

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



Incluye trabajos sobre:

- Teatro en torno a 1968
- Grotowski en Argentina
- Xalapa, capital teatral
- Camino hacia Meyerholdia

**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
Editora: Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)
Coeditor: Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García
Asistentes de redacción y corrección: María Elena
Rivera Guevara e Indra Haritza Murillo Flores

Consejo Editorial

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

Consejo Asesor

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

Diseño editorial y composición

tipográfica: Héctor Hugo Merino Sánchez
y Cynthia Maribel Palomino Alarcón
Corrección de estilo: Agustín Elizondo (CITRU-INBA)

Imagen de la portada: *Auxilio*. Zacatenco, Ciudad
de México, 2018. Fotografía de Héctor Cruz Juárez.

Dirigir correspondencia a:

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

Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas
y performatividad*, Vol. 10, Núm. 16, octubre
2019-marzo 2020. Revista semestral del Cuerpo
Académico Consolidado Teatro y el Centro de
Estudios, Creación y Documentación de las
Artes de la Universidad Veracruzana. Editor
responsable: Dr. Antonio Prieto Stambaugh.
Tel. (228) 8 17 21 34 y 1 86 43 14. Reserva de
derechos al uso exclusivo del título: No. 04-2013-
032212535000-102, e ISSN 1665-8728 (impreso)
2594-0953 (electrónico), ambos otorgados por
el Instituto Nacional de Derechos de Autor.

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

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

Índice

Presentación	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	1

ARTÍCULOS

Teatro liminal, poesía y un pasado que no muere en la Plaza de Tlatelolco: Auxilio: <i>Au Secours</i>	
<i>Jacqueline E. Bixler</i>	4
La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina	
<i>Silvina Alejandra Díaz</i>	27
Xalapa, capital teatral de México	
<i>Alejandra Serrano Rodríguez</i>	54
Teatralización popular en el Valle del Mantaro, Perú: negociando la inclusión	
<i>Jorge Luis Yangali Vargas</i>	78
La exploración de un <i>training</i> cuerpo-mente del actor a través del <i>butoh</i>	
<i>María Angélica Zamora Chong</i>	101
Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en <i>La paz de la buena gente</i>	
<i>Georgina Azucena Rodríguez Torres</i>	124
<i>Zoológica</i> , una aproximación al bestiario escénico	
<i>Daniel Domínguez Cuenca</i> <i>Norma Esther García Meza</i>	147

DOCUMENTO

En el camino hacia Meyerholdia	
<i>Andrzej Drawicz</i>	
Traducción e Introducción: Elka Fediuk	175

RESEÑAS

Stereopresence, de Cristina Maldonado
Teodora Elvira Lara Lecuona 209

Teatro de guerra, documental de Lola Arias
Geraldine Lamadrid Guerrero. 217

El arte de actuar identidades y rituales.
Hacia una antropología del teatro indígena en
México, de Elizabeth Araiza Hernández
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri 224

Los patriotas en escena (1862-1869),
de Miguel Ángel Vásquez Meléndez
Guillermina Fuentes Ibarra 230

IN MEMORIAM

Rubén González Garza (1929-2019)
Luis Daniel Gutiérrez Salinas 235

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Presentación

Antonio Prieto Stambaugh*

* Director de la revista *Investigación Teatral*, Facultad de Teatro-Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes, Universidad Veracruzana, México.
e-mail: anprieto@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v10i16.2602

Presentación

El número 16 de la revista *Investigación Teatral* inicia con dos artículos de especial importancia. El primero, a cargo de la destacada investigadora Jacqueline Bixler, analiza una obra presentada en el marco del quincuagésimo aniversario de la masacre en la Plaza de Tlatelolco, como parte del Memorial 68 realizado el año pasado por la Universidad Nacional Autónoma de México. Este texto forma parte de una investigación más amplia en la que la doctora Bixler da seguimiento crítico al teatro mexicano realizado en torno al movimiento estudiantil de 1968. El siguiente trabajo, de Silvina Alejandra Díaz, reflexiona sobre la influencia que dejó el “teatro pobre” de Jerzy Grotowski en la escena argentina contemporánea. Sirva este texto para conmemorar que hace ya 20 años el mundo del teatro se estremeció ante la noticia de la prematura muerte del legendario director polaco (1933-1999).

Además, presentamos otros artículos con temáticas de gran variedad, que dan cuenta de la increíble riqueza de los fenómenos escénicos contemporáneos, desde el análisis de los espacios escénicos de la ciudad de Xalapa, Veracruz –muestra de la gran actividad teatral que se produce en esta parte del país–, hasta las teatralidades populares en el Valle del Mantaro, Perú. En estas páginas, asimismo, se encuentran trabajos sobre el *training* cuerpo-mente en la danza *butoh* y un análisis de los personajes deshumanizados del dramaturgo mexicano Óscar Villegas, entre otros.

A propósito de los grandes maestros del teatro occidental, presentamos un documento inédito en nuestra lengua sobre Vsévolod Meyerhold, autoría de Andrzej Drawicz, traductor polaco de uno de los más importantes libros sobre el director ruso. Elka Fediuk nos entrega su traducción al español, junto con una nota introductoria, para ayudarnos a

visualizar el amplio alcance del legado que dejó Meyerhold para generaciones posteriores, a pesar de haber sido perseguido y censurado por el régimen soviético.

Cierra nuestro número otoño-invierno con reseñas de montajes escénicos y novedades editoriales, así como un homenaje póstumo al director y dramaturgo Rubén González Garza, quien es considerado decano del teatro en Nuevo León y fue Premio Nacional de Dramaturgia (Conarte), en 1999.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Teatro liminal, poesía y un pasado que no muere en la Plaza de Tlatelolco: *Auxilio: Au Secours*

Jacqueline E. Bixler*

* Virginia Tech University, Estados Unidos.
e-mail: jbixler@vt.edu

Recibido: 08 de julio de 2019

Aceptado: 16 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2603

Teatro liminal, poesía y un pasado que no muere en la Plaza de Tlatelolco: *Auxilio: Au Secours*

Resumen

En el otoño de 2018, los grupos colectivos TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte montaron la pieza colaborativa franco-mexicana *Auxilio: Au Secours*, en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, durante el quincuagésimo aniversario del 2 de octubre de 1968. En esta pieza se combinan el teatro, la poesía, la narrativa de Roberto Bolaño y configuraciones espacio-temporales que obligan a los espectadores a abandonar su pasividad, enfrentarse con el legado del 68 y reconocer su responsabilidad en la creación del futuro de México. Incorporando las teorías de Rancière, Benjamin y otros, este artículo muestra cómo la representación de *Auxilio* descentraliza el 68 al desplazarse entre pasado, presente y futuro y al representar el ciclo de represión, violencia y desilusión que impide que el pasado muera y, por ende, que los mexicanos contemplen el futuro.

Palabras clave: 1968, Roberto Bolaño, Alcira Soust Scaffo, TeatroSinParedes, Théâtre 2 L'acte, México.

Liminal Theatre, Poetry and a Past that Lives on in the Tlatelolco Plaza: *Auxilio: Au Secours*

Abstract

In the fall of 2018, collective theatre groups TeatroSinParedes and Théâtre 2 L'acte staged a collaborative Franco-Mexican piece, *Auxilio: Au Secours*, in the Centro Cultural Universitario Tlatelolco as part of the fiftieth anniversary of October 2, 1968. In this performative work, theatre, poetry, the narrative of Roberto Bolaño, and temporal-spatial configurations are combined in order to force the spectators to abandon their comfortable passivity, come to grips with the legacy of 1968, and recognize their responsibility in determining Mexico's future. By incorporating the theories of Rancière, Benjamin, and others, this article shows how the creators of *Auxilio* decenter 1968 by moving among past, present, and future; thereby representing the cycle of repression, violence, and disillusion that keeps the past alive, and impedes Mexicans to look into the future.

Keywords: 1968, Roberto Bolaño, Alcira Soust Scaffo, TeatroSinParedes, Théâtre 2 L'acte, Mexico.

Teatro liminal, poesía y un pasado que no muere en la Plaza de Tlatelolco: *Auxilio: Au Secours*

The past is never dead. It's not even past.
William Faulkner, *Requiem for a Nun*

No hay más poesía que la acción real.
Pier Paolo Pasolini

Durante los últimos 50 años, más de 100 obras dramáticas han retomado el tema del movimiento estudiantil y del 2 de octubre de 1968. Con motivo del quincuagésimo aniversario de la masacre en la Plaza de Tlatelolco, la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) llevó a cabo el Memorial 68 que, entre otras actividades, incluyó cuatro obras teatrales: *Conmemorantes* (1981, Emilio Carballido), *La hecatombe* (2018, Juan Tovar), *Palinuro en la escalera* (1977, Fernando del Paso) y *A Chuchita sí la bolsearon, sí la llevaron al baile y sí le hicieron de chivo los tamales* (2018, Las Reinas Chulas).¹ Mien-

¹ En otro estudio, que será publicado en *Latin American Research Review*, analizo varias farsas que se montaron dentro del marco del Memorial del 68. Además de *La hecatombe*, *Palinuro en la escalera* y *A Chuchita sí la bolsearon, sí la llevaron al baile y sí le hicieron de chivo los tamales*, incluyo *Olimpia 68* (2008, Flavio González Mello) y *México 1968* (2018, David Olguín). Aunque el uso de la farsa para el tratamiento de un tema tan grave podría parecer irreverente, esta forma de expresión dramática resulta ser la más eficaz y realista en la representación de una historia nacional que, además de ser, en sí, absurda, sigue repitiéndose en un ciclo vicioso de protesta, represión, violencia e impunidad.

