillermo Arriaga, Evelia Beristáin, Farnesio de Bernal, César Bordes, Valentina y Martha Castro, Luis Fandiño, Beatriz Flores, Xavier Francis, Raquel Gutiérrez, Guillermo Keys, Nellie Happee, Ana Mérida, Rosa Reyna, Rocío Sagaón, John Sakmari, Lupe Serrano, Juan Casados, Roseyra Marengo, Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, John Sakmari, Guillermina Bravo, Josefina Lavalle, Carlos Gaona, Raúl Flores Canelo, Lin Durán, León Escobar y muchos otros.

Entre todos ellos hubo artistas extranjeros que se incorporaron al esfuerzo colectivo, que hicieron aportaciones a la danza moderna nacionalista y, al mismo tiempo, se vieron beneficiados. Fue el caso de la danesa Bodil Genkel, el canadiense Arnold Belkin y los norteamericanos John Fealy y John Sakmari. Precisamente Belkin consideraba que su trabajo como artista plástico debía mucho a su experiencia dentro de la danza, misma que fue para él “un impacto tremendo” porque vio en ella a los murales de la escuela mexicana de pintura convertidos en movimiento (Belkin citado en Tortajada 1995, 205).

Miguel Covarrubias supo aprovechar la situación e impulsar la danza nacionalista; fue un factor en su florecimiento, pero no el único. Su mérito está en haber sabido conjuntar esfuerzos, cohesionar a los artistas y darle dirección y recursos a una danza que buscaba sus raíces e identidad. Las condiciones socioculturales y del propio campo estaban listas para su florecimiento.

En 1952, con el cambio de gobierno Covarrubias salió del INBA, lo que no significó que se desvinculara de los artistas de la danza. Siguió brindando su apoyo a varios de ellos y tuvo una importante participación en la creación de la obra cumbre del nacionalismo, *Zapata*, que aunque no surgió cuando ocupaba la jefatura del Departamento de Danza, fue producto de las condiciones señaladas y del impulso que él promovió.

Zapata, con coreografía y libreto de Guillermo Arriaga, música de José Pablo Moncayo, vestuario de Miguel Covarrubias y escenografía de Luis Covarrubias, se estrenó en Rumania en 1953 (durante el Festival

de la Juventud) y unos meses después en México. En esta obra corta, la única de ese periodo que se mantiene en el repertorio de varias compañías mexicanas, sólo participa una pareja: el bailarín que representa a Emiliano Zapata, el propio Arriaga originalmente, y la bailarina que representa a la madre-tierra, la hermosa y talentosa Rocío Sagaón. Ella fue pieza clave en la creación de la obra, porque participó activamente en el montaje y la construcción de su personaje (Tortajada 1998, 200).

Desde el primer momento, *Zapata* fue considerada como “primera realización plena de la danza moderna mexicana, a la vez que la más auténtica expresión viril hasta ahora lograda en la historia de la danza contemporánea”. La conjugación de música, danza, tema, escenografía, vestuario y soluciones artísticas hicieron que se produjera una obra “lograda ya, plenamente, como símbolo, de tal manera que el mito con toda su poética fuerza pasa a ser una realidad artística emocionante y sentida” (Flores Guerrero, 1990 [orig. 1953], 32-34).

En los años cincuenta la danza se convirtió en una actividad de gran importancia, no sólo por su desarrollo artístico, sino porque fue punto de reunión de los creadores de todas las áreas. La danza era el elemento que le daba cohesión a todos ellos; el motivo para vincularse unos con otros.

El trato cotidiano de bailarines, músicos, pintores, escritores e intelectuales era el origen de muchas de las obras; se nutrían de las ideas y soluciones que planteaban todos ellos. La organización que hacían del trabajo creativo se daba a partir del argumento. Éste le daba sentido, ritmo y significado a la acción. Una de las artistas participantes, Josefina Lavalle, escribió al respecto:

Partían de una concepción dramático-lineal de la temporalidad que organizaba y otorgaba sentido al resto de las operaciones sensoriales: la música, la interpretación, la escenografía, el vestuario, el desarrollo del movimiento corporal, dependían del conflicto central, en el nivel de la teatralidad, que organizaba el ritmo y los procesos escénicos (Islas y Lavalle 1997, 28).

Esto implicaba que la palabra y la forma de construirse determinaran a los otros elementos que intervenían en la danza. Producto de la narración eran los personajes, sus acciones y gestos, así como la historia que contaban y la manera de hacerlo. Por tal razón, el movimiento se convertía en

la representación literal de la historia, lo que también permitía que lo que sucedía en el foro fuera comprendido por los espectadores.

Una vez establecida esa historia, que podía haber sido elaborada por el coreógrafo y/o por un escritor (o por un músico o diseñador, como sucedió en los Ballets Rusos e incluso en la danza clásica nacionalista mexicana de los cuarenta), se iniciaba el trabajo con el compositor. La música debía seguir el guión y describirlo; sobre ella (sus tiempos y duración) se creaba la danza, siguiéndola. Más tarde se incorporaba el escenógrafo (que podía también diseñar el vestuario) para crear los diseños, espacios, colores, atmósferas y ambientes que requería esa danza con esa música y guión.

Aunque cada especialista realizaba su tarea de manera independiente (pero siempre con base en el guión), constantemente se reunían, hacían ajustes y solucionaban los problemas técnicos a los que se enfrentaban. Según palabras de Blas Galindo,

el tronco era el argumento: a partir de él, el coreógrafo expresaba qué tipo de movimientos quería para tal o cual parte y qué debía ocurrir en escena [...] El compositor trabajaba las ideas con su música y después se fusionaban música y danza. Había reuniones de trabajo donde todos participaban y hacían apuntes sobre matices, carácter, tema de personajes, siguiendo la idea del coreógrafo. Éste explicaba las escenas al escuchar la música y los bailarines trataban de imaginar sus partes. Después el mismo compositor dirigía la orquesta, respetando las necesidades de los bailarines y la obra (Galindo citado en Islas 1990, 86).

La forma de trabajo aquí descrita fue fuente de una de las críticas más frecuentes que se le hicieron a la danza nacionalista. Se llegó a considerar la “argumentitis” como su enfermedad, la cual provocaba que, al traducir los episodios y escenas del argumento en movimiento, se cayera en “un intolerable prosaísmo que hace creer por momentos que se trata más bien de dar un programa de relatos que no una función de ballet” (Sachs 1957, 1 y 9). Áurea Turner, bailarina del Ballet Nacional en esa época, consideraba que la danza era “llevada de la mano por sus hermanas mayores, las artes plásticas, la música” y sus artistas consagrados; pero esa situación “era natural, la danza empezaba a desarrollarse y ellos estaban manejando un arte que ya tenía madurez” (Turner citada en Tortajada 1995, 517). En tanto, para Anna Sokolow “pensar en términos de lo mexicano me parece una limitación” y cuestionaba si al quitar título, música y vestuario quedaría algo “mexicano” en la danza, pensando que el lenguaje de ésta

es precisamente el movimiento (Sokolow citada en Durán 1990b [orig. 1960], 20).

Quizá Sokolow en esta declaración de los años cincuenta olvidaba que la danza no es sólo movimiento, sino todo un concepto escénico, en el que efectivamente, el movimiento es la gran aportación de la danza (su especificidad), pero no se reduce a él, pues como ya fue señalado, la danza escénica es un arte total.

Aparte de esta opinión, para muchos de los artistas e intelectuales de los años cincuenta, como el propio Covarrubias y el exigente crítico de arte Raúl Flores Guerrero, el único medio efectivo que tenía la danza mexicana para expresar su nacionalidad y carácter revolucionario era la danza moderna. Para Flores Guerrero lo era porque se mostraba

como el camino único y más seguro, por razones de orden emotivo, tradicional, temático, dinámico y aun técnico para que México se signifique artísticamente en el campo coreográfico. Los mejores ballets, desde que se practica la nueva danza, han sido aquellos que están inspirados, vitalizados, con un aliento auténtico de mexicanidad. Y esto es natural puesto que en ellos los coreógrafos proyectan, aun sin pensarlo, quizá, sus aspiraciones, su visión del mundo, su peculiar conciencia de la vida, de un modo espontáneo, fresco, natural, ya que la voluntad creadora está afirmada en sus propias experiencias. Y a pesar de los obstáculos inevitables cada vez se acercan más al encuentro de los valores estéticos que pueden hacer de la danza el segundo estallamiento artístico de México en el siglo XX.

Extraña a algunos esta insistencia sobre el nacionalismo en la danza moderna. Lo nacional en la danza, como en cualquier obra de arte, no puede ser un cartabón, un modelo, en el que se encierre la creación; de ser así se convertiría en un instrumento lamentable de imitación artística. Lo nacional es un valor de la obra de arte, producto de la autenticidad creativa. Surge del tratamiento que el artista hace de temas universales con elementos coreográficos, musicales y plásticos que le son conocidos por su cercanía emocional, por su proximidad histórica, por su experiencia constantemente enriquecida. Es natural que si el artista emplea medios de inspiración y de ejecución propios, su obra sea más sincera, más intensa y original y por ende nacional, distinta a la de otros artistas que viviendo en diferentes circunstancias, crearán también obras peculiares, a su vez nacionales. Unas y otras están ligadas por un valor ecuménico, su humanismo, que las hace comprensibles y sentidas en cualquier parte del mundo (Flores Guerrero 1980 [orig. 1955], 78-79).

Ese nacionalismo, cuyo fin era buscar en las raíces de México y su cultura, recuperar las danzas tradicionales, retomar problemáticas nacionales e

ideales de la Revolución, debía darse obligadamente en un lenguaje moderno. En los cincuenta se consideraban acabadas las posibilidades expresivas del ballet clásico y la incipiente danza folclórica: el camino “debía” ser la danza moderna porque revolucionaba la forma y el contenido de las operaciones del cuerpo, y se valía de un lenguaje expresivo, pleno, humanista, intenso y comprometido. Por eso:

Las obras menos consistentes de la danza moderna por esa razón, son las abstractas, pues éstas se ligan, en su sentido escapista, con el ballet puro [...] En todo el abstraccionismo campea, cierto es, como la pregonan los arquetipistas, la libertad de creación, pero paradójicamente esa libertad subjetiva conduce al artista a la realización de un arte también eminentemente subjetivo e intrascendente. Y el arte siempre ha tenido una función de trascendencia ineludible; más que un desahogo personalista debe ser un mensaje emotivo, sugerente, causante de emociones estéticas para todos aquéllos que lo contemplan. Por ello es que la tendencia realista produce y producirá las obras más significativas de nuestro momento artístico. No puede ser de otro modo, ya que si el abstraccionismo es un alarde de técnica, de maestría, de sensibilidad, de armonía formal, el auténtico arte contemporáneo debe tener, además de todo esto el complemento conceptual indispensable que le da su rotundidad [...] La nueva danza exige una integración de valores estéticos, revolucionarios o evolucionados que conducirán, a los creadores contemporáneos, a la creación de las obras más representativas de nuestro tiempo (73-77).

A pesar del entusiasmo que el autor compartía con los coreógrafos, la propuesta nacionalista terminó por agotarse en términos artísticos y a finales de los años cincuenta iniciaron una búsqueda hacia la experimentación de los elementos propios de la danza. El cuerpo, la energía, el movimiento ocuparon un lugar central, dejando de lado los argumentos narrativos y el sustento de otras artes.

El legado de la danza moderna nacionalista fue muy importante, tanto en términos artísticos como políticos, y permitió la consolidación de la danza escénica como un campo y un arte autónomo y una profesión respetable, lo cual logró al refuncionalizar el discurso oficial y ejercer su poder interpretativo como artistas y mexicanos. Fue gracias al nacionalismo que se dieron los cimientos del campo versátil, creativo, profesional y vital que ahora se desarrolla en el país.

Reflexiones finales

Luego de tener un acercamiento a los Ballets Rusos y al Ballet Mexicano, dos experiencias que enriquecieron a la danza escénica y al resto de las artes que participaron con ella, es posible encontrar algunos elementos comunes que les permitieron alcanzar gran desarrollo:

1. Ambos contaron con un líder que encabezó el movimiento, que convocó (y seleccionó) a los artistas a quienes consideraba con la capacidad y el talento para integrarse, y que tuvo la habilidad de atraer recursos para impulsar sus ideas. Uno fue del ámbito privado (Diaghilev) y el otro del público (Covarrubias). En ambos casos se habla de personalidades del arte que, aunque no eran bailarines ni coreógrafos, contaban con una amplia formación y tuvieron la capacidad de impulsar a la danza.

Diaghilev formó parte del círculo de artistas e intelectuales que se reunieron en torno a Benois y Bakst desde finales del siglo XIX en San Petersburgo, editó la revista *El mundo del arte* (1899) y conoció muy de cerca las necesidades y vicisitudes de la danza, como consejero del legendario Teatro Marinsky, semillero de bailarines y coreógrafos rusos y expresión de la síntesis de escuelas y experiencias del ballet europeo. Esos conocimientos, sus viajes, su visión amplia del arte y la cultura, su deseo de difundir el producido en su país y el haberse convertido en un empresario, le dieron los medios para fundar e impulsar los Ballets Rusos.