tras estas obras se montaban en los teatros lejanos de la UNAM, el Centro Cultural Universitario Tlatelolco (CCUT) presentó, por su parte (y en la misma plaza en donde ocurrió la masacre), la obra *Auxilio: Au Secours* (2018), una colaboración escénica franco-mexicana entre TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte.²

A diferencia de los muchos dramaturgos y grupos que han retomado el tema de México 1968 a través de la tragedia, el drama familiar, el melodrama y la farsa,³ TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte se aproximan a este incómodo e inconcluso capítulo de la historia de México con una pieza escénica-poética que sigue lo que Ileana Diéguez ha denominado como teatro liminal. Este tipo de teatro aborda “escrituras escénicas y performativas experimentales, asociadas a procesos de investigación, en los bordes de lo teatral, explorando estrategias de las artes visuales y dentro de la tradición del arte independiente, desvinculadas de proyectos institucionales u oficiales” (*Escenarios* 18). Otros teóricos le han dado otros nombres, como “teatro posdramático” (Hans-Thies Lehmann), “teatro expandido” (José A. Sánchez) y “teatro performativo” (Josette Féral), términos que, según Antonio Prieto Stambaugh, “sirven como paraguas para identificar una enorme variedad de experiencias contemporáneas que subvierten los binarismos teatro/performance, representación/presentación, texto/cuerpo, actor/espectador, arte/vida, público/privado, ficción/realidad” (“Memorias inquietas” 208). Así como implica el nombre del grupo mexicano, en la puesta en escena de *Auxilio* se derrumba no sólo la cuarta pared, sino todas las paredes. Además de una mezcla híbrida de géneros –poesía, narrativa y teatro–, esta pieza incluye varias dislocaciones espacio-temporales que obligan al espectador a establecer conexiones y, ultimately, a determinar el significado de la obra.

Lejos de obsesionarse con el tema de la memoria, de entonar las hoy desgastadas porras del 68 o de exigir la verdad y el fin de la impunidad con gritos al vacío, TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte establecen como punto de partida el año 2018, desde el cual invitan al espectador a confrontar el pasado y a asomarse al futuro. El objetivo es llevar a los espectadores –que bien podrían ser hijos de los que participaron en el movimiento del 68– a abandonar teatral y políticamente su cómodo estado de pasividad y a reflexionar sobre el legado de las generaciones anteriores, sobre su propia responsabilidad *vis-à-vis* el pasado y sobre la necesidad de determinar de manera colectiva el futuro de México. Con una estructura

² Además del CCUT, *Auxilio* se presentó en la UNAM y en el Instituto Politécnico Nacional. Así como la Plaza de Tlatelolco, estos lugares están política e históricamente cargados por haber sido sitios de intensa protesta y resistencia durante el verano de 1968. Se supone que cada uno habrá desencadenado memorias y emociones diferentes en sus públicos respectivos.

³ Para más información sobre lo que se llama “el teatro del 68”, véanse los estudios de Bixler, Guyomarch y Harmony.

tripartita, *Auxilio: Au Secours* descentraliza el 68, haciendo constatar que es un pasado que no ha pasado, que sigue vivo no sólo en la memoria, sino también en el momento presente, donde la misma historia de represión y violencia se repite en un ciclo interminable.⁴ Las teorías de Jacques Rancière, Walter Benjamin, Ileana Diéguez, Susana Draper y Katherine Hite, entre otros, ayudan a entender el proceso de estos dos grupos para involucrar y movilizar al espectador, liberándolo así de su estado normal de pasividad y obligándolo a sentirse parte de un continuo histórico y participe del momento crítico actual.

En su libro *1968 Mexico: Constellations of Freedom and Democracy*, Susana Draper rechaza el concepto del 68 como un momento fijo y lo reconfigura como una constelación de “conceptos, imágenes, cuerpos y memorias que emergen como maneras de seguirlo en el pensamiento, en la imagen y en un presente lejano” (x).⁵ Draper identifica paralelos entre el movimiento del 68 y el de #YoSoy132 de 2012, particularmente la demanda de los estudiantes por “la reconfiguración del escenario que posibilita lo político y en el que narramos la posibilidad del cambio, la historicidad del presente en continuo diálogo con el pasado” (xiii).⁶ A pesar de que Draper no incluye al teatro entre los vehículos literarios que se han usado para extender y diversificar la memoria del 68, sus observaciones pueden extrapolarse a los “escenarios” literales en los que TeatroSinParedes, Teatro Ojo, Lagartijas Tiradas al Sol y otros grupos colectivos mexicanos ponen en escena esta misma constelación de conceptos, imágenes, cuerpos y memorias. Son montajes que “pronostican” el futuro del 68, crean un continuo histórico y fomentan un sentido de comunidad entre actores y público.⁷ TeatroSinParedes y Théâtre 2 L’acte plantean que la quincuagésima conmemoración del 68 no es el momento

⁴ Es importante señalar que *Auxilio* no es la primera intervención escénica que aborda el tema de 1968 y Tlatelolco. Como parte de la cuadragésima conmemoración, el colectivo Teatro Ojo montó *¿No?* en varios espacios públicos clave y durante las fechas correspondientes (e.g., el 27 de agosto en el Zócalo, el dos de octubre en la Plaza de Tlatelolco). Los miembros entablaron con los peatones un diálogo sobre el 68 con fotos, carteles, música y *spots*. En otra obra, *S. R. E. Visitas guiadas* (2007), el mismo grupo le dio al público una visita guiada por el edificio abandonado que había sido la sede de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y desde el cual Luis Echeverría dirigió la masacre. El mismo edificio ahora pertenece a la UNAM y se conoce como el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

⁵ “[...] concepts, images, bodies, and memories that emerge as modes of continuing it in thought, in image, and in a distant present”.

⁶ “[...] the reconfiguration of the stage that makes the political possible [and on which] we narrate the possibility of change, the historicity of the present in constant dialogue with the past”.

⁷ En un artículo proyectado, estudio *Auxilio y El pasado no se muere, ni siquiera es pasado* (2018), del grupo Lagartijas Tiradas al Sol. Además de abordar el tema de México 68, las dos obras fueron montadas en el CCUT y comparten una estructura tripartita en términos temporales y espaciales. Para un breve análisis de *¿No?* (Teatro Ojo, 2008), véase Diéguez.

para recordar y lamentar a los mártires de Tlatelolco, sino, como sugiere Katherine Hite en su libro sobre la política y el arte de la conmemoración, para “recuperar el potencial de transformar ‘los significados pasados’ y así movilizar el presente” (1).⁸

Parte fundamental de este proceso de movilizar al presente, explica Jacques Rancière, consiste en enfrentar al espectador con una reconfiguración desconcertante de la historia, para así liberarlo de su pasividad convencional. En su estudio de *!No?* (Teatro Ojo, 2008), otra propuesta escénica sobre el 68, Diéguez describe con mayor detalle este proceso: “[S]e construye como intervención poética que busca detonar, interrogar o provocar el tejido social y urbano, y al hacer de los espectadores participantes que reconfiguran las acciones según el grado de colaboración” (27). Esto a su vez se relaciona con la teoría de Lehmann sobre el teatro posdramático, en el que “hay más presencia que representación [...], más proceso que producto, más manifestación que significación y más impulso activo que información” (85). Finalmente, Sánchez emplea el término “teatro expandido” para describir este mismo tipo de representación híbrida que resalta su propia teatralidad y funge como intervención sociopolítica:

a través de distintas formas de interlocución [que] apelan a la noción de teatralidad y [...] describen o construyen paisajes que nos invitan a *mirar*. Un *mirar* basado en la potencialidad de la acción reflexiva, que pone de manifiesto la importancia de entender y erigir el ‘nosotros’ (15).

Este “nosotros” al que alude Sánchez es el público y el sentido de comunidad y de participación comunitaria que crea el teatro, que es, según Rancière, el único lugar donde el público se confronta consigo mismo como colectivo (5).

Este acto de *mirar* que describe Sánchez se lleva a cabo en *Auxilio* cuando los espectadores participan colectivamente en una visita guiada por la historia mexicana reciente y por el Centro Cultural Universitario Tlatelolco, donde se desplazan de un espacio teatral y temporal a otro. De esta manera se convierten en lo que Prieto Stambaugh denomina “*espectandantes*, espectadores caminantes, cuyo caminar, presencias y testimonios forma[n] parte del discurso escénico” (“El puro lugar” 131). Al grupo de veintitantos espectadores se le indica varias veces y sin palabras que se ponga de pie para ser dirigido de un espacio oscuro del CCUT a otro. Al no recibir instrucciones verbales, los espectadores se ven obligados a guiarse entre ellos mientras se esfuerzan por entender adónde los llevan y qué deben hacer una vez que lleguen. Esto forma parte del proceso de emancipar al espectador, como explica Rancière: “se

⁸ “[...] to revive the potential to transform ‘past meanings’ in order to mobilize the present”.

le enseña un espectáculo extraño, inusual, un enigma cuyo significado debe buscar. De esta manera se le compele a cambiar su estado de espectador pasivo por el del investigador científico o experimentador que observa fenómenos y busca sus causas” (4).⁹ En sus comentarios sobre el teatro mexicano del nuevo milenio, el investigador Rubén Ortiz observa que

toda aquella atención que el teatro moderno ponía en la reflexión acerca del actor y de la escena cerrada está ahora puesta del lado del espectador y del contexto. [...] Los actores no se ofrecen como personajes al servicio de una línea narrativa, sino como interventores en una secuencia escénica. [...] Los propios espectadores pueden volverse los conductores del acontecimiento mientras los actores funcionan únicamente como guías del flujo del evento (314).

Mientras los actores de *Auxilio* guían silenciosamente a los espectadores de un lugar/año a otro, estos experimentan una secuencia de breves escenas e imágenes incongruentes que ellos mismos necesitan reconfigurar e hilar para determinar el significado de lo que están viendo.

En su conocida tesis sobre el *Angelus Novus*, de Paul Klee, Walter Benjamin vincula este acto de “mirar” con la cuestión de la responsabilidad histórica. Según Benjamin, este cuadro representa la tendencia del ser humano a obsesionarse con lo peor del pasado y su renuencia a enfrentarse al futuro. No hay duda de que, en el caso de México, un *detritus* del pasado que obstaculiza el camino hacia el futuro es el 2 de octubre de 1968. Debido a la falta de transparencia, verdad y justicia que siguió a la masacre, a los mexicanos les ha sido imposible librarse de esta parte del pasado. Como bien se sabe, el pasado no puede ser realmente pasado hasta que haya dejado de suceder, o en este caso, hasta que deje de repetirse. Durante los últimos 50 años, el lema “el dos de octubre no se olvida” simplemente se ha consolidado con la repetición del mismo ciclo de protesta, represión, violencia e impunidad. Es precisamente por eso, explica Draper, que el 68 no es un evento aislado: “atraviesa la historia mexicana al ritmo de la movilización y de la constante represión mantenida por el Estado” (193).¹⁰ El ejemplo más notable ocurrió el 26 de septiembre de 2014 con la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa, un episodio que hizo aún más insuperable ese montón de escombros que, según Benjamin, le impide al Ángel de la Historia dejar de mirar atrás para dirigir su mirada hacia el futuro.

⁹ “[...] is shown a strange, unusual spectacle, a mystery whose meaning he must seek out. He will thus be compelled to exchange the position of passive spectator for that of scientific investigator or experimenter, who observes phenomena and searches for their causes”.

¹⁰ “[it] traverses Mexican history to the rhythm of mobilization and to the constant of state repression”.

El objetivo de esta coproducción franco-mexicana de TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte no es recordar o reconstruir los eventos del 68, sino utilizar aquel año tumultuoso como contexto y punto de partida.¹¹ Como explica Benjamin: "Articular históricamente el pasado no significa reconocerlo 'tal como era' (Ranke). Significa abrazarse a su memoria en el momento en que nos indique que está en peligro" (257).¹² Está de más decir que México se encuentra hoy en este momento de peligro, con un nuevo presidente y partido en el poder, y con un nivel sin precedentes de violencia, corrupción e inseguridad.

Auxilio aborda el pasado, el presente y el futuro de México en tres partes independientes –"El cagadero", "La púa de la bisagra" y "Fragmentos del amuleto roto"–, cada una creada respectivamente por los siguientes pares de dramaturgo y director: Serge Pey y Michel Mathieu; Sergio Felipe López Viguera y David Psalmon, así como Ángel Hernández y Sébastien Lange. Como suele ser el caso con las intervenciones escénicas de grupos colectivos independientes, el montaje de *Auxilio* tuvo lugar en un lugar históricamente cargado –el Centro Cultural Universitario Tlatelolco–, un edificio imponente que mira desde arriba a la Plaza de Tlatelolco y que ocupa el edificio que anteriormente fue la Secretaría de Relaciones Exteriores (desde donde se dio la orden de terminar a toda costa con el movimiento estudiantil).¹³ El uso de la Plaza de Tlatelolco como escenario se relaciona con la noción de *topofilia* propuesta por Gaston Bachelard: "aquel espacio frente al cual no podemos permanecer indiferentes, dada su gran carga de significación" (22). Cada parte del espectáculo corresponde a otro espacio del CCUT y a otro año –1968, 2018 y 2068–. A pesar de que se trata de una estructura estrictamente tripartita, las distintas partes se mantienen

¹¹ TeatroSinParedes es un colectivo teatral y editorial dirigido por David Psalmon, quien nació en París en 1973; ha vivido y trabajado en México desde 2000. El grupo fue fundado en 2001. Entre sus espectáculos más emblemáticos se encuentran *Emigrados*, *La inauguración*, *La excepción y la regla*, *UTOPIA*, *Humboldt* y *Last Man Standing*.

A diferencia de otras producciones de TSP, *Auxilio: Au Secours* es producto de una colaboración entre directores, dramaturgos y actores mexicanos y franceses. Además de los montajes que se hicieron en México, la obra tuvo representaciones en Francia, donde en mayo 1968 empezaron las revueltas estudiantiles que llegarían después a México. En el programa de mano, TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte reconocen que "Si el mayo parisino fue globalmente pacífico, el octubre mexicano terminó en un mar de sangre". La obra se inspira del encierro de Alcira Soust Scaffo, un hecho histórico que les sirve, según ellos, "como punto de partida de un mural poético fragmentado e interrogante sobre la ola contestataria que oscila entre dos continentes".

¹² "To articulate the past historically does not mean to recognize it 'the way it really was' (Ranke). It means to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger".

¹³ Esta descripción de *Auxilio* se basa en el montaje que vi el 15 de noviembre de 2018 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

vinculadas a través de la protagonista Auxilio Lacouture, la omnipresencia de un inodoro, referencias intertextuales a la narrativa de Roberto Bolaño y la poesía como tema y como vehículo discursivo dramático. Otra constante es el uso del coro. Si bien cambia de aspecto físico, papel dramático y hasta de género, el coro establece y mantiene un contacto directo con el público, a la vez que sirve como una voz colectiva que hace hincapié en el fuerte compromiso político de estos dos grupos colectivos.

Aunque sin saberlo, cuando el público entra al CCUT, el coro de *Auxilio* (que consta de cuatro personas) ya se encuentra presente. De hecho, el pequeño coro pone en marcha el “espectáculo extraño, inusual, un enigma cuyo significado debe buscar”, que describe Rancière, con lo que se podría llamar un prólogo. Consiste en una voz en *off* que prepara al espectador para las subsecuentes interacciones con los actores. Mientras el público –que se limita a unas veinte personas– está en una antesala esperando entrar a lo que parece que será el espacio de la actuación, unas personas desaliñadas se acercan y miran al grupo fijamente, sin palabras y sin expresión facial. Incomodados por su proximidad física e inseguros de sus motivos (¿serán locos?, ¿vagabundos?), a los espectadores les resulta imposible esquivar su mirada penetrante e incesante. Poco después, alguien indica a los presentes, sin palabras, que deben salir del edificio y sentarse en unos fríos peldaños de piedra. Al llegar a este espacio, el espectador se sorprende de encontrar y de ver que esos mismos andrajosos forman parte del reparto. Durante la primera parte de la puesta, “El cagadero”, los mismos sirven de coro durante el largo monólogo de la protagonista Auxilio, a la vez que representan los fantasmas de los que cayeron el 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco, que está a la vista de la pequeña explanada que sirve de espacio escénico.

Los que conocen las novelas de Roberto Bolaño van a reconocer a Auxilio como uno de los personajes de *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004) y como la protagonista de *Amuleto* (1999). Ella es una mezcla de persona real y leyenda urbana, de quien se sabe relativamente poco, fuera del hecho de que su verdadero nombre no era el que usa Bolaño –Auxilio Lacoutoure–, sino Alcira Soust Scaffo.¹⁴ También se sabe que era una uruguaya

¹⁴ Esta no es la primera obra dramática que se centra en la figura de Alcira Soust Scaffo. En 2008, Antonio Algarra montó en el Teatro La Capilla el unipersonal *Alcira o la poesía en armas*, donde Verónica Langer hizo el papel de Alcira. En una reseña del montaje, Bruno Bert subraya la importancia de Soust como un símbolo de resistencia: “Se volvió un poco el símbolo del ‘resistir’, con su aura de poesía, de idealismo y también de desequilibrio frente a una realidad que encarnaba la represión y la muerte” (párrafo 2). El interés en ella ha seguido creciendo durante los últimos años, particularmente desde la publicación de *Amuleto* en 1999. Como parte del Memorial 68 de 2018, el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) dedicó a su memoria toda una exposición, “Escribir poesía, ¿vivir dónde?”. Al mismo tiempo, en el Festival Vértice organizado por la UNAM, se montó *Luciérnaga*, una ópera multimedia basada en las experiencias de Soust. Finalmente, se ha dedicado una página en Facebook a Alcira Soust Scaffo.

indocumentada que limpiaba la casa de dos poetas exiliados de España y que andaba mucho en la UNAM, repartiendo poemas y haciendo mandados para los que trabajaban en la Torre de Humanidades. Aunque ella misma era poeta, Alcira se conoce más como la mujer que se quedó atrapada en un baño durante la ocupación militar de la UNAM. Y, también, gracias a la novela *Amuleto*, se le ha llegado a conocer como promotora y ferviente defensora de los jóvenes poetas mexicanos, muchos de ellos estudiantes en la UNAM. Entre estos jóvenes se encontraba el entonces adolescente Roberto Bolaño, quien en 1968 acababa de llegar de Chile con su familia.