Covarrubias, por su parte, era un artista, viajero incansable e investigador notable. Realizó trabajos brillantes como caricaturista, dibujante, pintor (incluso de mapas y murales); realizó el registro documental de la danza de varias latitudes; descubrió la danza y la plástica negra de Harlem; trabajó en arqueología, antropología y museografía y produjo textos teóricos relevantes de esas materias. Al llegar al INBA se preocupó por promover una auténtica danza nacional, que debía ser moderna, asimilar el “espíritu mexicano”, profesionalizarse y arriesgarse hacia la creación. También recogió frutos y condujo a los bailarines hacia el momento más brillante de la danza moderna nacionalista.

Estas cualidades y experiencias les permitieron a Diaghilev y Covarrubias contar con el capital cultural para sostener sus proyectos artísticos.

2. Se logró conformar un equipo de bailarines y coreógrafos dispuestos a interactuar con otros artistas, aprender de y con ellos, compartir, usar o crear lenguajes que fueran comprendidos por sus pares. Esto se logró por la constante relación de todos ellos y su apertura para discutir y expresar sus ideas. Son legendarias las historias de Nijinsky al momento

de crear *La consagración de la primavera*, cuando debió comprender la compleja música de Stravinsky y analizarla a partir del método Dalcroze con la ayuda de Marie Rambert. Lo mismo sucedió con los coreógrafos mexicanos que debieron clarificar sus conceptos y argumentos, y comprender los de los demás artistas en función de las necesidades expresivas y la contundencia de las obras.

3. Artistas de otras áreas reconocieron la importancia de la danza y dejaron a un lado sus ideas personales para colaborar y no imponer. Fue el caso del mismo Picasso, quien comprendió que no se trataba de hacer pintura para ballet, sino diseñar escenografía, que estaba supeditada al concepto de la obra coreográfica y no al pintor. En México, Antonio López Mancera tuvo experiencias similares que le llevaron a establecer principios para la escenografía de la danza: usar elementos sintéticos y expresivos, pureza de diseños, permitir la movilidad del bailarín. De ahí que el diseño de los escenógrafos deba interpretar a los coreógrafos. También varios compositores, como Blas Galindo o Guillermo Noriega, señalaron la importancia de la danza escénica para la difusión de sus obras, que muchas veces era el único medio para que pudieran presentarse en los términos que ellos la habían concebido.

4. Además del líder, tuvieron un elemento aglutinador las eras de Diaghilev y Covarrubias: el concepto artístico con el que comulgaron todos, y su convencimiento de que ése era el camino a seguir. En ambos casos fue determinante el concepto de “lo nacional”: por un lado, la “exótica” cultura rusa que se mostró al mundo Occidental, y por el otro, el nacionalismo posrevolucionario mexicano que era una expresión estética del movimiento armado de 1910. En el primero, los temas que trataron y las imágenes que proyectaron en la danza tenían relación con “lo primitivo”, pues ante los ojos europeos los Ballets Rusos se consideraban semiasiáticos y estaban “más cerca” del mundo natural. Conocerlos fue una revelación para los europeos, y para los rusos fue el medio de tocar asuntos que les eran propios y los definían.

En el caso mexicano lo nacional fue aún más vital; ésa era precisamente “la condición” que debían cumplir las obras. Como menciona Flores Guerrero: el arte debe ser trascendente, abarcar a una nación y a una preocupación colectiva, y no un mero “desahogo personalista” y subjetivo. Eso significó que la danza pretendiera darle un rostro a México: los coreógrafos querían “bailar México”, conectar el cuerpo social e individual y expresarlo artísticamente.

Ambas experiencias, los Ballets Rusos y el Ballet Mexicano, como cualquier movimiento que pretenda trascender, buscaron innovar, transformar, arriesgarse, vivir al filo del abismo y de la crítica, y defenderlo con talento y convicción.

Bibliografía

- Adair, Christy. 1992. *Women and Dance. Sylphs and Sirens*. Nueva York: New York University Press.
- Balanchine, George. 1954. *Balanchine's Complete Stories of the Great Ballets*. Editado por Francis Mason. Nueva York: Doubleday and Co.
- Bourcier, Paul. 1981. *Historia de la danza en Occidente*. Trad. Roger Alier. Barcelona: Ed. Blume.
- Burt, Ramsay. 1995. *The Male Dancer. Body, Spectacle, Sexualities*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Covarrubias, Miguel. 1952. "La danza". *México en el arte* 12. México: INBA.
- Durán, Lin. 1990a. *La humanización de la danza*. México: CENIDI Danza-INBA.
- _____. 1990b. *La danza mexicana en los sesentas*. México: CENIDI Danza-INBA.
- Flores Guerrero, Raúl. 1980. "La danza contemporánea". En *La danza en México*, pp. 71-83. Editado por Raúl Flores Guerrero (orig. 1955). México: UNAM.
- _____. 1990. *La danza moderna mexicana 1953-1959*. Editado por Lin Durán. México: CENIDI Danza-INBA.
- Garafola, Lynn. 1987-1988. "Bronislava Nijinska: A Legacy Uncovered". *The Body as Discourse. Women and Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 3, núm. 2, # 6. Nueva York.
- Islas, Hilda. 1990. "Blas Galindo". *Una vida dedicada a la danza* 1990. pp. 85-87. México: CENIDI Danza-INBA.
- Islas, Hilda y Josefina Lavallo. 1997. "Reflexiones sobre la interdisciplinaria de la práctica dancística en los años cincuenta". *Educación artística* 16. México: INBA: 26-35.
- Fokine, Mikhail. 1983. "Letter to *The Times*". En *What is Dance? Readings in the Theory and Criticism*, eds. Roger Copeland y Marshall Cohen, pp. 257-261. Nueva York: Oxford University Press.
- Novo, Salvado. 1951. "Cartas viejas y nuevas de Salvador Novo". México.
- Sachs, Hans. 1957. "Fondos musicales. 'Argumentitis', plaga de nuestra coreografía moderna". *El Universal*, 15 de enero, pp. 1 y 9.
- Sayers, Lesley-Anne. 1993. "'She Might Pirouette on a Daisy and it Would not Bend': Images of Femininity and Dance". En *Dance, Gender and Culture*, ed. Helen Thomas, pp. 164-183. Nueva York: St. Martin's Press.
- Tortajada Quiroz, Margarita. 1995. *Danza y poder*. México: CENIDI Danza-INBA.
- _____. 1998. *Mujeres de danza combativa*. México: CNCA.

LA MIRADA DE UN PRISIONERO. FUNDAMENTOS DE HIBRIDACIÓN TEÓRICO-PRÁCTICOS PARA UNA PUESTA EN ESCENA¹

Gabriel YÉPEZ

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", INBA

Resumen

"La mirada de un prisionero" forma parte de una investigación en la que se reflexiona en torno a los sistemas de vigilancia carcelaria basados en el uso de la imagen electrónica y de video. La relevancia de la investigación radica en el análisis sobre los usos y posibilidades de la imagen en nuestra sociedad actual. Los principales temas que se abordan son los relacionados al poder de la imagen en la era de la comunicación visual, sus múltiples capacidades en la transmisión de mensajes y sus infinitas posibilidades de modificar la mirada de los habitantes de una sociedad a la que Michel Foucault denomina la Sociedad de control.

Palabras clave: Video-vigilancia, vigilancia electrónica, Cárceles de máxima seguridad ADX, Visión panóptica. Sistemas de control, Imagen de síntesis.

Abstract

This essay looks at image-based jail surveillance systems—mainly electronic and video surveillance—from the point of view of the gaze of a prisoner. The relevance of the research lies in the analysis of the uses and possibilities of the image in contemporary society, namely its power in the era of visual communication, its unique ability to transmit messages and its infinite possibilities in modifying the gaze of the inhabitants of what Foucault called 'control society'.

Key words: Video-surveillance, electronic surveillance, maximum-security jails, ADX, panoptic vision, control systems, image synthesis.

¹ Este trabajo forma parte de una investigación elaborada en 2008 para obtener el grado de maestría en Artes del espectáculo/ Estudios teatrales, bajo la modalidad de investigación, en el sistema de la Universidad de la Sorbona. Paris III.

Introducción:

“La gran transformación, comenzada en todas las ramas de la belleza en nombre del arte del futuro, arte de los futuristas, no se detendrá, ni puede detenerse, delante de la puerta del teatro” (Mayakovsky citado por Ripellino 2005, 41). Hemos retomado las palabras escritas por Mayakovsky en 1913, ya que consideramos que esta sentencia elaborada en un artículo sobre teatro por el autor ruso muy a principios del siglo XX, ha permeado progresivamente las propuestas teatrales a lo largo del siglo anterior y lo que va de éste.

Y es que acertadamente las transformaciones estéticas del arte no han detenido su paso frente a la idea clásica de la representación teatral, muy al contrario, han ido complejizando el desarrollo de las propuestas teatrales y articulando las diversas configuraciones de la puesta en escena de nuestros días.

Hoy podemos dar testimonio de una creciente producción teatral basada en disciplinas distintas a las de las artes escénicas como por ejemplo; la instalación, el video, la instalación sonora, o el videoarte. Disciplinas que han producido propuestas como las de Romeo Castellucci, Robert Wilson, Roger Bernat, Wadji Moawad e incluso disciplinas que hasta hace poco tiempo se considerarían lejanas al campo del arte en general como la robótica, la ingeniería o la física: Nuevas tecnologías. Por ejemplo; el trabajo de la compañía catalana Konik Theater o el del grupo alemán Rimini-Protokol. Estas diversas “fuentes” o puntos de partida provenientes de ámbitos tan distantes han sido los detonadores de una interesantísima mezcla llevada a cabo por la práctica escénica actual.

Paralelamente, en el estudio del teatro, los campos teóricos han ido incluyendo y expandiendo nuevas perspectivas de análisis en la reflexión de estas nuevas propuestas. Acercamientos teóricos que, haciendo una conexión con el tema de la hibridación, podemos evocar, por ejemplo, el concepto del rizoma, proveniente de la biología y llevado al campo de la filosofía por Gilles Deleuze y Felix Guattari. Este concepto nos ha ayudado a entender la evolución de los procesos escénicos y el desarrollo de las propuestas dramáticas; por ejemplo, el de la dramaturgia del norte de nuestro país del que la investigadora teatral Rocío Galicia ha dado cuenta en los últimos años. El concepto de lo rizomático, al ser trasladado a un ámbito filosófico, logró una apertura hacia nuevos acercamientos sobre los orígenes de la obra de arte, así como a las producciones estéticas y culturales. Entendiendo el surgimiento de estas producciones desde una

perspectiva no lineal ni jerárquica, sino como productos de ramificaciones de un mismo origen y desarrollo simultáneo. El uso del concepto *rizoma* abrió un nuevo horizonte de reflexiones en el estudio del arte en general contribuyendo significativamente en el análisis de las nuevas teatralidades.

Antes de seguir adelante, es pertinente aclarar que el subtítulo que le hemos dado al presente trabajo: *Fundamentos de hibridación teórico-prácticos para una puesta en escena*, le ha sido colocado con la finalidad de facilitar al lector un panorama más amplio sobre la naturaleza híbrida que conforma la propuesta *La mirada de un prisionero*. Esta propuesta de puesta en escena es el resultado de una investigación que ha sido realizada a lo largo de varios años de trabajo sobre el uso de los dispositivos de seguridad empleados a través de la tecnología de la imagen en el espacio de reclusión carcelario: cámaras fotográficas, videocámaras, sensores de movimiento, brazaletes electrónicos, detectores de luces infrarrojos y un sinnúmero de distintos dispositivos derivados de la tecnología de la imagen, que día a día se van sumando a una inagotable lista.

Otra de las aclaraciones que nos parece fundamental hacer, antes de proseguir en esta argumentación, tiene que ver implícitamente con el objeto *prisión*. Cuando hablamos de la prisión, hablamos de un modelo institucional de encierro. Esto quiere decir que hablamos de un modelo de castigo institucionalizado, reglamentado y autorizado por la sociedad a la que pertenecemos.

El tema sobre las prisiones es muy vasto y ha sido estudiado principalmente en Francia por dos especialistas que han servido de base teórica para nuestras reflexiones; Michel Foucault y Robert Badinter. El primero ha servido de guía para entender el origen y desarrollo del objeto prisión en la sociedad; sus fundamentos y modificaciones a lo largo de la historia. El segundo, ha sido pieza clave para abordar las contradicciones que este modelo institucionalizado de castigo implica actualmente en nuestras sociedades occidentales. A estos dos pilares de nuestra investigación sumamos la presencia del artista Harun Farocki (Checoslovaquia, 1944) una influencia directa que hizo posible el traslado de la teoría hacia el campo de la acción artística. *I Thought I Was Seeing Convicts* (*Creí que estaba viendo convictos*, 2000) es un filme de Farocki que llamó la atención para la realización de este proyecto y marcó la línea a desarrollar sobre las tecnologías de la imagen. En su filme, Farocki registra el funcionamiento de la prisión de máxima seguridad de Corcoran, California. En su intento por acceder a los prisioneros que ahí se encuentran

detenidos, el artista da cuenta de cómo el cuerpo del detenido se ha ido transformando a través del uso de la imagen empleada en los sistemas de video-vigilancia carcelaria. De este modo el contacto con el trabajo de este artista que aborda el análisis de la imagen como testimonio de realidad (*War at a Distance*, 2003) detonó la presente reflexión sobre estos medios de control a través de la imagen.