Cuando el ejército ocupó la UNAM y detuvo a numerosos estudiantes y profesores el 18 de septiembre, Auxilio/Alcira estaba en el baño, donde se quedó encerrada y aterrada hasta el primero de octubre, cuando las tropas desalojaron la universidad. A lo largo de la ocupación, Alcira nutrió su espíritu con un libro de poesía y su cuerpo con agua y papel higiénico. De los años subsecuentes sólo se sabe que sufrió de mala salud física y mental y que, en 1988, volvió a Uruguay, donde murió nueve años después. Con el pasar de los años, la publicación de *Amuleto* y el reconocimiento crítico de la narrativa de Bolaño, Auxilio/Alcira ha llegado a tener cierta fama como heroína local; un espíritu libre y valiente, si bien excéntrico, que defendía hasta la locura a los jóvenes poetas y a la poesía misma como forma de resistencia.

Las únicas cosas que acompañan a Auxilio en el pequeño escenario detrás del CCUT son un inodoro, varios rollos de papel higiénico y una serie de pantallas blancas que ella va embadurnando con pintura negra y roja. La rodean los ya mencionados zombis, que de vez en cuando interrumpen el largo monólogo de ella con sus voces monótonas. Todo el discurso verbal de esta parte se comunica en verso libre, lo que no sorprende, ya que la poesía era la sustancia básica de la vida de Auxilio/Alcira tanto antes como después de su encierro en el baño. También era el género literario predilecto de Bolaño durante su juventud. Mayormente conocido por sus obras narrativas, Bolaño también fue un poeta prolífico.¹⁵ La poesía tersa y cruda proferida por Auxilio y su coro de fantasmas es bastante similar a la poesía infrarrealista que Bolaño y sus compañeros creaban durante los años 60 y 70. Roberto Ontiveros explica que “Bolaño era antes que nada un poeta. A los 23 años, desgredado y llevando anteojos de aviador, leyó de su manifiesto ‘Déjenlo todo nuevamente’, en el que invocó a sus prójimos a tomar la calle y entablar un verdadero encuentro, inaugurando así el movimiento infrarrealista, inspirado por los dadaístas” (párrafo 7).¹⁶ La poesía de Auxilio hace eco de

¹⁵ Prueba de su prolífica producción poética es *Poesía reunida*, publicada en 2019 por Alfaguara. Las 627 páginas incluyen todos los poemas de Bolaño.

¹⁶ “Bolaño was a poet first. At 23, wild-haired and wearing aviator goggles, he read from his manifesto, *Leave It All Again*, which challenged poets to take to the road [...] and engage in actual encounter, inaugurating the dada-inspired movement Infrarealism”.

los versos de Bolaño y sus prójimos con su lenguaje simple y crudo, su predilección por la metáfora inusual y su postura rebelde frente a las autoridades y todo lo oficial.

Entre las imágenes visuales, la que da más cohesión y coherencia a las recitaciones poéticas de Auxilio y el coro de zombis es el inodoro, el que ocupa el centro del escenario, donde representa “un labio blanco”, la boca en la que caga Auxilio y desde la cual fluye la poesía, el hoyo negro en el que desaparece la mierda de la historia y la memoria de los que han muerto –“Mi camarada que murió en Tlatelolco/ se ha convertido en un cagadero”–.¹⁷ En efecto, quiero decir que casi todo lo que dice Auxilio se relaciona de alguna manera con el inodoro y el acto de defecar. Más allá de su polivalencia figurativa, el cagadero sirve como un ancla temporal cuando Auxilio, en su delirio, trata de marcar los días de su encerramiento:

Hace 11 días ya que estoy en el cagadero
lo único que hago es orinar.
Como no como nada
ya no cago.
Voy a quedarme en este cagadero
durante siglos.

Con esta mezcla de lo poético y lo escatológico, metáfora y excremento, Auxilio expresa la desesperación y el horror de su encierro, a la vez que establece la importancia de la poesía en términos de su propia sobrevivencia y la de la raza humana, cuyo futuro, según ella, depende de la poesía: “Tenemos que inventar un poema nuevo para inventar un hombre nuevo”.

El discurso de Auxilio se vuelve menos racional y a la vez más relacional hacia el final de “El cagadero”, cuando profiere una larga serie de declaraciones que comienzan con las palabras “cara a cara”:

Cara a cara.
El discurso sobre la servidumbre voluntaria de La Boétie ante el traidor permanente de cualquier administración tomada al azar en Francia. *cara a cara* El cráneo abierto de una flor en Tijuana y una silla eléctrica. *cara a cara* Un poema bretón o vasco ante el sistema penitenciario francés.
Cara a cara.

¹⁷ Es importante advertir que los textos dramáticos que los miembros de TeatroSinParedes generosamente compartieron conmigo se limitan al discurso verbal. Ya que me llegaron por separado, y están inéditos y sujetos a cambios, no incluyo el número de página para los pasajes citados.



Auxilio. Zacatenco, Ciudad de México, 2018. Fotografía de Héctor Cruz Juárez.

Frente a la yuxtaposición forzada de objetos tan incongruentes, el espectador se siente obligado a relacionarlos, a buscar las conexiones. Asimismo, al referirse a fenómenos históricos de otros países, los creadores trascienden las fronteras de México y subrayan el hecho de que ni el 68 ni la violencia –tanto la de aquel año como la de hoy– se limitan a un solo país.

Después de varios minutos de “cagar” versos prosaicos, *Auxilio* intempestivamente deja de hablar. Sin indicio de que esta primera parte de la obra ha terminado, los espectadores se quedan sentados en la oscuridad, donde, confundidos y congelados, observan a su lado a unos hombres que llevan impermeables amarillos, botas y cubetas. Mientras remueven el contenido de la cubeta con un palo, murmuran las palabras “rascar hasta encontrar algo”, lo que sugiere que buscan los restos de algo/alguien a la vez que nos prepara para la desaparición forzada que tendrá lugar en la segunda parte de la obra. En seguida, estos seres ominosos extienden las cubetas al público, invitándolo a ayudar en la búsqueda para, posteriormente y aún sin decir nada, dirigir a los confundidos espectadores al vestíbulo del CCUT.

La segunda parte, “La púa de la bisagra”, es la única que se podría llamar realista. Consiste en dos escenas que se presentan al revés y cuyo protagonista es un joven poeta y activista de nombre Bernardo. En la primera escena, el público está sentado en una sala



Auxilio. Zacatenco, Ciudad de México, 2018. Fotografía de Héctor Cruz Juárez.

abierta que forma parte del vestíbulo del CCUT. A un lado, hay una mesa quirúrgica llena de instrumentos y un hombre que los va escogiendo para torturar a Bernardo, quien se niega a dar información sobre sus compañeros. Al fondo del escenario hay una fila de actores vestidos de manera idéntica: uniforme militar, guantes de látex y grandes lentes oscuros. Caracterizados colectivamente como “Objetivo”, estas figuras funestas (como los zombis de la primera parte) sirven de coro, describiendo bruscamente los métodos de tortura a los que el hombre está sometiendo a Bernardo. La narración de la tortura se hace en pasado, mientras otra voz llamada “Conciencia” comunica su duración e intensidad repitiendo palabras como “¿Cuánto tiempo?” y “Vueltas”:

Bernardo: Alzaste la mirada.

Torturador: ¿No me vas a decir tu nombre Bernardo?

Objetivo: Muy despacio...

Bernardo: Uno de ellos abría una lata grande de chiles.

Torturador: ¿No me vas a decir los nombres del francés o de la maestra?

Bernardo: Viste cómo hundió la macana en la lata de chiles.

Conciencia: ¿Cuánto tiempo?

Bernardo: Revolvió lentamente.

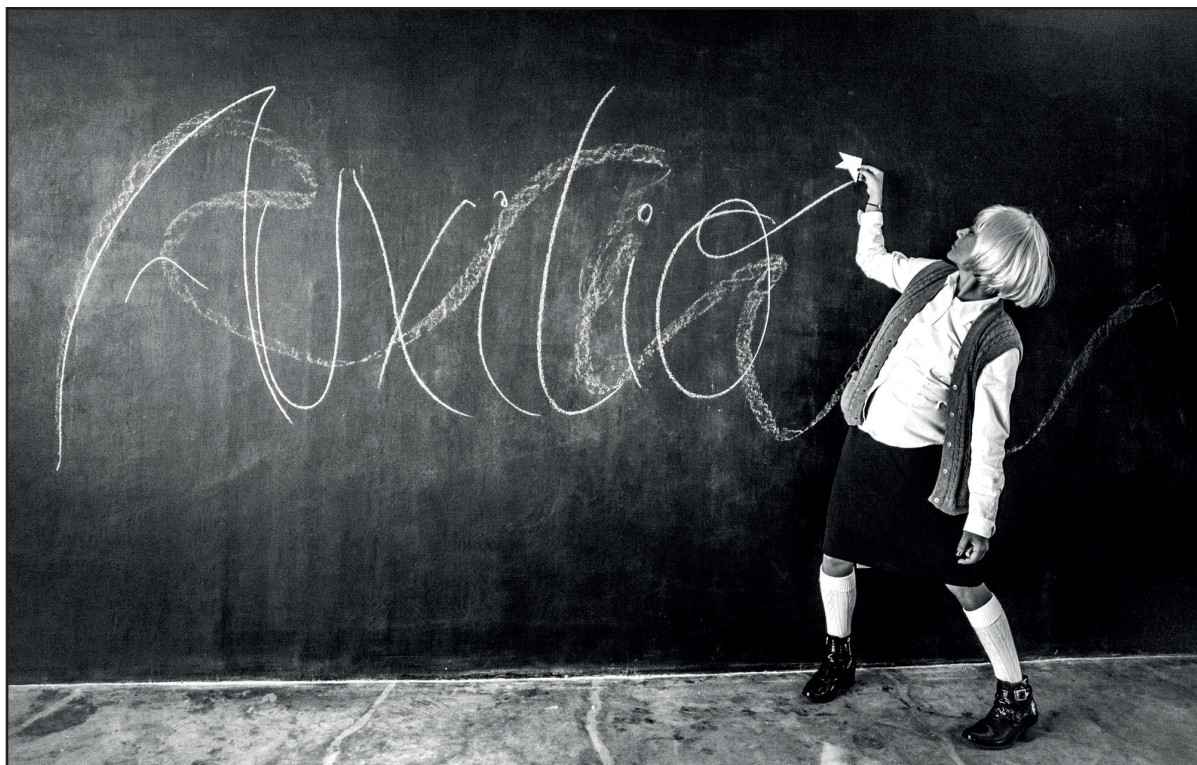
Objetivo: Con delicadeza.

Todo se dice sin inflexión, excepto la frase incongruente “Con delicadeza”, que repite melodiosamente el coro de agentes y que vuelve todavía más perturbadora la tortura y lo que parece ser el esfuerzo de las autoridades por trivializar o minimizarla.

Tras esta larga e incómoda escena de tortura, el público es dirigido a otro espacio de la sala. Aquí se ha creado un escenario que incluye la sala, el comedor y la cocina de una casa de clase media, y donde una mujer mayor prepara sopa. La presencia inmediata de Bernardo sorprende e implica que esta escena precede a la escena de tortura que el público acaba de ver. Aún más sorprendente es la presencia de varias laptops, lo que lleva al público a entender que esa misma tortura no ocurrió en 1968, sino en el presente, es decir, en 2018, y que el único “crimen” que cometió Bernardo fue el de escribir poesía. Otro factor que transporta al público a la actualidad y que funde la realidad mexicana con la ficción es el hecho de que los actores se interpretan a sí mismos, incluyendo al director David Psalmon, quien interpreta a un profesor francés que ha venido a la UNAM a impartir un seminario sobre el 68 y quien tiene como estudiante a Bernardo.

Cincuenta años después del encierro de Auxilio, los estudiantes de David igualmente consideran a la poesía como la única forma legítima de resistencia activa. En esta escena, Miriam, la hermana de Bernardo, hackea el sistema público y transmite por los altavoces de la calle uno de los poemas disidentes de su hermano.¹⁸ Juntos celebran este pequeño acto de rebelión hasta que el comunicado se vuelve viral y se dan cuenta del peligro que corren. Al final de la escena, toman las computadoras portátiles y huyen, a excepción de Bernardo, quien se queda para limpiar la computadora de escritorio y, como ya se sabe, caer en manos de las autoridades que lo torturan. A pesar de que en esta parte no se hace ninguna referencia explícita a Auxilio, ni a su encerramiento, el inodoro (que ocupa el centro del escenario) evoca a la poetisa cautiva. El uso del realismo en “La púa de la bisagra” efectivamente sirve de gozne entre el discurso figurativo de “El cagadero” y el ambiente surrealista de “Fragmentos del amuleto roto”, y también hace que el espectador sienta, visceralmente, el choque aterrador de la ficción con la realidad de la vida cotidiana actual.

¹⁸ Aunque no se ha comprobado, se dice que Alcira Soust puso, en los altavoces de la radio comunitaria, momentos antes de que llegaran las tropas militares, un disco en el que el poeta León Felipe recitaba poemas contestatarios.



Auxilio. Zacatenco, Ciudad de México, 2018. Fotografía de Héctor Cruz Juárez.

La tercera parte de *Auxilio*, “Fragmentos del amuleto roto”, es la que más se ahínca en la narrativa de Bolaño y, al mismo tiempo, la más difícil de desentrañar. Una línea temporal que se extiende en el suelo del vestíbulo –que el espectador fácilmente podría pasar por alto– indica que “Fragmentos” tiene lugar en 2068.¹⁹ De nuevo, el público es guiado silenciosamente a otro espacio del CCUT, que simula a una caja negra de techo alto, en donde el inodoro ocupa nuevamente el centro del escenario. Desde allí *Auxilio* se dirige al público, mientras que a un lado hay un grupo de músicos vestidos de cuero negro que intervienen de vez en cuando, tocando una música *rock* ensordecedora. Mientras tanto, los coros de zombies y agentes policiales han sido sustituidos por un grupo de colegialas idénticas, todas vestidas con un uniforme escolar de falda corta, largos calcetines blancos y una corta peluca plateada.

¹⁹ Es importante notar que esta línea temporal es la única pista que se da sobre el contexto temporal de esta tercera parte. Después de la obra, varios espectadores comentaron que no habían visto la línea y que, por lo tanto, no habían entendido que “Fragmentos” se situaba en el año 2068.

En cada uno de los cinco momentos escénicos de “Fragmentos del amuleto roto” se oyen de nuevo ecos de Bolaño, por su lenguaje terso y la narración de encuentros entre Auxilio y otras personas –o reales o imaginadas por ella–. El título de esta parte se refiere a su novela *Amuleto* y también a las memorias de Tlatelolco, o lo que Auxilio llama los fragmentos que “desde 1968, no han dejado de sonar”. El primer fragmento, “Decálogo”, es un manifiesto en defensa de la poesía. Auxilio proclama diez frases largas, cada una comenzando con “Creo en la poesía como...”. Con esta cadena de símiles, ella forja asociaciones, por ejemplo, entre la poesía y la rebelión, la poesía y la intimidad de un inodoro, la poesía y las huellas indelebles de generaciones anteriores. En una instancia, describe la poesía como “un cuartel clandestino para acumular miradas, como una convocatoria anónima de la memoria compartida”. Esta imagen del cuartel clandestino se extiende a la caja negra desde la cual el espectador, incómoda y silenciosamente, comparte memorias y miradas con los desconocidos que lo rodean en la penumbra. La mirada es la misma que, según Sánchez, “pone de manifiesto la importancia de entender y erigir el ‘nosotros’” (15). Aunque los espectadores no hablan entre sí en ningún momento de la obra, experimentan de manera colectiva la incomodidad y la inquietud producidas por la oscuridad y ese mismo silencio.

En el segundo fragmento, “Itinerarios”, los actores siguen con esta forma críptica de dirigirse al público, pronunciando lacónicamente una serie de pasajes breves en donde cada uno es introducido por una frase que identifica al hablante, así como lo que él o ella hace mientras habla. Esto se observa, por ejemplo, en “Dos hombres mirando desde la acera contraria”, “Militar encendiendo un cigarrillo” y “Madre con lentes oscuros, mirando hacia la Plaza de las Tres Culturas”. Entre la penumbra de la caja negra, estas voces incorpóreas narran de manera casi telegráfica la atmósfera tensa y polarizada que reinaba en México durante y después del verano de 1968. En el tercer fragmento, “Esquema de pensamiento simultáneo”, las mismas voces descorporeizadas hacen referencias a Auxilio de *Amuleto* y lo poco que se sabe de su vida. Se narran los pensamientos de los que conocieron a Auxilio y que, sin saber la razón de su ausencia, la resienten: Bolaño se preocupa de los libros que le prestó; la poeta Lilian Serpas se obsesiona con la idea de que Auxilio pudo haber dormido con su hijo, y el poeta español León Felipe se molesta porque no ha venido a limpiar su estudio.

El cuarto fragmento, “Presentación con vida de aquella tarde”, se basa también en *Amuleto*. Entre el hambre y el delirio, Auxilio pierde toda conciencia del tiempo y reflexiona sobre y desde el futuro:

Imaginamos caminar Tlatelolco
cincuenta años después
y la ciudad no era muy distinta
nada había cambiado demasiado.

Esta proyección del porvenir lleva al último fragmento, “Elena lee la mano de Auxilio”. Aquí las voces de Elena (presumiblemente Elena Poniatowska) y Auxilio se alternan mientras lamentan que no haya cambiado nada durante tantos años.²⁰

Si bien el texto de “Fragmentos del amuleto roto” se limita al discurso verbal, la representación escénica de esta parte consiste en un asalto visual y auditivo al espectador. Las palabras de Auxilio y los demás apenas se oyen contra un fondo de videos, proyecciones y música *rock*. Al final de cuentas, entre el revuelo y el ruido, no queda claro cuál es el objetivo del director o del dramaturgo en esta parte. El mensaje –si es que hay– que ellos proponen comunicar sobre el futuro de México se pierde entre estas Lolitas de peluca plateada, desgreñados músicos de *rock* y cuerpos envueltos en papel higiénico. Como observa el crítico Juan Carlos Araujo, “El resultado es fascinante a nivel visual, su plástica arrebatadora a momentos. No obstante, su contundencia no tan efectiva dada la sobrecomplejidad con que se ha desarrollado la poética” (párrafo 8). En lugar de ofrecer una conclusión, las últimas palabras pronunciadas por los actores simplemente ofrecen otro comienzo:

Elena: Ahora ellos han abierto la puerta.

Auxilio: Sí, la han abierto. Y ahora es esto lo que encontrarán aquí...