Algunas distinciones

Es pertinente hacer algunas precisiones sobre el contexto en que se realizó nuestra investigación. Y es que al abordar el tema de la tecnología por un lado y el de la prisión por el otro, nos daremos cuenta que el contexto en el cual nos situamos para desarrollar nuestra investigación es determinante. Esto es que debido a la enorme diferencia que separa la realidad tecnológica y la realidad del sistema penal de nuestro país con el europeo, debemos hacer consciente un sin fin de diferencias en conceptos y visiones radicales sobre éstas. Una de las principales diferencias reside en el empleo de la tecnología de la video-vigilancia en las instituciones penitenciarias y es que, mientras que en los Estados Unidos, Francia, Inglaterra, Alemania y otros países europeos existen abusos en cuanto a la explotación de la imagen del prisionero a través de los sistemas de video-vigilancia, en México son los propios prisioneros los que demandan la instalación de video cámaras de seguridad al interior de los espacio de reclusión para frenar en alguna medida el abuso de las autoridades penitenciarias. Como ejemplo podemos mencionar el caso de la cárcel femenil de Santa Martha Acatitla en la Ciudad de México donde las prisioneras demandan la colocación de videocámaras en los túneles subterráneos en donde constantemente son abusadas sexualmente por el personal de "seguridad". O el caso del penal de Durango, en donde las videocámaras de seguridad ayudarían a registrar la entrada y salida de detenidos ya que los prisioneros son sacados por las propias autoridades penitenciarias para delinquir por las noches.

Estas enormes y radicales diferencias en el uso y estado de las instituciones penales de nuestro país pueden hacer que las preocupaciones sobre el objeto prisión que hemos desarrollado en nuestra investigación aparezcan como parte de una realidad distante y en cierto modo; lo son. Sin embargo, han sido elaboradas en el marco de una realidad tecnológica a la que poco a poco nos vamos acercando y que si bien en nuestro país, hoy en día son aun una alternativa para detener el abuso de las autorida-

des penitenciarias, en algún momento el empleo y la sobre explotación de esta tecnología pueden llegar a tener terribles consecuencias.

La mirada de un prisionero

Existen formas teóricas y formas prácticas de hibridación. La propuesta que a continuación se presenta es una puesta en escena que involucra ambos procesos. Partiendo de una reflexión sobre las nuevas formas de reclusión institucional basadas en el desarrollo tecnológico de la imagen, nuestra propuesta se centra en las prácticas de encierro llevadas a cabo por el gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica, en las prisiones llamadas Supermax Prisons o ADX. (Prisiones de máxima seguridad equipadas con sistemas de vigilancia por medio de circuitos cerrados y cámaras de rayos infrarrojos).

El objetivo final de nuestra investigación teórica fue la creación de una puesta en escena que incluyera las tecnologías de visión utilizadas en este tipo específico de reclusión. Para ello recurrimos a la elección de un argumento dramático que nos sirviera de hilo conductor y nos permitiera al mismo tiempo explorar nuevas formas de expresión a través de componentes diversos como la instalación sonora, el sistema de video en circuito cerrado, así como el uso de la imagen video. De este modo, trabajamos sobre una adaptación basada en dos textos del escritor Irlandés Oscar Wilde: *La balada de la cárcel de Reading* y *Cartas sobre la prisión*. Ninguno de los textos elegidos tenía una estructura dramática, ya que al ser uno una balada (canción) y estar escrito en verso y el otro una serie de cartas cotidianas del autor durante su reclusión en dicha cárcel, tuvimos la libertad de ir entretejiendo ambos textos en sus diversas versiones; Español-inglés.² Esta mezcla dio como resultado un juego escénico complejo en el que la presencia de los textos se corresponde con las identidades de los narradores; Oscar Wilde, El prisionero C.3.3 y el Guardia. De este modo logramos hacer un desdoblamiento del personaje para irlo desarrollando a partir de los diversos medios que habíamos considerado como conformadores de la puesta en escena.

Como lo hemos dicho anteriormente, nuestra investigación tuvo como objetivo final fundamentar desde el campo teórico, una propuesta escénica que emplea la imagen video de manera total, es decir, una puesta en escena en donde la imagen video termina por suplantar a la propia acción de la escena. Para ello nuestro análisis estuvo basado principal-

2 La versión original fue realizada en francés e inglés.

mente en conceptos propuestos por Paul Virilio sobre el uso de la imagen y sus implicaciones en la sociedad actual a través del poder de los medios masivos de difusión.

Otra de las líneas axiales de nuestro trabajo se fundamentó en el concepto espacial basado en el modelo del *Panóptico* de Jeremy Bentham (Londres, 1748-1832), estudiado por Michel Foucault en su libro *Vigilar y castigar, el nacimiento de la prisión*. Una reconocida visión filosófica sobre este tema que nos ayudó a proponer una relación entre el espacio arquitectural creado por Bentham a fines del siglo XVIII y su evolución y traslado tecnológico hacia los sistemas de circuito cerrado actuales. Modelos de seguridad basados sólo en la imagen que al desarrollarse van transformando la idea del cuerpo del prisionero y alejando a la institución correccional de sus principios fundamentales de reformación del prisionero aislándolo hasta extinguirlo. Más adelante abordaremos el mecanismo de estos sistemas de control carcelario.

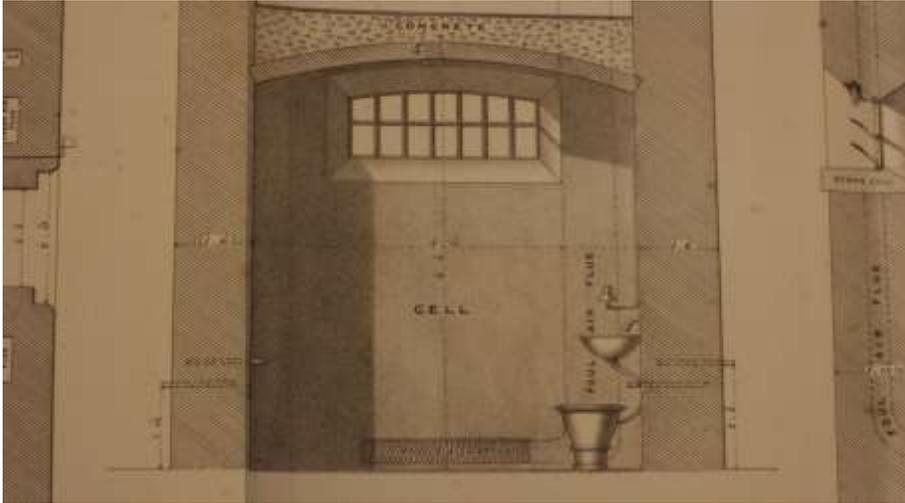
Un mundo imaginario

*Si suprimimos la imagen, no es solo Cristo, sino
el universo entero el que desaparece.
Nicéforo.³*

Para abordar el tema sobre el uso de los sistemas de seguridad basados en la imagen, debemos antes hacer un breve panorama del uso que la sociedad actual hace de ésta. Hoy en día las imágenes forman parte de la vida cotidiana, nuestra relación con ellas está en todos lados; la televisión, los medios electrónicos, el video — arte, los simuladores de vuelo en 3D, los videojuegos, los teléfonos celulares etc. Nuestra cultura se apoya cada vez más en imágenes visuales dejando de lado otros medios de comunicación. Ejemplo claro es el del éxito de los video-clips que a partir de su aparición en los años 80 modificaron toda una idea de lo sonoro en imagen.

Actualmente el valor que se le otorga a la imagen es alto ya que posee una connotación de realidad. Desde las imágenes difundidas cotidianamente en los noticieros hasta los sofisticados sistemas de comunicación en las llamadas “redes sociales” la imagen es tomada como verdadera y en ocasiones es sólo a través de ella que accedemos a sucesos y acontecimientos en el mundo.

³ Nicéforo patriarca de Constantinopla durante el debate iconoclasta. Citado en Virilio Paul, *La machine de vision*. Editions Galilée. Paris. 1988. p. 46 La traducción es mía.



Plano de modelo de celda. Prisión de Phentonville, Inglaterra. 2007. Paris.

La fotografía automatizó la captura de la imagen y su reproducción, el cine automatizó el registro del movimiento, la televisión automatiza su difusión e instantaneidad y la fotografía numérica ha logrado finalmente la creación autónoma de la imagen. Esta captura, producción y difusión, confrontan al espectador a una infinidad de imágenes que modifican su forma de mirar. ¿Cuál es nuestra reacción actual en un mundo saturado de imágenes? ¿Cómo transforman nuestra percepción cotidiana?

En la introducción de nuestra investigación abrimos algunas interrogantes que sirvieron como puntos de partida para el desarrollo del trabajo. Abordamos el tema sobre el poder de la imagen en el formato de cine y en la posibilidad de relación del espectador al enfrentarse a una imagen en movimiento gigantesca, a un rostro mostrado como un paisaje sobre una pantalla de 40 metros cuadrados. ¿Cómo reaccionar frente a las emociones mostradas en esta magnitud? ¿Cómo podemos escaparnos al poder de la imagen? Su enorme poder de atracción es casi insoportable, una presencia que, como afirma Philippe Dubois, se muestra ante nuestros ojos como la mirada de Medusa, imposible de soportar. Una mirada a la que no podemos enfrentarnos sin pagar las consecuencias. Y precisamente, abordamos una de las preguntas centrales: ¿Cuáles son las consecuencias que nuestra sociedad actual debe confrontar en la era de las técnicas visuales?



Cabina de control de video-vigilancia. Estación de metro. Londres. 2007.

Para ilustrar el tema sobre el uso de la imagen en los medios de comunicación, tomamos el ejemplo de algunas de las campañas más relevantes a nivel internacional que han servido como modelos en la utilización publicitaria de la imagen. *Benetton* es una marca italiana que se ha distinguido desde finales de los años 80 por proponer en ese campo una mirada distinta sobre los acontecimientos sociales. Esta marca fue una de las pioneras en poner asuntos de actualidad social y política en el escaparate de la moda. Una de sus más polémicas campañas relacionada con el objeto prisión y particularmente con el sistema penal norteamericano, fue la campaña titulada *Condenado a muerte* (2000). Una serie de 20 retratos de prisioneros condenados a muerte por el sistema penal norteamericano que sirvieron de modelos para el famoso fotógrafo de moda Oliviero Toscani.⁴ Estas imágenes buscaban atraer la mirada de la sociedad consumidora sobre el tema de la pena de muerte en los Estados Unidos, país que cuenta con la más alta población carcelaria del mundo y el único de los

4 Toscani ha participado desde principios de los años 90 de manera activa con la Compañía Benetton, actualmente dirige *Fábrica*, el laboratorio de experimentación artística fundado en Bologna, por la empresa.

países del primer mundo que mantiene la pena capital en su sistema de justicia penal.

El poder de la imagen dentro de la publicidad es infalible; basta ver algunas de las campañas promovidas por las grandes cadenas de tiendas departamentales internacionales y nacionales. Un caso que llama la atención por razones que explicaremos más adelante es la campaña realizada por *El Palacio de Hierro*. Esta campaña que desde hace varios años dio mucho de qué hablar y en la que se incluía la hoy acuñada frase “Soy totalmente Palacio” sirvió a principio de esta década para crear algunos discursos estéticos interesantes en contra como la serie “Soy totalmente de hierro” de Lorena Wolffer, carteles espectaculares colocados en el periférico de la Ciudad de México, en los que se podían leer frases como “Ninguna campaña publicitaria puede silenciar mi voz”. Esta contra-campaña empleó los mismos medios de difusión — marketing — utilizados por la tienda para criticar el uso de la figura femenina como un objeto de venta. Con el tiempo esta tienda departamental logró hacer de esta frase su sello distintivo y actualmente ha vuelto a recuperar este tipo de publicidad, ahora incluyendo al género masculino, con frases como “La barba de tres días también es un accesorio. Soy totalmente Palacio”. El hecho de detenernos en un ejemplo que podría parecer inútil o por lo menos superfluo, se vuelve pertinente cuando analizamos los elementos que comportan este punto de vista en un contexto nacional. Estos ejemplos vienen al caso cuando hablamos del uso de las imágenes y su poder para hacer aparecer algo o desaparecerlo, nos interesa en este caso, y es ahí donde pondremos nuestra atención, la última campaña realizada con motivo del centenario de la Revolución y bicentenario de la Independencia de México.

Como hemos dicho, el *El Palacio de Hierro* se caracteriza por realizar una propaganda a partir de modelos de belleza canónica, es decir, mujeres que reúnen los parámetros que la moda dicta; figuras femeninas esqueléticas con ojos y cabello claros, bocas inflamadas y labios lúbricos. Hombres con características no lejanas de las ya mencionadas en fin, modelos establecidos por el ideal de belleza clásico que occidente ha logrado implantar como ideales estéticos.

Sin embargo, y aquí el punto esencial de esta argumentación, ¿Qué sucede cuando se trata de crear una campaña sobre nuestro país, un país en donde los rasgos raciales de la población no corresponden en un 80% al modelo de belleza establecido? ¿Cómo destacar elementos que tienen



El Palacio de Hierro. 2010. Solbe Sunsbo.

que ver con lo bello de la mexicanidad desde esta óptica? Y ahí la respuesta; puesta o mejor dicha escondida ante los ojos de todos; a diferencia de todas sus anteriores campañas, El Palacio de Hierro elige celebrar las fiestas nacionales suplantando las figuras masculina y femenina por objetos “bellos” representativos de “lo mexicano”. Así, en lugar de presentar a una mujer caucásica (cuyos rasgos estéticos contradecirían el discurso nacionalista que busca la campaña) pone a hablar a un hermoso rebozo: “Porque nuestros colores patrios son todos. México me gusta tu estilo”. En lugar de presentar a un hombre con los tradicionales parámetros de belleza europeos ya enlistados, presenta un sombrero que dice “El mejor traje lleva sombrero”. Esta suplantación de la presencia humana por objetos representativos de lo mexicano, nos muestran una clara postura de esta cadena de tiendas que al no encontrar un modelo humano con rasgos mexicanos, mestizos o como se les quiera llamar, pero distintos a los estandarizados por la mercadotecnia, prefiere omitir a los seres humanos y por única ocasión – de aniversario – poner a hablar a los objetos.

De este modo podemos ver claramente cómo la eliminación de la presencia humana en esta campaña, que siempre se ha caracterizado por hacer hablar en primera persona a los modelos que en ella aparecen, queda anulada por no cubrir los requisitos estereotipados de la cadena. Finalmente resulta interesante este ejemplo tan “superficial” de mercadotecnia ya que nos deja ver en un acto tan “indefenso” como se

pretende que sea el de la moda, el aniquilamiento del Otro a través del uso de la imagen, aniquilamiento que finalmente radica en la discriminación racial.

El funcionamiento de este uso político de la imagen nos ayuda a comprender y dimensionar los alcances de poder de los medios masivos y a entender los procesos tecnológicos visuales que han hecho posible la existencia de sistemas de seguridad que logran la suplantación en imagen del cuerpo del prisionero y finalmente su aniquilamiento en el sistema penitenciario del llamado primer mundo.

Imágenes de control carcelario

Dentro del ámbito judicial las formas de representación de la imagen toman una extrema importancia, un ejemplo es cuando éstas son empleadas como parte de las pruebas para inculpar a alguien, recordemos los llamados “video- escándalos” en 2003 en el que se mostró en televisión nacional la grabación hecha por un sistema de seguridad en el que se exhibía a un funcionario público llevándose a las bolsas enormes cantidades de dinero, o aún más recientemente; el video de la tragedia de la discoteca News-Divine en la Ciudad de México en el que, a través de grabaciones hechas por medio de teléfonos celulares, se muestra como la propia policía —en su operativo— bloqueó la única salida de la discoteca en la que murieron 10 personas por asfixia. Estos acontecimientos nos dejan ver claramente cómo en México a diferencia de otros países el registro de eventos criminales en video, no son garantía de ningún proceso penal aun cuando estos muestren los acontecimientos sucedidos.

Desde la aparición de la fotografía hasta hoy en día, las imágenes han tenido un mayor desempeño dentro del sistema de seguridad penitenciario. Desde los primeros ejemplos como son los retratos de prisioneros en Gran Bretaña (1880), en donde se presentaba al detenido de frente a la cámara fotográfica mostrando las manos y a un costado un espejo que reproducía su perfil dentro de la misma toma, hasta llegar a los actuales sistemas de vigilancia en los que se puede mantener el monitoreo de la prisión tanto de día como de noche debido a la alta resolución de las cámaras. O, aún más recientemente, en los sistemas en los que basamos nuestra puesta en escena en los que el prisionero desaparece de la toma para convertirse sólo en un punto (imagen de síntesis) en la pantalla de seguridad.

El empleo de la imagen dentro del sistema carcelario muestra una evolución tecnológica en las formas de representación y en los soportes, directamente del papel fotográfico a las grabaciones en video o los signos de luz detectados sobre el monitor, dejándonos ver claramente la transformación continua del individuo en objeto reemplazando, ya que como lo explica Susanne Regener, es a causa de esta sofisticación de los medios que la individualización del preso es reemplazada por una identificación dentro de un entorno específico.⁵

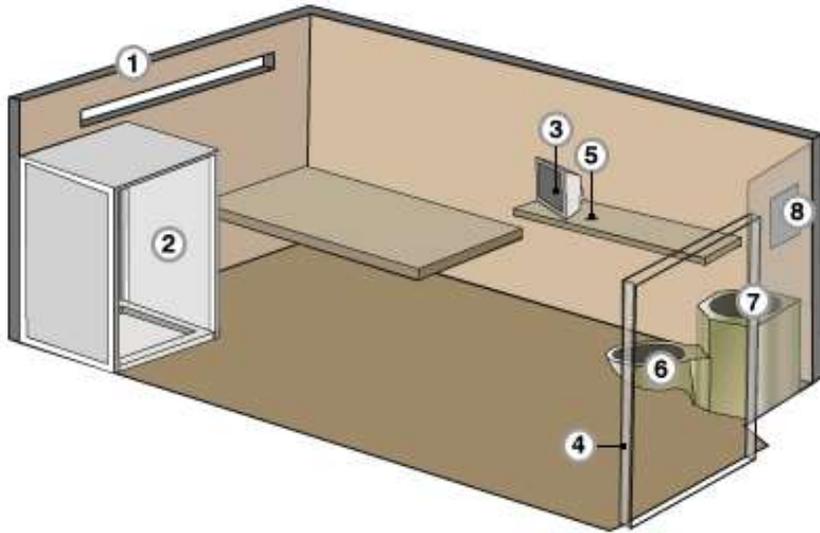
Esta evolución en la imagen del prisionero representada a través de cámaras de video y la sustitución del individuo por su *fantasma*⁶ operada por la vigilancia electrónica, nos permiten constatar el poder de la imagen y comprobar cómo ante una mínima denotación de realidad la imagen expuesta en el monitor ostenta la presencia misma del *objeto identificable* sin importar si se muestra o no al individuo.

Uno de los casos que vale la pena recordar es el asesinato de un joven de color en el metro de Londres en el año 2005. Este trágico evento es interesante ya que la justificación del policía que disparó en contra de este hombre usó como argumento el hecho que el “sospechoso” al ser inspeccionado por la cámara de video vigilancia parecía portar un arma de fuego. Al ser interpelado por el sistema de seguridad no quiso detenerse y siguió avanzando “hacia él”. Cuando en la realidad el hombre asesinado avanzaba por el pasillo de frente a donde se encontraba la cámara de seguridad. Esta opacidad en la conciencia del policía, al hacer suyo el punto de vista mostrado en la pantalla nos muestra el enorme poder que posee la imagen sobre nuestro punto de visión. Es decir que, las nuevas tecnologías de visión nos sitúan en circunstancias que podemos llegar a confundir con nuestra verdadera percepción, de ahí el gran auge de los juegos de video en tercera dimensión.

Nuestra investigación para argumentar el proyecto de puesta en escena *La mirada de un prisionero*, es un estudio sobre el empleo de los sistemas de seguridad a través de la imagen; la *video vigilancia* y la *vigilancia electrónica*, utilizados actualmente por algunos sistemas penitenciarios (particularmente el norteamericano y el francés) en donde los medios

5 Susanne Regener, es historiadora en Medios. Para un acercamiento antropológico de la cultura visual, desarrolla un estudio de las tecnologías y las ideologías de identificación desde la antropometría del siglo XIX, hasta las « máquinas de visión » contemporáneas.

6 *Fantôme*; traducimos al español por Fantasma o fantasmagoría. Imagen fantasmática del individuo.



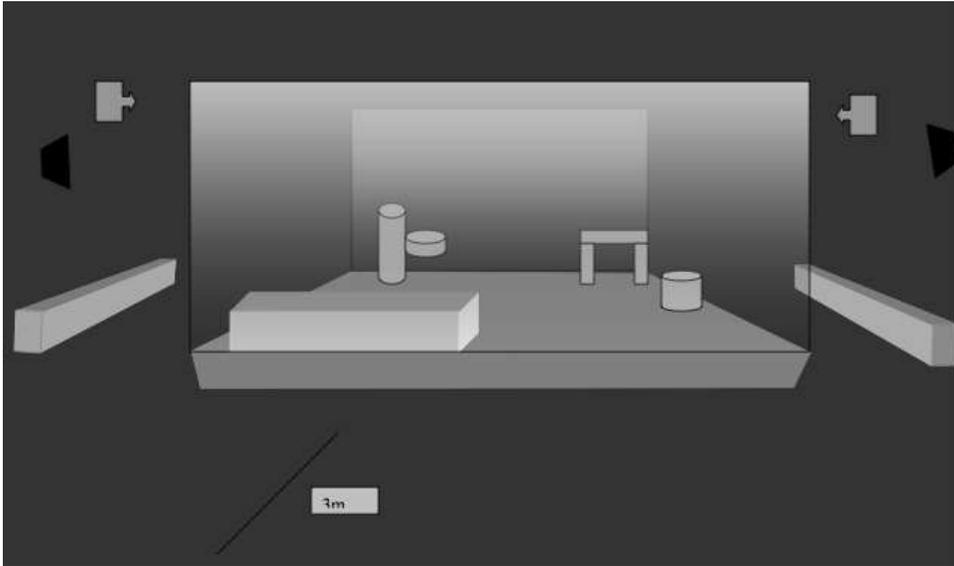
Animación de modelo de celda de prisión Supermax o ADX. 2005.
Ventanilla. 2. Ducha. 3 Monitor. 4. Puerta. 5.Mesa. 6.WC. 7. Lavamanos. 8. Ventanilla.

electrónicos hacen que la imagen video sea el único intermediario para acceder al prisionero.

Dentro de estas nuevas prisiones, cárceles de máxima seguridad o ADX,⁷ el prisionero queda completamente aislado durante largos periodos de días, meses e incluso años.⁸ En estos centros penitenciarios la tecnología es empleada ya no para controlar al individuo y corregir su comportamiento durante la purgación de su pena, si no para aislarlo al extremo de ser suplantado por una imagen dentro de las pantallas del sistema de seguridad. Este tipo de cambios operados en las prisiones, nos

7 El término de Supermax o ADX es utilizado comunmente dentro del glosario carcelar, son también conocidas como tumbas de muertos vivientes o « la versión ascética del infierno » Una celda de estas prisiones es de 3m x 3m. En ella se encuentra un w.c en acero inoxidable, una base de cemento que funciona como cama, una cómoda en cemento y una mesa empotrada en el muro. Estas celdas son monocromáticas, blancas o grises en su mayoría y en algunas ocasiones pueden tener un vidrio en la puerta. La iluminación es constante con luz blanca y están equipadas de altavoces que ayudan a comunicarse a distancia con el prisionero, así como una o varias cámaras de video.

8 Los casos más conocidos de presos confinados en este tipo de prisión son los de los presuntos implicados en los ataques terroristas del 11.09.01 que se encuentran en la prisión Supermax del estado de Colorado en los Estados Unidos de Norteamérica.



Pie de foto: Maqueta del diseño espacial. La mirada de un prisionero.
Vista frontal. 2007. Gabriel Yépez

muestra el fracaso de la idea de progreso basado en la evolución tecnológica. Una institución que fue concedida en su origen para readaptar o reformar al individuo que cometió una falta ante la sociedad, termina, debido al desarrollo tecnológico, por eliminarlo, disolviéndolo como persona y transformando su estado de sujeto por un objeto en la pantalla.

Breve descripción de la puesta en escena

Un espacio vacío (caja negra). En el centro una plataforma gris (escenario) de 3m de ancho por 3m de largo. En ella se recreará una celda de las prisiones Supermax que mostramos anteriormente. El espectador será colocado alrededor de la plataforma a una distancia mínima de tres metros. Esta plataforma estará rodeada de cortinas o mayas transparentes en donde al final del espectáculo se proyectaran las imágenes en video, éstas serán disimuladas por la iluminación a lo largo de toda la primera parte.