La intención es que lo que quede detrás de aquella puerta sean esos fragmentos que, como dice Auxilio, repican como campanas, puesto que “desde 1968, no han dejado de sonar dentro del mismo, interminable poema que antes de morir, vuelve a comenzar siempre, otra vez”. Si el 2018 que se presenta en “La púa de la bisagra” es desolador, el 2068 con que termina la obra es todavía más negro y aterrador con su música ensordecedora, su inodoro cubierto de palabras ilegibles y con su amuleto despedazado, incapaz de cumplir con su función de proteger contra el mal y el peligro.

Después de esta conclusión inconclusa, los espectadores se quedan en la oscuridad y sin saber qué hacer, hasta que alguien les indica, siempre sin palabras, que deben salir de la caja negra y volver a la explanada exterior donde todo comenzó. Dos letreros les invitan a entrar en dos tiendas de campaña para dejar un testimonio, ya sea por escrito o en video. Los mismos letreros explican que estos comentarios escritos y grabados se pondrán

²⁰ Aunque Poniatowska no conoció a Soust hasta 1974, en el funeral de Rosario Castellanos (ver “Otras voces”), la uruguaya aparece en *La noche de Tlatelolco* a través de la voz de Carolina Pérez Cicero, quien cuenta: “Durante los quince días de la ocupación de CU por el ejército se quedó encerrada en un baño de la Universidad una muchacha: Alcira. Se aterró. No pudo escapar o no quiso. Al ver a los soldados, lo primero que se le ocurrió fue encerrarse con llave. Fue horrible. Uno de los empleados que hacen la limpieza la encontró medio muerta, tirada en el mosaico del baño. ¡Quince días después!” (71).

en una cápsula del tiempo que no se abrirá hasta el 2068. También se invita al público a degustar la sopa que se preparó durante la segunda parte de la función, un ejemplo por excelencia de lo que propone Jorge Dubatti como “convivio”, ese sentido de comunidad tan único que el teatro crea entre los actores y el público, así como entre los mismos espectadores (*El convivio teatral* 46).

Aunque las tres partes de *Auxilio* difieren entre sí en términos de marco temporal y espacio escénico, también se mantienen vinculadas a través de la persistente imagen de *Auxilio*, las referencias a las obras de Bolaño, el uso de la poesía como arma y acto de resistencia, el inodoro omnipresente, así como el tono de denuncia que suena a la largo de la obra. Bolaño, *Auxilio* y Bernardo le recuerdan al público que el poder reside dentro del individuo y en su activa resistencia en contra de la opresión, una resistencia que, en este caso, se expresa por medio de la poesía. Como proclama *Auxilio*, “La poesía es un trabajo revolucionario/ como la revolución es un trabajo de poesía”. Bernardo expresa la misma idea cuando sugiere que el futuro depende de la revolución y de la expresión creativa:

Tenemos que invadir la vida de poesía, de belleza, de arte. Así podremos incidir en la vida cotidiana a largo plazo y generar un cambio profundo, derivado de escuchar, diariamente y en distintos momentos, algo que no debería estar ahí: es la flor que crece en la grieta en el concreto.

Bolaño y sus prójimos infrarrealistas eran seguidores del poeta, dramaturgo y director italiano Pier Paolo Pasolini, para quien la poesía era la única forma de expresión que combinaba la belleza con un fuerte compromiso político. Explica Sánchez:

Lo que Pasolini propuso es que la poesía sea acción y que la acción sea poesía. Y esto no implica renunciar a la invención poética, sino más bien todo lo contrario, afirmar la invención poética en un compromiso con la acción. [...] Él se mantuvo en una tensión fuerte... entre la defensa de la poesía, la defensa del arte o la relación ineludible del arte con la belleza, con la emoción, con lo insólito, con el asombro ante la realidad, por una parte, y, por otra, el reconocimiento de una realidad social y política implacable y gris que demandaba respuestas (37).

En *Auxilio*, la acción disidente se convierte en acción poética y viceversa cuando Miriam hackea los altavoces públicos para compartir con toda la metrópolis un poema de Bernardo. Así como Alcira Soust, Passolini y Bolaño, TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte recurren al lenguaje figurativo para decir lo indecible y para resignificar lo que con los años se ha vuelto cliché:



Auxilio. Zacatenco, Ciudad de México, 2018. Fotografía de Héctor Cruz Juárez.

Bernardo.- Eso es... Poesía. Palabras que digan lo otro.

Beatriz.- Es Arte: resignificar medios y mensajes.

La imagen que ofrece Bernardo, de la flor que brota desde la grieta en el concreto, es un ejemplo por excelencia de lo que Rancière llama “la imagen pensativa”, una imagen que “señala la existencia de una zona de indeterminación entre el pensar y el no pensar, la acción y la pasividad, y también entre el arte y el no-arte”.²¹ Este tipo de imagen indeterminada capta la tensión entre lo estético y lo político, la libertad y la represión, una tensión que perdura a lo largo de la puesta escénica de *Auxilio* y que permanece en el espectador después de que termina la obra. A nivel más amplio, las palabras de Bernardo y Beatriz se extienden a la obra misma, en la que se resignifica el 68 a través del discurso poético y la historia de una mujer poca conocida que veía en la poesía la única forma de salvación y el único camino hacia el futuro.

²¹ “[...] signal the existence of a zone of indeterminacy between thought and non-thought, activity and passivity, but also between art and non-art” (102).

Conclusiones

Lo que convierte a esta obra en teatro (en contraposición con el drama escrito en verso libre) es la presencia de los espectadores, a quienes se les pide andar, mirar, reflejar y, sobre todo, reflexionar sobre cómo podría ser el futuro de México si ellos optan por no movilizarse. La obra los lleva al pasado y a la historia de Alcira Soust, para luego devolverlos al presente y hacerles entender que las cosas no han cambiado desde 1968 y que no van a cambiar a menos que ellos mismos se vuelvan partícipes en la creación de un futuro menos sombrío para México. Como dice Beatriz, colaboradora de Bernardo, le queda a la generación actual tomar acción: “[...] se contagia la necesidad de pasar a la acción. Es como si esos jóvenes de la marcha del silencio voltearan a vernos, desde el 68, y nos preguntaran: ¿Y tú? ¿Qué estás haciendo tú?”. La pregunta va dirigida al público, quien queda con la responsabilidad de terminar con la apatía producida por tanta desilusión, tanta mentira, tanta repetición. Estos dos grupos de *artistas* mexicanos y franceses expresan su desdén tanto a quienes pasan por alto el pasado, a fin de conservar su vida cómoda y despreocupada, como a quienes estudian el pasado sin ser proactivos. Como confiesa el profesor francés David:

Yo mismo no entiendo. No acabo de entender este país. Llevo más de veinte años estudiándolo. Cuando nació el ejército zapatista, tuve que voltear para acá. ¿Qué chin-gados estaba pasando? La rebelión indígena... Luego fue Chenalhó, el EPR, Atenco, la APPO, la Otra Campaña, el 132, Ayotzinapa... Una y otra vez, parecía que ahora sí iba a haber un despertar masivo... Y nada.

Este despertar masivo es precisamente lo que TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte proponen cuando borran los límites entre quienes actúan y quienes pasivamente observan, entre el cuerpo colectivo y el individuo. Ambos grupos invitan al espectador a pasar por el umbral del teatro liminal que Diéguez describe como “un espacio de transformación y encuentro [que] implica cierta creencia, cierta disposición de espíritu, cierta idea de que algo ha de cambiar” (*Escenarios liminales* 13).

Así como David contextualiza el 68 dentro de los últimos 50 años, con la referencia a otros eventos más recientes, pero igualmente violentos y vergonzosos, TeatroSinParedes y sus colaboradores franceses descentralizan el 68 al abrir lo que Draper llama “la memoria de su temporalidad” (157). Se presenta, por ejemplo, la tortura de Bernardo antes de la escena de su activismo y su detención para que el público suponga que lo torturan durante el verano de 1968. En la escena subsecuente, la presencia de las laptops y otros objetos de la época actual sorprende al público, obligándole a reconocer que, 50 años después de Tlatelolco, sigue siendo común la aprehensión, tortura y desaparición de estudiantes activistas. Y

peor aún, la brutal tortura de Bernardo es una señal aterradora de que las fuerzas del poder siguen eliminando del escenario político nacional a quienes se manifiestan. *Auxilio* no propone ser una obra sobre el 68; en cambio, se usa al 68 como una nueva manera de ver y vivir el presente para permearlo con la posibilidad del cambio.

Con esta visita guiada por el tiempo y el espacio, TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte hacen que el 68 se extienda no sólo al presente, sino incluso al futuro. El melodrama, la nostalgia y la trágica historia de fondo de las obras tlatelolcas de los años 70, 80 y 90 han sido sustituidos por la indignación, el cansancio y el deseo de movilizar al público. En lugar de repetir *ad nauseum* “el dos de octubre no se olvida”, los creadores de *Auxilio* incitan al público a crear un nuevo discurso político, a tomar acción y a dirigir su mirada hacia el futuro. En el programa de mano, los realizadores explican:

Nuestra intención es la de insuflar una necesaria reflexión, una mirada crítica, pero también esperanzadora sobre estos acontecimientos, a través de la estimulación de la creación colectiva, el pensamiento crítico, el arte vivo y la poesía activa. El 68 debe seguir incitándonos a cuestionar nuestro presente y a intentar construir, desde las trincheras del arte y de la imaginación creativa, posibles nuevos senderos para las generaciones actuales y futuras.