El espectáculo se desarrollará en un solo acto y será ejecutado por un solo actor. En la primera parte la acción será ejecutada por el actor sobre la escena, paulatinamente la iluminación dejará ver la maya existente entre el actor y el espectador. Una vez que el espectador será consciente de esta ba-

rrera visual, se comenzaran a proyectar las primeras imágenes video, éstas se irán presentando de forma alternada con la acción en escena, es decir que la precisión de cada movimiento del ejecutante debe ser perfecta ya que debe empatarse con la imagen video previamente registrada. De esta manera, veremos de manera progresiva cómo la imagen en video se irá sobreponiendo a la acción en escena. En la última parte, la presencia del actor será completamente remplazada por la imagen video. Al final del espectáculo la escena será nuevamente iluminada dejando ver a través de la maya que el actor-prisionero ha desaparecido de la escena.⁹

Consideraciones finales

La mirada de un prisionero es la mirada de un individuo que se encuentra encerrado dentro de una prisión de alta seguridad del primer mundo, pero es también la mirada de eso Otro —el espectador— que mira desde afuera y que sin saberlo es prisionero de un mundo de saturación de la imagen, un espectador dócil y globalizado que confía solo en lo que mira dejando de acceder a la realidad del mundo.

Nuestra sociedad es una sociedad bajo vigilancia, una sociedad bajo control que poco a poco va acercándose a la ficción narrada por George Orwell en su libro *1984* y denunciada por Michel Foucault en su análisis sobre la visión panóptica, una visión total volcada y ejercida sobre toda la sociedad.

Vivimos en un mundo en el que rápidamente nos vamos acercando hacia lo que la ficción literaria nos ha prevenido, un mundo globalizado y uniformado en el que debemos cuestionar el desarrollo tecnológico, sus beneficios y limitaciones y reflexionar sobre las formas en las que percibimos la realidad. Es por ello que empleando otros medios expresivos como el video y la instalación sonora en la escena teatral proponemos un espectáculo de componentes híbridos que reflexionan sobre la ambivalencia tecnológica a través de su propia integración.

Para nosotros, la escena teatral, a diferencia de otras disciplinas artísticas como el cine o la video-instalación, se presenta como el único lugar donde se puede mostrar la des-humanización del recluso llevado a cabo por la supremacía de la imagen. Evidenciando la ausencia del actor —sujeto de carne y hueso— sobre el escenario mostramos al espectador

⁹ En octubre del 2009 se presentó un boceto escénico de nuestra puesta en escena en el salón de danza del Centro Cultural Universitario de la UNAM. En esa ocasión pudimos comprobar de manera práctica los argumentos aquí citados.

el enorme vacío provocado por el empleo desmedido de nuevas tecnologías de seguridad basadas en la imagen que terminan por aniquilar la presencia del prisionero, sustituyéndola finalmente por una imagen electrónica sobre la pantalla.

Como hemos explicado inicialmente, *La mirada de un prisionero. Fundamentos de hibridación teórico-prácticos para una puesta en escena* forma parte de una investigación en torno a los sistemas de video vigilancia carcelaria y sus múltiples acercamientos desde la escena teatral. Hemos querido dar en este breve texto un panorama general del tema. Sin embargo, hay un sinfín de subtemas y componentes en nuestra investigación que, por razones de espacio, no hemos podido desarrollar en estas páginas. Esperamos próximamente tener una versión integral de lo que fue nuestra investigación y poder compartirla con los lectores.

Bibliografía

Sólo se incluyen las fuentes que corresponden de manera directa a los puntos mencionados en este artículo. Existen otras fuentes que no mencionamos aquí y que conforman la totalidad de nuestra investigación

- Badinter, Robert. 1985. *Michel Foucault: une histoire de la vérité*. Paris: Syros.
- _____. 1992. *La justice en ses temples: regards sur l'architecture judiciaire en France* / Association française pour l'histoire de la justice ; préf. de Robert Badinter. Paris: Errance; Poitiers: Brissaud.
- _____. 1995. *C. 3. 3. ; précédé de Oscar Wilde ou L'injustice*. Arles: Actes Sud.
- _____. 2002 *L'abolition*. Publication : Paris : le Livre de poche,
- Bentham, Jeremy. 1977. *Le panoptique: Précédé de; L'oeil du pouvoir, entretien avec Michel Foucault*. [recueilli par Jean-Pierre Barou et Michelle Perrot] : suivi d'une postf. L'inspecteur Bentham / Michelle Perrot. Paris: P. Belfond.
- _____. 2002. *Panoptique: mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d'inspection, et nommément des maisons de force*. notes et postf. de Christian Laval. Publication : [Paris] : Éd. Mille et une nuits.
- Deleuze, Gilles. 1986. *Foucault*. Paris: Éd. de Minuit.
- Didi-Huberman, Georges. 1990. *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Éd. de Minuit.
- _____. 2002. *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Éd. de Minuit.
- Foucault, Michel. 1986. *La pensée du dehors*. Montpellier: Fata Morgana.

- _____. 2001. *L'herméneutique du sujet: cours au Collège de France : 1981-1982*. éd. établie sous la dir. de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros. Paris: Gallimard/Le Seuil, 2001.
- _____. 2004. *Sécurité, territoire, population: cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris: Gallimard/Le Seuil.
- Ministère de la Justice, France. 1991. *Nouvelles prisons: le programme 13000: dossier / Ministère de la Justice, Délégation pour la réalisation d'établissements pénitentiaires*. Paris: Ministère de la Justice: SDIG.
- Poynor, Rick. 2002. *La loi du plus fort: la société de l'image* [trad. de l'anglais Marjon Bijleveld]. Paris: Pyramyd.
- Picon-Vallin, Béatrice. 1997. *Le film de théâtre: études et témoignages de François Albéra, Odette Aslan, Jacquie Bablet...* / réunis et présentés par Béatrice Picon-Vallin ; avant-propos par Élie Konigson. Paris: CNRS.
- _____. 1998. *Les écrans sur la scène: tentations et résistances de la scène face aux images* / (études et témoignages de Marcel.lì Antunez, et. al.). Paris: L'Âge d'homme.
- _____. 2001. *La scène et les images* (études et témoignages de Maria Teresa Aristei et al.). Paris: CNRS.
- Ripellino, Angelo Maria. 2005. *Mayakovsky y el teatro ruso de vanguardia*. Sevilla: Editorial Doble J. Colección arte / historia, p. 41.
- Virilio, Paul. 1983. *La Crise des dimensions : la représentation de l'espace et la notion de dimension*. Paris: Unité de Recherche Appliquée-École Spéciale D'architecture.

Fuentes electrónicas:

- [http://www.merca20.com/palacio-de-hierro-lanza-su-nueva-campa-
na-para-el-2009/](http://www.merca20.com/palacio-de-hierro-lanza-su-nueva-campa-
na-para-el-2009/)
- [http://www.masaryk.tv/40098/el-palacio-de-hierro-destapa-su-nueva-cam-
pana-en-la-que-incluye-a-hombres](http://www.masaryk.tv/40098/el-palacio-de-hierro-destapa-su-nueva-cam-
pana-en-la-que-incluye-a-hombres)
- <http://bestglam.com/monterrey/?p=970>
- http://sepiensa.org.mx/contenidos/f_hierro/hierro4.htm
- <http://www.webmii.es/Result.aspx/Lorena/Wolfer>
- <http://www.fabrica.it/>
- <http://www.farocki-film.de/index.html>
- http://www.youtube.com/watch?v=pCtSHONA_0M
- <http://www.youtube.com/watch?v=icSjznZ0GI>

Documento

Sangeeta Isvaran y el arte del Bharatanatyam

Antonio PRIETO

El siguiente texto se basa en una conferencia-demostración que ofreció Sangeeta Isvaran –bailarina, coreógrafa, investigadora y trabajadora social de la India– en la clausura del III Coloquio Internacional sobre las Artes Escénicas, efectuada el 5 de octubre del 2010 en la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana.

La Mtra. Isvaran es originaria de la ciudad de Chennai, India, donde se formó a partir de los cinco años de edad como bailarina de la danza clásica Bharatanatyam. Tiene una Maestría en Artes Escénicas por parte de la Universidad Central de Hyderabad, India, donde se recibió con medalla de oro por su trabajo académico-artístico. Se ha entrenado además en la danza tradicional Kuchipudi, así como danzas clásicas de Camboya, Indonesia y Tailandia. Se ha presentado en festivales internacionales de danza y teatro, así como encuentros académicos en más de 30 países. Ha desarrollado técnicas de danza-teatro que aplica a proyectos de activismo social en comunidades marginadas de Asia y África en asociación con diversas ONGs y organismos internacionales.

El Bharatanatyam es una forma escénica que –como explica la Mtra. Isvaran en su presentación– combina la expresión dancística y teatral. La forma que se practica hoy en el estado de Tamil Nadu, al sur de la India, emerge en la época de los reyes Pallava y Chola (siglos VI a XIII de nuestra era), como parte de los servicios religiosos dentro de los antiguos templos y palacios. Las mujeres que realizaban estas danzas se llamaban Devadasis, o “devotas de los dioses”, quienes estaban simbólicamente casadas con las deidades del templo, y se dedicaban a la danza y la música, así como al estudio de la literatura sánscrita, marati, telegú y tamil.

Con el ocaso de los antiguos reinos y el advenimiento del colonialismo británico, a principios del siglo XIX se interrumpió el patrocinio real a las artes clásicas. Los ingleses no entendieron el significado profundo del arte de las Devadasis, y las calificaron de “mujeres inmorales”, sometiéndolas a persecución y marginación social. No fue sino hasta los años 30 del siglo pasado que en la ciudad de Madrás (hoy Chennai) la Academia de Música apoyó a un grupo de bailarinas en su misión de rescatar del olvido la danza de las Devadasis, ahora bautizada con el nombre “Bharatanatyam”, abierta también a intérpretes varones.



Sangeeta Isvaran durante su conferencia-demostración en la Galería de Artes Plásticas, Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana, octubre de 2010. Fotografía: César Pisil Ramos.

“*Bharata*” es una palabra con múltiples significados; se refiere por una parte al mítico autor del *Natyashastra*, antiguo tratado sobre artes escénicas, y por otro al nombre sánscrito de la India: “*Bharat*”. “*Natyam*” significa arte escénico, por lo que la presentación de Sangeeta Isvaran aborda un arte que no conoce la frontera que la cultura occidental levantó entre las disciplinas de la danza y el teatro. La Mtra. Isvaran hace un recorrido por la teoría y la práctica de las artes escénicas que en la India se basan en el *Natyashastra*, escrito hacia el siglo II antes de nuestra era. Su aporte a este número de *Investigación teatral* no sólo es ofrecer conceptos útiles para estudiosos y practicantes de las artes escénicas, sino también apuntar a maneras de vincular el arte con el trabajo comunitario; y por lo tanto la maestría estética con el compromiso ético.

Para leer más:

- Cross, Elsa, et. al. 2006. *Raíces míticas y rituales de la estética y las artes escénicas en India, Grecia y México*. México: Casa del Teatro / Conaculta.
- Devi, Ragini. 1990. *Dance Dialects of India*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Richmond, Farley P., Darius L. Swann y Phillip B. Zarrilli (eds.). 1990. *Indian Theatre. Traditions of Performance*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Sangeeta Isvaran y el arte del Bharatanatyam



Sangeeta Isvaran interpreta danza Bharatanatyam.
Foto cortesía de la artista.



Sangeeta Isvaran demuestra la expresión del *rasa*.
Foto: CPR.

CUANDO EL CUERPO ES TODO OJOS

Sangeeta ISVARAN

El título de esta presentación alude directamente a una de las técnicas del Bharatanatyam, danza clásica de la India derivada de la danza ritual que antiguamente tenía lugar en los templos y que se vale de un amplio repertorio expresivo. Para practicar esta danza es indispensable entrenar cada parte del cuerpo, de manera que logre expresar y comunicar, con la misma elocuencia con la que lo hacen los ojos, los sentimientos de la ejecutante y del personaje que ha de representar. Lógicamente, una plática como ésta requiere una demostración, así que les ofreceré algunas breves piezas de esta hermosa danza del estado sureño de Tamil Nadu, que espero disfruten.

Siglos de colonialismo británico terminaron por imponer en la India un sistema occidental de educación. Fue con esta mirada que muchos antropólogos y artistas nacionales y del extranjero observaron las diversas artes escénicas que existen en ese vasto país y las clasificaron en categorías de “danza” y “teatro”. Bharatanatyam, por ejemplo, fue clasificada como una “forma dancística”, mientras que el Kathakali, del vecino estado de Kerala, recibió el calificativo de “teatro”. Sin embargo, cualquiera que se ocupe de practicar o estudiar el Bharatanatyam podrá hablarles de la necesidad de aprender un elaborado sistema de gestos y expresiones faciales, mientras los que se ocupan del Kathakali les hablará de todos los movimientos dancísticos que forman parte del entrenamiento y del desarrollo del personaje. Así pues: ¿se limita el Bharatanatyam a la “danza” y el Kathakali al “teatro”? La respuesta es un enfático “no”. En la India, y ciertamente en la mayor parte de los países del sur y sureste de Asia, la división entre danza y teatro simplemente no existe, y en la mayoría de las lenguas de la India es imposible hallar un término que se refiera a la danza sin incluir también el teatro. Más bien podríamos definir al Bharatanatyam como “teatro total”.

1. El *Natyashastra* y el arte del *rasa*

Para apoyar mi argumento de que en la tradición india el teatro es inseparable de la música y de la danza, me referiré al *Natyashastra*, el tratado sobre las artes escénicas más antiguo que se conoce en el mundo. *Shastra*

quiere decir “ciencia”, y *natya* “danza” o “teatro”. El *Natyashastra* abarca todos los aspectos del teatro a partir de muy elaboradas teorías acerca del movimiento, las emociones, la música la expresión, el ritmo, el desarrollo del personaje y, sobre todo, de la razón de ser de las artes escénicas: el *rasa*, término sánscrito que literalmente significa “sabor” y que puede ser traducido libremente como la apreciación o el goce estético de una forma artística; aunque ésa sería una manera superficial de entender un término con diversas connotaciones filosóficas y espirituales. La teoría sobre el *rasa* es quizás la contribución más importante del *Natyashastra*. Según esta teoría, el fin de toda forma artística es invocar o producir *rasa* en el espectador.

La experiencia del *rasa* ocurre cuando no existe otra realidad que la artística; cuando espectador y artista se hacen uno mismo en espíritu. *Rasa* es la razón de ser de la danza, la música, la actuación y el canto, pero también de la pintura, la escultura y de toda forma de arte. Cuando invocamos el *rasa*, nuestro cuerpo entero se transforma en un instrumento de comunicación y cada célula es una fuente de expresión (es decir, un ojo).

En el Bharatanatyam tenemos una manera de invocar y experimentar físicamente el *rasa* mediante el siguiente ejercicio:

Yato jasta tatho drshti,
Yato drshti tatho manaja,
Yato manaja tatho bhavao,
Yato bhavao tatho rasaja.

A donde va la mano, ha de ir el ojo,
A donde va el ojo, ha de seguir la mente,
A donde va la mente, ha de seguir el corazón
(o la emoción, el sentimiento),

A donde va el corazón, ahí se alcanza la trascendencia.

Es decir, la trascendencia se logra mediante la expresión de la emoción. Escrito en el siglo XII, este *sloka* (“verso”) es uno de los fundamentos básicos de la danza-teatro clásica de la India y constituye una guía práctica para que la ejecutante logre conectar sus movimientos corporales con los ojos y con el sentimiento y la expresión. En un nivel más profundo, se refiere a las consecuencias de cada acción al pasar por cada uno de los niveles de conciencia y a la responsabilidad que debemos asumir por nuestros actos.

La teoría del *rasa* en el *Natyashastra* es un tratado fundacional que los sabios de todas las épocas han analizado a profundidad. Para adentrarse en ella, es necesario comprender, además del *rasa* (el goce estético), otros dos conceptos clave: *bhava* (la emoción) y *abhinaya* (el arte o la técnica de comunicar el *bhava* para producir el *rasa*).

Hay cuatro clases de *abhinaya* referidas, respectivamente, al uso del cuerpo (*angika abhinaya*), al uso de la voz (*vacika abhinaya*), al uso del vestuario y la escenografía (*aharya abhinaya*) y al involucramiento de la ejecutante en la acción artística, lo cual la eleva por encima de lo mundano (*satvika abhinaya*).

El *bhava* es la unidad

fundamental y más importante de expresión y puede ser de tres tipos: *sthayi bhava* (la emoción principal), *sanchari bhava* (emoción transitoria) y *sátvika bhava* (emoción involuntaria; aquélla que, como la horripilación, las lágrimas y a parálisis temporal, se manifiestan en el cuerpo al momento de ser invocadas). El *Natyashastra* da cuenta de un total de casi 50 emociones posibles y las clasifica en alguno de estos tres tipos.

Por último, el *rasa*, según el *Natyashastra*, puede ser de ocho tipos, pero los eruditos de siglos posteriores añadieron uno más, de manera que hoy en día se habla de nueve tipos de *rasa*. En el siguiente cuadro podemos observar la correspondencia de estos nueve tipos con un número igual de tipos de *bhava*.



“A donde va la mano, ha de ir el ojo”.

Foto: CPR.

Fig. 1. Los nueve tipos de *rasa*

Bhava	Rasa
<i>Rati</i> (amor)	<i>Shringara</i> (sentimiento erótico)
<i>Jasa</i> (alegría)	<i>Jasya</i> (cómico)
<i>Krodha</i> (ira)	<i>Raudra</i> (furioso)
<i>Soka</i> (tristeza)	<i>Karuna</i> (patético, compasivo)
<i>Útsaja</i> (energía)	<i>Vira</i> (valeroso)
<i>Vismaya</i> (sorpresa)	<i>Adbhuta</i> (asombroso)
<i>Jugupsa</i> (repugnancia)	<i>Bhibatsa</i> (repugnante)
<i>Bhaya</i> (temor)	<i>Bhayanaka</i> (terrorífico)
<i>Shanta</i> (ausencia de emoción, paz)	<i>Shanta</i> (sereno)

Causa (*vibhava*) y efecto (*anubhava*) son igualmente importantes a la hora de expresar un *bhava*. Tomemos el ejemplo de la ira (*krodha*) como expresión principal (*sthayi*) y supongamos que su causa (*vibhava*) es la traición de un amante. La ira será más intensa si va acompañada de una manifestación de ojos rojos e hiperventilación (es decir, el efecto —*anubhava*— de la ira). Pero durante el enojo uno puede también reírse o hacer burla sarcástica del objeto de su ira; o sentirse triste al recordar los momentos felices en su compañía; o sentir repugnancia por su comportamiento reciente; o experimentar asombro por la manera en que ha cambiado, y así sucesivamente. A través de todas estas emociones transitorias que la hacen resaltar, es necesario mantener el hilo conductor del *sthayi bhava*, que es la ira. Y si esto es ejecutado de acuerdo con las cuatro formas de *abhinaya* mencionadas arriba, el espectador —cuya mente se encuentra en total sincronía con el ejecutante— llegará realmente a experimentar *raudra*, (furioso). Es por ello que el espectador es llamado *rásika*, es decir, un ser capaz de experimentar *rasa*.

Cuando es observado por el ojo y los demás sentidos, un simple acto al azar (el movimiento de una mano) se transforma en una acción consciente. Al ocuparse de ella la mente, esta acción consciente pasa a ser una acción analizada. Y si se realiza con sentimiento, esa acción termina teniendo un involucramiento emocional. Cuando una emoción que ha sido observada, analizada y absorbida profundamente por el cuerpo fluye hacia afuera, se logra la trascendencia, ya que esta acción ha pasado

por cada una de las capas de comprensión física, sensorial, intelectual, emocional y espiritual. Esto muestra cómo ningún movimiento, abstracto o al azar, tiene lugar sin un involucramiento interno total; lo cual, una vez más, hace desaparecer los límites entre la danza y el teatro.

2. En torno al entrenamiento

Me referiré ahora al entrenamiento que recibimos los practicantes del Bharatanatyam. El entrenamiento del cuerpo desde temprana edad hace posible el flujo de la energía desde el centro hacia la periferia, como si cada poro fuera un “ojo”; es decir, un epicentro energético. Cada postura (*adavu*) responde a este principio. Comenzamos con *thattadavu* (golpeteo del piso con los pies) en la postura de *araimandi* (semisentada). Aunque sea sólo para golpear el piso con los pies, la ejecutante debe invocar la energía proveniente de su centro, en la región del ombligo, para mantener su estabilidad y evitar perder el equilibrio. Tan pronto comenzamos a danzar, se nos habla de la importancia de enfocar nuestra vista en un punto de manera que los ojos nunca estén perdidos en el vacío. Y a medida que vamos relacionando las gestualidades de las manos con los movimientos de los pies, los ojos comienzan a seguir esos movimientos con precisión. Llega un momento en el que el movimiento termina por unificar todo el cuerpo en un ritmo expresivo, y es imposible decir cuál de las partes está comunicando el *rasa*. Cada *adavu* aumenta en complejidad, y estamos obligadas a aprender más de cien de ellos. El cuerpo todo es entrenado rigurosamente para expresar. Hay ejercicios diseñados para entrenar cada parte del cuerpo en complejas gestualidades que permiten comunicar sentimientos.

El *Alarippu* es la primera danza coreografiada que aprendemos desde niños. Comienza con pequeños ejercicios de los ojos y sigue con el cuello, los hombros, los brazos, las manos, el torso, la cintura y las piernas, para terminar con los pies. El cuerpo se va abriendo gradualmente a ejercicios que van de lo más simple a lo más complejo en términos de movimiento, ritmo y energía.

Para demostrar la expresividad (*abhinaya*), echaré mano de un *javali*, canción de amor y seducción en lengua telegú que se caracteriza por su tono juguetón. Llena de deseo por su amante, que es nada menos que el dios Krishna, la protagonista, cansada de esperarlo largo tiempo, lo invoca. Cuando por fin el dios hace su aparición, se muestra poco interesado en responder a sus insinuaciones. La amante trata de seducirlo: “¡ven a mí!,

¡toma mi mano!, ¡ve cómo me torturan el corazón las flechas arrojadas por el dios Kama (dios del amor)!". El *sthayi bhava*, o emoción principal aquí es, obviamente, el deseo, y los distintos *vyabhichari bhava*, o emociones transitorias, pueden ser la risa, el coqueteo, la exasperación, la ira, la frustración, la auto-conmiseración, la condescendencia, etcétera. Una ejecutante experta jugará con estas emociones transitorias, mientras que una verdaderamente virtuosa improvisará a partir del sentimiento que la domine en ese momento.

Como parte de su entrenamiento, la ejecutante de Bharatanatyam tiene que familiarizarse a fondo con los distintos personajes (femeninos y masculinos, humanos y no humanos) que deberá representar ella sola. A veces tendrá que hacerlo sin ayuda de vestuario, dependiendo de nada más que sus movimientos y gestos. Cuando me toca representar a un personaje masculino, por ejemplo, tengo que cambiar la postura de mis hombros, cambiar mi centro de energía hacia la parte superior de mi cuerpo, modificar mi manera de caminar, el ángulo de mi cara; en fin, todo mi cuerpo debe proyectar una personalidad masculina y, de pronto, en el mismo diálogo, a veces tengo que volver a mi estado original para representar a un personaje femenino, y así sucesivamente. ¿Puede esto llamarse, simplemente, una forma de danza?

Que en la India el teatro no es sólo teatro hablado queda de manifiesto en la vasta producción cinematográfica comercial de distintas partes del país, principalmente en el llamado "Bollywood". El público simplemente no quiere ir a ver películas que no tengan música y danza. Y esto es debido a que, por muchos siglos, en las funciones tradicionales de teatro, que duran desde el ocaso hasta el amanecer, se acostumbra hacer una pausa poco después de la medianoche para que jovencitos vestidos de mujer ofrezcan algunas danzas para despertar al público y volver a captar su atención.

3. El *rasa* en otras tradiciones del sureste asiático

La invocación del *rasa* puede seguir más de un camino. Mientras que en todo lo expuesto hasta aquí ha quedado claro que en la danza-teatro de la India el *rasa* se comunica mediante la exploración de los límites de la expresión, mediante una verdadera explosión de las emociones, en el sureste de Asia sucede lo contrario. Por ejemplo, me parece que en la danza de Java, Indonesia, el *rasa* se logra mediante una implosión; es decir, la ejecutante dirige sus emociones hacia adentro y las interioriza, hasta que terminan por consumirse en ellas. La repetición constante de movimientos

estrictamente controlados hacen aumentar la emoción, y en su rechazo a expresarla la ejecutante la conduce a profundidades cada vez mayores, hasta que llega el momento en que la emoción desaparece, y entonces se alcanza el *rasa*. Esto es lo que he podido observar en mi experiencia personal con ejecutantes y profesoras al estudiar las formas dancísticas de esa parte del mundo profundamente influenciada por la cultura, el pensamiento y las artes de la India. Las formas de danza javanesa femenina, como el Srimpi, el Bedoyo, y aún el Golek, dependen de movimientos cíclicos con patrones repetitivos, como en trance, y los ojos nunca se elevan para ver al público, lo cual contribuye a reforzar la experiencia del *rasa*. Y aún aquí, por más que se trate de un estilo más abstracto, estamos hablando de danza-teatro, no sólo de danza.

El contenido de los textos que se representan en el Bharatanatyam puede ser comprendido aún por el espectador menos familiarizado con la cultura y el pensamiento de la India. Cuando enseño a mis alumnas una pieza acerca del dios Shiva, divinidad que se representa con unas grandes y arqueadas cejas, una leve sonrisa, una cabellera desarreglada, su cuerpo cubierto de cenizas y con serpientes enroscadas por doquier, me concentro en dos cosas: la conexión con las fuerzas de la naturaleza (Shiva es a un mismo tiempo el viento que se mueve a toda velocidad, el aliento de vida, la tierra que nos da apoyo, la inmensidad del espacio más allá del cielo) y la noción de amor (un sentimiento intenso por el ser amado que lo consume todo). Cualquiera puede entender estas dos cosas, que son universales:

*Ánguikam Bhuvanam Yasya,
Váchikam sarva vángmayam,
Aajáryam chandra taradi,
Tam numaja,
Sátvikam Shívam.*

Aquél que por cuerpo tiene el universo entero (formado e informe),
Que por habla tiene todo el sonido y el silencio,
Que por adorno lleva la luna y las estrellas,
Cuya alma son la belleza y la paz infinitas,
Ante ti, Shiva, me inclino.