Tales reconfiguraciones artísticas del 68, explica Draper, “escriben una historia de la gesta poético-política que es el 68 desde la misma crisis de la imaginación nacional que la ocasionó” y lo “llena[n] con la posibilidad de un cambio”.²²

La única desventaja de la representación teatral es que, a diferencia del cine y de la fotografía, el arte escénico no sobrevive el paso del tiempo. Si bien es cierto que el pasado nunca muere, la representación teatral del mismo sufre la ironía de “morir” tan pronto como termina la obra. Como Jorge Dubatti afirma: “El teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario” (*Cancha con niebla* 7). En el caso de *Auxilio: Au Secours*, el texto se compone de apenas unas páginas de monólogos poéticos y breves diálogos, mientras que el montaje es tan efímero como las memorias que conjuga, así como las emociones y pensamientos que provoca. Sin embargo, así como los recuerdos del pasado todavía subsisten en el presente, se espera que el espectáculo escénico perdure en la memoria del espectador. Aunque el 68 nunca llegue a morir, es necesario que los mexicanos, así como el Ángel de la Historia de Benjamin, se movilen y que den la espalda a los escombros del pasado, para así poder participar colectivamente en la creación del futuro.

²² “[...] write a history of the poetic political gesture that is 1968 from within the very crisis of national imagination that it brought about” and “suffuse the present with the possibility of change”.

Fuentes consultadas

- Araujo, Juan Carlos. "Auxilio". *Entretenia*, 23 de noviembre de 2018, www.entretenia.com/auxilio/, consultado el 21 de mayo de 2019.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Benjamin, Walter. "Tesis IX". *Laboratorio de medios y humanidades*, 12 de mayo de 2015, www.mediosyhumanidades.wordpress.com/2015/05/12/tesis-ix-tesis-sobre-el-concepto-de-historia-walter-benjamin-1940/, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Bert, Bruno. "Alcira o la poesía en armas. Canto al compromiso con la vida". *Tiempo Libre*, 14 de febrero de 2008, www.criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=7910, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Bixler, Jacqueline E. "Archiving Amnesia: 1968, Tlatelolco, and the Artfulness of Memory". *Mexico through Art*, editado por Stuart Day. Tempe: The University of Arizona Press, 2017, pp. 203-218.
- Bixler, Jacqueline E. "Mexico 1968 and the Art(s) of Memory". *The Long 1968*, editado por Daniel Sherman, et al. Bloomington: Indiana University Press, 2013, pp. 169-215.
- Bixler, Jacqueline E. "Re-membering the Past: Memory-Theatre and Tlatelolco". *Latin American Research Review*, vol. 37, núm. 2, 2002, pp. 119-135.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Paso de Gato, 2014.
- Diéguez, Ileana. "¿No? Teatro Ojo. Escenarios y teatralidades de la memoria". *El orden invisible. Memoria de los 40 años del movimiento estudiantil del 68*. Ciudad de México: UNAM, 2010, pp. 25-34.
- Draper, Susana. *1968 Mexico: Constellations of Freedom and Democracy*. Raleigh: Duke University Press, 2018.
- Dubatti, Jorge. *El convivio teatral. Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Dubatti, Jorge, editor. *Cancha con niebla: teatro perdido de Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- Faulkner, William. *Requiem for a Nun*. New York: Random House, 1951.
- Féral, Josette y Ronald P. Bermingham. "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language". *SubStance*, vol. 31, núm. 2/3, 2002, pp. 94-108.
- Guyomarch Le Roux, Sandrine. "El humor en el 'Teatro del 68'". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 11, 2007, pp. 105-132.

- Harmony, Olga. "El movimiento del 68 en el teatro mexicano". *Tramoya*, núm. 31, 1992, pp. 86-105.
- Hite, Katherine. *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to Struggle in Latin America and Spain*. New York: Routledge, 2013.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Traducido por Karen Júrs-Munby, New York: Routledge, 2006.
- Ontiveros, Roberto. "For Bolaño, No Divine Miracles". *The Texas Observer*, 10 de agosto de 2007, texasobserver.org/2567-for-bola%EF%BF%BD%EF%BF%BD_o-no-divine-miracles/, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Ortiz, Rubén. "La actoralidad en nuestro tiempo". *Un siglo de teatro en México*, editado por David Olguín. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 295-315.
- Poniatowska, Elena. "Otras voces y otros ecos del 68". *La Jornada*, 30 de noviembre de 2013, www.jornada.com.mx/2013/11/30/opinion/a04a1cul, consultado el 15 de mayo de 2019.
- Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Era, 1971.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "El puro lugar de la violencia: docufricción escénica en la ciudad de Xalapa, Veracruz". *Latin American Theatre Review*, vol. 52, núm. 1, 2018, pp. 125-148.
- Prieto Stambaugh, Antonio. "Memorias inquietas: testimonio y confesión en el teatro performativo de México y Brasil". *Corporalidades escénicas: representaciones del cuerpo en el teatro, la fanza y el performance*, editado por Elka Fediuk y Antonio Prieto Stambaugh. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2016, pp. 207-230.
- Rancière, Jacques. *The Emancipated Spectator*. Traducido por Gregory Elliott. Brooklyn: Verso, 2009.
- Sánchez, José A. "Teatralidad y disidencia". *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*, editado por José A. Sánchez y Esther Belvis. Ciudad de México: Paso de Gato, 2015, pp. 21-58.
- TeatroSinParedes y Théâtre 2 L'acte. *Auxilio. Au Secours*. 2018. Texto inédito.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina

Silvina Alejandra Díaz*

* Universidad de Buenos Aires/Conicet, Argentina.
e-mail: silvinadiazorban@yahoo.com.ar

Recibido: 11 de abril de 2019

Aceptado: 26 de julio de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2604

La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina

Resumen

La figura de Jerzy Grotowski y su libro *Hacia un teatro pobre* despertaron en Argentina el interés de las corrientes teatrales innovadoras del legendario Instituto Di Tella a fines de la década de los años sesenta. Sin embargo, tanto en los espectáculos neovanguardistas como en el discurso crítico, podía observarse una comprensión superficial y estereotipada de su poética. Sus concepciones filosóficas y prácticas alcanzaron, en cambio, una mayor organicidad en las tendencias vinculadas con la antropología teatral surgidas a comienzos de la democracia, que redescubrieron el fundamento del teatro en la “comunidad perceptual, directa y viva” entre actor y espectador, preconizada por el maestro polaco.

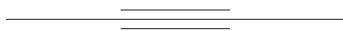
Palabras clave: Neovanguardia, antropología teatral, actor integral, entrenamiento, Argentina.

The Legacy of Jerzy Grotowski in Argentine Theatre

Abstract

In Argentina, towards the end of the 1960s, Jerzy Grotowski and his book *Towards a Poor Theatre* became a source of inspiration to those who worked on the innovation of theatre at the legendary Di Tella Institute. However, the understanding of his poetics by both neo-vanguardist performances and critical discourse remained superficial and stereotypical. It was not until the reestablishment of democracy in the country that Grotowski's philosophical and technical notions were properly integrated into later performance trends linked with theatre anthropology. Artists rediscovered a kind of theatre that brought together performer and spectator in “direct and living perceptual communion”, as advocated by the Polish director.

Keywords: Neo-vanguard, theatrical anthropology, integral actor, training, Argentina.



La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina

Grotowski y la crítica argentina¹

Paralelamente a las corrientes modernizadoras que surgieron en el campo teatral argentino de la década de los años sesenta, se conformaba una nueva crítica² que intentaba diseñar concepciones y categorías de análisis más adecuadas a los nuevos parámetros estéticos.

En lo que constituye una de las primeras crónicas aparecidas en medios argentinos acerca del teatro de Jerzy Grotowski, el semanario *Primera Plana*³ publica, en julio de 1966, la nota “En busca del teatro perdido”, que en clara alusión al texto homónimo de Eugenio Barba, reconoce un vínculo entre ambas poéticas. Dicho artículo se ocupa de la presentación, en el Teatro de las Naciones, de *El príncipe constante* de Pedro Calderón

¹ Este artículo utiliza información encontrada en mi tesis de doctorado, *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

² A lo largo del texto se mencionan citas de textos publicados en periódicos y revistas de los años 60. Se trataba de breves comentarios, pequeñas crónicas y críticas (en ocasiones sólo breves recuadros) sobre los espectáculos, mismas que aparecían generalmente sin firma de autor y muchas veces sin título. Debido a esto, únicamente aparecerán señaladas dentro del texto.

³ *Primera Plana* –fundada en 1962 por Jacobo Timerman– y posteriormente *Teatro 70* –editada a partir de 1971 por el Centro Dramático de Buenos Aires bajo la dirección de Renzo Casali– sostenían fervientemente la necesidad de difundir las nuevas corrientes artísticas internacionales y de dar visibilidad a las experiencias neovanguardistas nacionales.

de la Barca, adaptado y dirigido por Grotowski a partir de la versión traducida al polaco por Juliusz Slowacki. El crítico subraya:

Los actores del equipo del Teatro Laboratorio no actúan. Como comediantes de otro milenio, ejecutan una partitura físico-vocal, son capaces de estallidos físicos y vocales inimaginables, enfrentan las tinieblas del inconsciente colectivo que bañan la cultura, los idiomas y la imaginación de los habitantes de Occidente, vuelven a las fuentes perdidas del teatro (*Primera Plana* 5 de julio de 1966, 25).