Esta invocación al dios Shiva, uno de los textos más famosos de la danza-teatro de la India, fue escrito en el siglo XIII por Nandikésvara y lleva por nombre *Abhinaya Darpana*. La referencia al cuerpo, el sonido, el ves-

tuario, la escenografía y la espiritualidad cumplen con las cuatro formas de *abhinaya* consignadas en el *Natyashastra* y a las cuales nos referimos arriba. No obstante, en este texto en el que Shiva es invitado a penetrar en la ejecutante y absorberla, el autor replantea, mil años más tarde, la noción de expresión de la emoción para entenderla, no como un movimiento que va de adentro hacia afuera, sino desde afuera hacia adentro. Y ser absorbido por Shiva implica dejar entrar en uno mismo toda la experiencia (vivida e imaginaria) que existe en el universo. Cada ejecutante lo hará de la manera en la que perciba al universo y a Shiva dentro de sí misma. Cada uno de nosotros puede invitar a Shiva a través de nuestra experiencia del mundo que nos rodea: la consciente, la inconsciente, la vivida, la heredada y la imaginaria.

Nandikésvara dijo que para alcanzar el estado de Shiva no es necesario meditar, orar o llevar a cabo algún rito, sino acceder a las formas y a lo informe, escuchar el sonido y el silencio, adornarse con el espacio desnudo y volverse uno con el pulso inherente del universo. Entenderemos mejor esto si sabemos que lo divino a lo que se refiere es en realidad nuestro mismo ser, nuestro pequeño mundo interior y exterior, en relación armónica con nuestro prójimo y en eficaz comunicación con él. Y esta comunicación depende de que estemos atentos no sólo a lo que se dice, sino a los gestos que lo enfatizan o matizan, a la puntuación dada por los alientos y el silencio, al subtexto de los ojos y la intención que los acompaña y al sello de la postura y sus correspondientes connotaciones. Todo esto es esencial para la comunicación, más aún quizás que las palabras, ya que es mucho más difícil mentir con el cuerpo.

Así pues, el cuerpo ocupa el primer lugar en el acto de la comunicación interpersonal. El *Abhinaya Darpana*, y muchos otros textos acerca del *abhinaya* establecen reglas prácticas para comprender y emplear el cuerpo en la comunicación expresiva.

4. Trabajo comunitario

Por último, me gustaría hablar de la aplicación de estas técnicas al contexto más amplio de la educación, entendida no como la transferencia de información, sino como el desarrollo de las nociones de identidad, progreso económico, interdependencia entre comunidades, responsabilidad social y, sobre todo, el poder de elección.

En mi trabajo comunitario en distintas partes del mundo he adaptado las teorías y los preceptos de la invocación del *rasa*. Por ejemplo, en co-

comunidades desplazadas (víctimas de minas de guerra que no pueden trabajar y que se mudan a las ciudades para vivir de la limosna; trabajadoras sexuales que viven en la ciudad y envían dinero a sus hogares; niños de la calle que se han escapado de sus casas; refugiados desplazados por la guerra o la persecución) empleo el principio básico de “*yato jasta*” del que hablé al principio y que se refiere al poder que tienen el ojo y la mente de observar una acción cualquiera para convertirla en una acción consciente, analizada y, finalmente, en la capacidad de involucrarse con una reacción emocional y sentirla profundamente. Empleo este principio básico como plan de acción para que las personas puedan hacer un alto, observar lo que están haciendo con sus vidas y pasar de la reacción constante en la que viven a la acción consciente y positiva.

En el caso de las trabajadoras sexuales, por ejemplo, cuyo traslado a las ciudades puede ser un acto al azar, una reacción a las circunstancias (el resultado de una violación, por ejemplo, o la pérdida del “honor”, o la necesidad de dinero) se invita a la persona a que se pregunte: “¿por qué vine aquí?; ¿he conseguido lo que necesito?”. Y se establece una relación con las consecuencias: “¿es bueno para mi hija crecer en este medio?; ¿es bueno para mi salud?”. A partir de ahí, comienzan a sentirse los efectos de manera profunda: “¿cómo me siento manteniendo contacto constante con gente extraña?”. Y a partir de ahí podremos llegar al significado real del acto y decidir qué acción es necesario tomar.

Una vez que observamos las distintas acciones que forman parte de nuestra vida para absorberlas profundamente en el cuerpo y luego dejarlas salir, podemos trascenderlas y transformarlas en otras acciones. Este ejercicio de comprensión de nosotros mismos nos lleva a través de todas las capas de nuestro ser: la física, la sensorial, la intelectual, la emocional y la espiritual.

Actualmente estoy trabajando en un proyecto que lleva por nombre “El sari de la paz” (*The Sari Link for Peace*), que es parte del movimiento “Jóvenes por la paz” (*Youth for Peace*). El trabajo consiste en visitar comunidades en distintas partes del mundo para conocer las ideas que los niños en particular tienen acerca de la paz y la violencia. Mediante una variedad de formas artísticas, estos niños desarrollan sus ideas y las transforman en imágenes que plasman sobre un sari de manta de algodón (*khadi*) como estos dos que ven aquí. En este caso tenemos historias de Brasil y México, niños en situaciones muy difíciles (desde delincuentes juveniles hasta niños sordos, pasando por otros que residen en ciudades

perdidas con alto índice de violencia). Por más terrible que sea la condición de vida de estos niños, sus historias apuntan invariablemente hacia esa necesidad universal de contacto humano, amor y aceptación.

Los dos saris de *khadi* que tengo aquí son originales de la India, elaboradas con rucas artesanales como las que usó Gandhi durante su movimiento de resistencia política y no violenta contra el colonialismo inglés. Durante los talleres que realizo con grupos de jóvenes, platicamos acerca de la paz y la violencia en cada cultura, aplicando diferentes técnicas, dinámicas y juegos con el cuerpo para facilitar la reflexión. Al final, pintamos las ideas propuestas sobre los saris. El primero fue pintado en un taller con menores infractores en Belo Horizonte, en el estado de Minas Gerais, Brasil. El segundo fue hecho en Mérida, Yucatán, en un Centro de Atención Integral al Menor en Desamparo. Vemos aquí cartas que las niñas del taller escribieron a sus familias. Se trata de niñas sin casa, a veces acosadas sexualmente por sus padres, por lo que requieren de atención especial.

He llegado a creer que la experiencia de *rasa* crea un espacio en el que podemos refugiarnos para disfrutar de una realidad más grande que la que nos rodea y experimentar otras maneras de estar vivos y olvidar el cuerpo, o tomar conciencia de él. La palabra *rasa* puede tener muchos significados, y cada uno la experimenta de manera distinta. No obstante, el sentido de liberación, de comunión con uno mismo, con los demás y con el mundo alrededor, es una constante.

Todas las formas de arte buscan crear una realidad alterna. Cuando uno se sumerge en esa realidad y olvida el mundo que lo rodea, está experimentando *rasa*. El *rasa* va más allá de la religión, la cultura, la lengua y el nivel social. Yo lo considero una parte de la condición humana, de esa búsqueda de una experiencia más allá de lo físico y lo intelectual.

Traducción: Luis L. Esparza



La Mtra. Isvaran demuestra los saris pintados por niños de Brasil y México. Foto: CPR.

Índice *Investigación teatral*

Números 1 - 15/16 (1993-2009)

Número 1 Vol. 1, 1993 (Publicado en mayo de 1995)

- Presentación

Ensayos

- "El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles"
José Ramón Alcántara Mejía
- "Un temprano juguete teatral del padre Juan Cigorondo escrito en Guadalajara (1595)"
Humberto Maldonado Macías
- "Grandeza e infortunio de la comedia soviética de los veinte"
Armando Partida Tayzan
- "Todavía Bertolt Brecht. Sobre la posibilidad de la investigación teatral"
Fernando Carlos Vevia Romero
- "Posmodernidad y teatro"
Domingo Adame
- "Horizontes de la formación y la docencia actoral"
Elka Fediuk

Notas

- "Manuel Gutiérrez Nájera. Cronista Teatral"
Yolanda Bache
- "Hasta que el cuerpo deje de ser mi enemigo"
Gabriel Weisz

Reseñas

- "La fiesta prehispánica: un espectáculo teatral" de Martha Toriz
Guillermina Fuentes
- "El discurso teatral de Rodolfo Usigli" de Daniel Meytan
Marc Cheymol

In Memoriam

Humberto Antonio Maldonado Macías

Número 2 Vol. 1, julio - diciembre de 2002

- Nota introductoria

Conferencias Plenarias

- "La formación del actor-investigador. Práctica teatrológica. Definición. Objetivos. Pautas metodológicas"
Luis Thenón
- "Teatro público: una cuestión de recepción"
Josette Feral

Ensayos

- "Teatro y conocimiento"
Elka Fediuk
- "Indígenas 'pre cristianos' en una obra del teatro evangelizador del siglo XVI"
Beatriz Aracil Varón
- "El cine y el teatro en *Los viejos* de Rodolfo Usigli"
Peter Beardsell
- "Historias de edificios teatrales, historias de teatros regionales"
Octavio Rivera Krakowska
- "Palabras de la conquista"
Liliana María Gómez Montes

Ponencias IX encuentro AMIT

- "Las fronteras de la investigación"
Socorro Merlín
- "Los escenógrafos 'en escena': del anonimato al Premio Nacional de Ciencias y Artes"
Giovanna Recchia
- "Pasión y deseo en *La Madrugada del Centauro*"
Hugo Salcedo

Número 3 Vol. 1, enero - junio de 2003

- Nota introductoria
"1993-2003: 10 años de la AMIT"

Teatro comunidad

- "El teatro en las comunidades zapatistas de Chiapas"
Donald H. Frischmann

Teoría y análisis teatral

- “De Aristóteles a la posmodernidad: una trayectoria en investigación teórica teatral”
José Ramón Alcántara Mejía
- “Algunos recursos de la puesta en escena en la obra dramática de Sor Juana Inés de la Cruz, México 1670-1690”
Octavio Rivera Krakowska
- “Teatralidad y teatro en México”
Domingo Adame
- “Teatro mexicano y posmodernidad”
Hilda Saray Gómez González

Formación teatral

- “Investigar la formación teatral superior: historia, realidad y deseo”
Elka Fediuk

Historiografía teatral

- “Noticias y voces en torno de la memoria histórica del teatro en México en sus estudios y publicaciones”
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
- “Seki Sano investigador teatral. Estudios sobre Meyerhold, Stanislavski y otras escuelas ruso-soviéticas”
Michiko Tanaka

Número 4
Vol. 1, julio - diciembre de 2003

- Nota introductoria

Conferencias Magistrales X Encuentro AMIT 2003

- “Teatro y sociedad ¿Un nuevo contrato social?”
Josette Féral
- “Un fantasma recorre Texas o el futuro del Teatro”
Nel Diago
- “Las artes escénicas de cara al futuro: una reflexión desde el espacio público”
Lucina Jiménez

Teoría y Análisis Teatral

- “Las formas de la textualidad teatral y la construcción de significado”
José Ramón Alcántara Mejía
- “Espectacularidad contemporánea el teatro y los medios”
Hilda Saray Gómez

- “Escrituras parricidas/ cuerpos rotos de teatralidad”
Ileana Diéguez

- “Epistemología teatral”
Tibor Bak-Geler

Historiografía Teatral

- “El libro como objeto del teatro evangelizador de la Nueva España”
Óscar Armando García Gutiérrez
- “La actuación, del teatro al cine en los primeros veinticinco años del cinematógrafo”
Manuel González Casanova
- “Textos y contextos de la enseñanza de la historia del teatro”
Mauricio Domenici

Teatro Comunidad

- “Investigación teatral y *comunidad*”
Donald H. Frischmann

Recursos para la investigación teatral

- “La infraestructura teatral en la red”
Giovana Recchia y Lourdes Acevedo

Número 5
Vol. 1, enero - junio de 2004

- Nota introductoria

Conferencias Magistrales

- “Transformación y trascendencia en el arte ritual y escénico de los mayas peninsulares”
Donald H. Frischmann
- “Teatro y regionalización: resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico”
Jorge Dubatti

Ensayos

- “Formación teatral regional y planetaria”
Elka Fediuk
- “El tejido de la acción: la reterritorialización de la regionalidad en el teatro”
José Ramón Alcántara Mejía
- “Deslizamientos entre lo regional y lo nacional del teatro en México”
Hilda Saray Gómez González
- “Avatares del Sujeto”
Silvia Peláez
- “*Otras teatralidades: del teatro del cuerpo al teatro conceptual/performativo* (articulaciones para un boceto de teoría liminal)”
Ileana Diéguez

- “*Ex president de Emmet Lavery y Enterrad a los muertos* de Irvin Shaw: dos obras que le fueron vetadas al teatro panamericano”
Margot Aimée Wagner Mesa
- “La dramaturgia norteña como geografía de conflicto”
Rocío Galicia

Artículos

- “Algunas consideraciones acerca de la tragedia”
María Sten
- “Globalización y supervivencia cultural, las redes de trabajo como alternativa”
Marisa de León
- “Teatro popular o teatro por pulir: el teatro popular en el marco de la globalización y la necesidad de su profesionalización”
Roberto Vázquez Montoya

Cuerpo Académico/ Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana

- “Cómo entender y enseñar la historia del teatro”
Domingo Adame y Elka Fediuk

Número 6/7
Vol. 1, junio 2004 – junio 2005

- Nota Introdutoria
Conferencia Inaugural XII Encuentro AMIT
- “La modernidad como paradigma teórico en la obra de Rodolfo Usigli”
José Ramón Alcántara Mejía
- **Ensayos**
- “Teatro, sociedad y conocimiento. Análisis epistemológico de sus interrelaciones”
Héctor Rosales
- “Proyecto *Cliché*”
Elka Fediuk
- “*Trilogía de las coronas* de Rodolfo Usigli impone visión teatral a la historia”
Armin Gómez Barrios
- “Ecopoiesis ritual: hacia una transformación social-espiritual”
Domingo Adame y Enrique Vargas.
- “Espacio y movimiento en los *Empeños de una casa*”
Susana Hernández Araico

Artículos

- “La creación escénica”
Rodolfo Valencia
- “El lugar del pathos: Paquita *la del Barrio*”
Gatón Alzate
- “La dramaturgia de Emilio Carballido proyecto complejo de investigación”
Socorro Merlín
- “Hacia un catálogo del teatro en Nueva España en el siglo XVI: representaciones, obras dramática, creadores, investigadores y otros asuntos. Primer acercamiento”
Octavio Rivera Krakowska
- “Liminalidades: teatralidades de ‘lo real’, estetizaciones de lo político”
Ileana Diéguez
- “La Pasión de Tlatlahuetepec. Obra de teatro en Náhuatl”
Raúl Macuil

Homenajes

- “¡Mariquita... quita... quita... quitáme el dolor de pena! Una semblanza de María Sten”
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri
- “Arte y técnica del baile flamenco”
Laura Moscovich Harus

Número 8
Vol. 1, julio 2005 – diciembre 2005

- Nota Introdutoria
Seminario de Teatro/ Maestría en Literatura Mexicana, Universidad Veracruzana
- “El guapo, los negros y la fandanguera: de la teatralidad barroca a la teatralidad jarocho”
Caterina Camastra
- “Elena Garro y Juan soriano: la búsqueda poética del quehacer teatral”
Paloma López Medina Ávalos
- “Teatro para niños: *el niño que no existía*, de Emilio carballido”
Alma Tafoya Priego
- “La teatralidad en *Tercera Llamada...*, de Juan José Arreola”
Carlos Farfán Gómez
- “Atisbo al norte: dramaturgia y narrativa (Hugo Salcedo y Luis Humberto Crosthwaite)”
Catalina Gisela Álvarez Islas

- “*Los niños de sal*, de Hernán Galindo”
Karla Beatriz Robles Cortez
 - “El hueco de la flauta. Las enseñanzas de Nicolás Nuñez en el taller de investigación teatral”
José Alejandro Sánchez Vigil
- Ponencias XII Encuentro AMIT**
- “Tres creadores teatrales en 1940, Seki Sano, Rodolfo Usigli y Fernando Wagner”
Guillermina Fuentes
 - “Perceptiva para una dramaturgia de espacios alternativos; resignificación escénica de espacios alternos para el teatro”
Roberto Vázquez

Número 9/10
Vol. 1, enero 2006 - diciembre 2006

- Nota Introdutoria
Rodolfo Usigli: Teatro contra la simulación
 - “Hoy Usigli crearía la *comedia impolítica*”
Alejandro Usigli
 - “Rofolfo Usigli y sus contemporáneos: encuentro de poéticas teatrales”
José Ramón Alcántara Mejía
 - “Rodolfo Usigli y el Teatro Medianoche (expuesto en una nota informativa, seis momentos y un epílogo)”
Guillermina Fuentes
 - “Rofolfo Usigli: teatro de gesticulación contra la simulación”
Domingo Adame
 - “*Jano es una muchacha* o el erotismo femenino en el umbral”
Claudia Gidi
 - “Al maestro con amor... o el patriarca Usigli y su manada atávica de imberbes”
Paloma López Medina Ávalos
 - “Espejos metadiscursivos. La perspectiva visual en la comedia *La exposición*, de Rodolfo Usigli.”
José Alejandro Sánchez Vigil
 - “Un *usigliano* llamado Rodolfo”
Felipe Gálvan
- XIII Encuentro Internacional de la AMIT conferencia Magistral**
- “Principios y utilidades de una teoría teatral del texto dramático”
José Luis García-Barrientos

Cuerpo Académico

- “La teatralidad es una herramienta de desenmascaramiento”
Entrevista a Jorge Dubatti
- “Experiencia y referencia en la interpretación de discursos teatrales”
Elka Fediuk
- “Más allá de la disyunción teórica/práctica en el teatro: la complejidad teórica”
Domingo Adame

Reseñas

- “Elogio del elogio del oxímoron”
Hugo Salcedo
- “Presentación del libro *7 de Rusia a la URSS* de Selma Ancira”
Domingo Adame
- “Presentación del libro de Antoine Rodríguez *Un siglo urbano en breve. El D.F. de Emilio Carballido*”
Paloma López Medina Ávalos
- “La innombrable: la palabra atrapada en sí misma”
Paloma López Medina Ávalos

Número 11
Vol. 1, enero - junio de 2007

- Nota Introdutoria
“30 años de la Facultad de Teatro”
- Ensayos**
- “Interpretar es crear”
Luis de Tavira
 - “El legado del actor para la cultura universitaria”
Elka Fediuk
 - “Actor y voz, esencia del montaje en el teatro versificado”
Ramiro Sotelo
 - “El personaje no existe”
Raúl Zermeno
 - “La estética del musical teatral”
Orlando Taquechel
 - “Aprendiendo a hacer teatro”
Abraham Oceransky
- Cuerpo Académico**
- “Tres siglos de teatro. Panorama del teatro del Virreinato de Nueva España”
Octavio Rivera Krakowska

- "El teatro de ahora: una propuesta de identidad revolucionaria"
Paloma López Medina Ávalos

Reseñas

- "Para comprender la teatralidad"
Elka Fediuk
- "El insólito caso del señor Morton"
Octavio Rivera Krakowska
- "Teatro para la vida. Memoria 2001-2006"
Paloma López Medina Ávalos

Homenajes

- "Entrevista al Maestro Rodolfo Valencia"
Domingo Adame

Número 12
Vol. 1, julio - diciembre de 2007

- Nota Introductoria
Elka Fediuk, Alejandro Ortíz Bullé-Goyri y Octavio Rivera Krakowska

Performance y Teatralidad

- "Performance: ¿Disciplina o concepto umbral?"
Andrés Grumann Sölter
- "Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción"
Antonio Prieto Stambaugh
- "Modestas opiniones del penúltimo espectador teatral"
Martín Zapata

Teatro en México

- "El mito de la identidad en *El encanto, tendajón mixto*"
Paloma López Medina Ávalos
- "La señora en su balcón, vida e ironía de Elena Garro"
Alma Espinosa Arroyo
- "Luces de teatralidad en *Un hogar sólido* de Elena Garro"
Aisha Cruz Caba
- "Los rostros de la soledad. Comentario a una obra teatral de José Revueltas"
J. Julián González Osorno

Cuerpo Académico

- "Formación artística universitaria en la perspectiva de género desde la complejidad"
Domingo Adame
- "Lo que son mujeres: de Rojas Zorrilla a Manuel Eduardo de Gorostiza"
Octavio Rivera Krakowska

Premio de ensayo Rodolfo Usigli 2007 (Para estudiantes de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana)

- "La mujer en el teatro: una lectura post-occidentalista de Sor Juana Inés de la Cruz"
Salvador Solís Castro

Entrevista

- "Diálogo con el maestro Nicolás Nuñez"
Salvador Solís Castro

Reseñas

- *Palabras de los Seres Verdaderos*
Domingo Adame

Número 13/14
Vol. 1, enero - diciembre de 2008

- Nota Introductoria
Elka Fediuk, Alejandro Ortíz Bullé-Goyri y Octavio Rivera Krakowska

15 años del AMIT

- "Quince años de investigación teatral en México (1993-2008)"
José Ramón Alcántara
- "Perspectivas de la investigación teatral"
Domingo Adame

Homenaje a Emilio Carballido

- "Configuraciones amorosas en las obras del D.F. de Emilio Carballido"
Antoine Rodriguez.
- "Saberes subversivos: la mujer en el teatro de Emilio Carballido"
Antonio Prieto Stambaugh
- "Emilio Carballido: dramaturgo de la modernidad mexicana"
Domingo Adame
- Metaficción, teatralidad y denuncia social en *Silencio pollos pelones, ya les van echar su maíz*"
Paloma López Medina Ávalos
- "La teatralidad de Emilio Carballido"
Roberto Benítez
- "Emilio Carballido, precursor del teatro nacional"
Paloma López Medina Ávalos

**Posgrado en artes escénicas de la
Universidad Veracruzana**

- "FOMMA: aplicaciones del teatro en la construcción de la identidad tzotzil"
Karina Vanessa Castro Santana
- "Jorge Kuri, el *performance* de un suicidio"
Carlos Gutierrez Bracho

Teatro Transcultural

- "Transdisciplinarietà y teatro alternativo: *conocimiento vivencial* en el Tajín"
Salvador Solís Castro
- "Casa del Teatro como punto de encuentro"
Imelda F. García
- "Actualidad del teatro brasileño"
María Tahís Lima Santos

In memoriam

- "Victor Hugo Rascón Banda y su huella en la Compañía Titular de la Universidad Veracruzana"
Juana María Garza Maldonado.
- "Recuerdo de Alejandro Aura"
Ernesto Vilches

**Número 15/16
Vo. 1, enero - diciembre de 2009**

- Nota Introdutoria
Elka Fediuk, Alejandro Ortíz Bullé-Goyri y Octavio Rivera Krakowska

Posgrado en Artes escénicas

- "La teatralidad como ficcionalización de una realidad idealizada"
Carlos Gutiérrez Bracho
- "Entre la teatralidad y la danzalidad (ensayo realizado por alguien que baila)"
Adriana León
- "Teatralidad en la identidad Tzotzil"
Karina Vanessa Castro Santana

- "La teatralidad como imagen alegórica y ruptura de la cotidianeidad, a partir de los festejos de la consumación nacional de independencia en 1921"
MaryCarmen Lara Orozco

- "Teatralidades decimonónicas en México"
Jesús I. Téllez

- "Teatralidad y realidad en el teatro regional de Concepción, León"
Karla Marrufo

- "Aproximaciones a la teatralidad en *Fando y Lis*"
Geraldine Lamadrid Guerrero

- "Sobre la teatralidad de la luz"
Eduardo Mier

Apuntes sobre formación teatral

- "El espacio de la teoría dentro de los procesos de formación escénica"
Oscár Armando García
- "Poesía y proceso en el aula"
Isabel Cristina Flores
- "De Stanislavski a Boal. En busca de la vía de la reconciliación"
José Félix Gómez Aponte

Testimonios

- "Un viaje en la nave transdisciplinarietà"
Domingo Adame, Lourdes Contreras y Curtis Wilson
- "*Magnus circus mundi*: de Prometeo a la cuántica"
Salvador Solís Castro
- "Renovación teatral en la Argentina"
Libertad Contreras

In Memoriam

- *Ramiro con nosotros*
Domingo Adame

Información para autores

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

- **Ensayos:** trabajos originales de investigación (serán sometidos a dictaminación externa).
- **Documentos:** libreto inédito, documentos históricos, diseños escenográficos o de vestuario, fotos inéditas (ensayo fotográfico). Esta sección deberá estar acompañada de una presentación (3000 a 4000 caracteres) que explique la relevancia y el sentido del documento.
- **Reseñas** de puestas en escena actuales y libros de reciente aparición.
- Se aceptan así mismo cartas al director de la revista.

Características generales de los ensayos académicos

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

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

Las imágenes deberán contener nota al pie de foto (título de la imagen, año, nombre del autor, nombre del archivo, ciudad, país). En el cuerpo del texto se debe indicar dónde se necesita insertar la foto.

Información que deben contener los manuscritos

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

- Un resumen (*abstract*) en el que se destaquen las aportaciones y los aspectos relevantes del trabajo (máximo diez líneas). Favor de enviar el resumen tanto en español como en inglés.
- Palabras clave del texto (entre cinco y diez).
- Domicilio, número telefónico, de fax y dirección de correo electrónico, en nota al pie de página.

Normas de citado

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

Se imprimieron 400 ejemplares
en agosto de 2011

Xalapa, Ver.