En línea con el propósito de la revista de promover los paradigmas culturales más novedosos de la escena mundial, el cronista señala con cierta ironía: “En estos días, los franceses se olvidaron de su parquedad y sólo tuvieron habla para narrar el encantamiento de esa nueva ceremonia atrapadora: en el Laboratorio de Wroclaw, el teatro recuperó el magnetismo y el ardor primitivos, que parecían haberse diluido” (*ibidem*).

Un tiempo más tarde, un artículo publicado en *Confirmado*, con el título “Todo empezó en Wroclaw”, alude a la “fama mundial de Grotowski”, que el cronista adjudica a “la lucidez que ha instaurado en el panorama del teatro contemporáneo, traspasado por las experiencias frecuentemente irreflexivas y desorientadoras”. El comentario destaca, especialmente, la propuesta del director de “una nueva concepción del teatro, de una espiritualización emparentada con el misticismo” y el intento de rescatar su “esencialidad religiosa”:

Grotowski ha restablecido la unión vincular del espectador con el actor, pero no a través de la tradicional *identificación*, sino de la *confrontación*. Instrumentado por el dominio de la voz, los músculos, el aparato respiratorio y el rostro, el actor es capaz de liberarse y reencarnar en una acción dramática grandes mitos sociales y los signos del inconsciente colectivo (*Confirmado*, 11 de mayo de 1967, 15).

Por otro lado, en el número 290 de *Primera Plana* (16 de julio de 1968, 71-72), una crónica dedicada a Alfred Jarry asocia a Grotowski con una serie de referentes culturales –muy disímiles entre sí– bajo un mismo signo modernizador, en un intento de legitimar su teatro y demostrar su consolidación en la escena mundial.

Otra nota precursora en la difusión de la poética grotowskiana en Argentina es una entrevista realizada por Ernesto Schóo a Ludwing Flazsen (*Primera Plana*, 19 de noviembre de 1968, 28-29) –colaborador literario y cofundador del Instituto de Investigaciones sobre el Actor–, acompañada por un informe centrado en aspectos de su trabajo que pasaban inadvertidos o eran leídos superficialmente por la crítica de la época.



Primera versión de *El príncipe constante*. Breslavia, 1965. © Laboratory Theatre/The Grotowski Institute Archive.

En el mismo medio, un extenso artículo, “Grotowski: La muerte de Dios”, ofrece un minucioso análisis de *Apocalipsis cum figuris*, eludiendo la tentación de un enfoque basado únicamente en lo argumental. El periodista Konstanty Puzyna hace referencia, entre otras cosas, a una actuación en la que prevalece el gesto, la situación y la expresión corporal por sobre la palabra:

Los símbolos pueden representar una cosa, el movimiento de las manos, otra, y la respuesta de su compañero, otra. La voz amenaza, mientras los ojos imploran y el cuerpo tiembla. Cada signo es maravillosamente preciso, pero todo se juega a ritmo de flash, de tal manera que se hace difícil al espectador captar la totalidad. Para describir esto hubo que ver la obra varias veces, de la misma manera en que un buen análisis poético requiere muchas lecturas (*Primera Plana*, 16 de marzo de 1971, 42-43).

Otro órgano periodístico fundamental en lo que respecta a la información y la investigación sobre Grotowski, Eugenio Barba, Richard Schechner y el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, fue *Teatro 70*. En el número 0/1 de junio de 1971, por ejemplo, se dedica una sección completa al maestro polaco, compuesta por un artículo y una sinopsis. El primero de ellos, titulado “Cara a cara y en público con Jerzy Grotowski”, reproduce los aspectos más relevantes de un coloquio en el que el director había respondido preguntas del público acerca de su modalidad de trabajo, el lugar del texto en sus montajes, su vínculo con Artaud y el concepto de lo religioso en la escena.

Más allá de que, como puede advertirse en estos ejemplos, algunos críticos manejaban un conocimiento sólido, aunque insuficiente, de la filosofía de Grotowski, la mayoría de las crónicas dejaba en evidencia una falta de información. Los críticos apelaban generalmente a términos cuya significación desconocían: “ritual”, “ceremonia”, “teatro sagrado”, “laboratorio teatral”, “actor santo”, “teatro pobre”. De hecho, todo parece indicar que el primer acercamiento de los medios periodísticos al director polaco estuvo incentivado, más que por un interés genuino en su teatro, por el misterio generado en torno a su figura y por la curiosidad que había despertado su práctica artística, desarrollada “a puertas cerradas”.

En este sentido, las críticas de los espectáculos experimentales presentados en el Instituto Torcuato Di Tella⁴ incurrieron frecuentemente en interpretaciones erróneas, que las llevaban a asociar todo carácter innovador con las propuestas grotowskianas. Así, el reconocimiento de esos paradigmas en “la singular idea de la integración del público con el quehacer escénico”, en el recurso a la expresión corporal o en el carácter experimental del espectáculo (*Confirmado*, 10 de abril de 1969, 18, “A propósito de *Tiempo de Fregar*”) obedecía a una operación reduccionista que develaba una notable distancia estética con respecto a la poética evocada.

Otro ejemplo que representa la incompreensión de la crítica, de gran parte del público y de muchos teatristas, es un apartado escrito para *Análisis* por Ina Ledesma titulado, con un sentido sarcástico, “El inventor del paraguas”. La actriz relata su experiencia como espectadora de *Apocalipsis cum figuris*, en Wrocław (Breslavia). Luego de reconocer los “puntos de vista novedosos y aparentemente combativos” de la puesta en escena, afirma:

⁴ En Buenos Aires, el Instituto Torcuato Di Tella –que fue inaugurado en 1958 y desarrolló sus actividades hasta 1970, cuando fue clausurado por el gobierno *de facto* del general Onganía– articulaba el proyecto cultural, político y económico de las capas medias de la sociedad. El Di Tella se constituyó en agente de promoción de los nuevos patrones culturales y estéticos de los centros artísticos mundiales y en uno de los ámbitos privilegiados de las experiencias neovanguardistas y de la avanzada artística de esos años.



Primera versión de *El príncipe constante*. Breslavia, 1965. © Laboratory Theatre/The Grotowski Institute Archive.

Sus “descubrimientos” se tocaban ya la cola con el peor naturalismo-expresionismo (extraña combinación), transpiraban todos como condenados –siendo pleno invierno– y jadeaban al punto de no salirles ya la voz con la consecuente sobreactuación. Era a todas luces la simple muestra de actores muy exigidos físicamente, pero cuyo entrenamiento no llegaba a cubrir semejante ritmo, totalmente artificial [...]. Nada de todas esas carreras y gesticulaciones partía de una verdadera concentración y de una nueva expresividad como a través de la teoría suya se pretendía demostrar. Nada más lejos de una revolución teatral (15).

El comentario constituye una muestra de la confusión que imperaba en nuestro campo cultural acerca del teatro grotowskiano y el rechazo hacia un modelo artístico considerado ajeno a nuestros intereses artísticos. Ledesma concluye: “El mismo Grotowski ya está al cabo de su callejón sin salida. Su Teatro Laboratorio no ha dado más que mediocres frutos. A mi juicio creo que ya se dio cuenta de que por ese camino salió inventando el paraguas...” (*ibídem*).

Si bien, como vimos, las primeras noticias conocidas sobre Jerzy Grotowski en el campo teatral argentino datan de la segunda mitad de la década de los años sesenta, fue sin duda a partir de su visita al país, en 1971, cuando se produjo la verdadera eclosión de notas, artículos, entrevistas y reseñas informativas acerca de su obra y su concepción teatral.

Cuando, en noviembre de ese año, el director arriba a las ciudades de Córdoba y Villa Carlos Paz –oportunidad en la que participa en el IV Festival de Teatro organizado por la Universidad Nacional de Villa Carlos Paz– y se presenta fugazmente en Buenos Aires, su nombre empieza a ocupar un lugar destacado en los medios periodísticos y en las revistas especializadas. Puede encontrarse, entonces, una serie de artículos que, oscilando entre la información y la investigación, brinda datos acerca de sus actividades en el país, indaga en su formación, en la creación de sus espectáculos y, fundamentalmente, en su trabajo con el actor.

Por su parte, en *Análisis* aparece una extensa nota sin firma que versa sobre la inminente presencia del director, quien se erige como paradigma en este sentido. El cronista toma como fuente diversos informes publicados en la revista española *Primer Acto*, con la intención de que el público pudiera aproximarse de un modo más objetivo a su teatro. Luego de afirmar que Grotowski había sido “prácticamente canonizado por los aficionados en todo el mundo como la voz más alta del teatro contemporáneo”, analiza su contribución al teatro moderno que, según él, consiste en “una reivindicación de los valores individuales”, a través de “la liberación de las propias fuentes creadoras”. Un elemento destacable del artículo es la alusión a las lecturas reduccionistas y los malentendidos que giraban en torno a su teatro. Este hecho deja entrever, por un lado, la conciencia adquirida por la crítica acerca de su propio papel en la creación de un mito y, por otro, la indiscutible consolidación de una poética que, en consonancia con lo que sucedía en otros países, se patentizaba en una serie de producciones escénicas:

Muchos espectáculos se han alzado frente al teatro literario, ilustrado sobre la escena con una serie de gestos y movimientos de los actores, para seguir caminos más o menos afines al concepto de actor-creador, actor-autor, actor que se vale del texto como de una provocación para liberarse, que figura en las bases del trabajo de Grotowski. [...] Aunque luego, examinados uno a uno, la calificación se debilita o desvanece, entre otras razones porque, a lo mejor, los creadores de esos espectáculos no han estudiado o no han podido conocer con suficiente profundidad el trabajo y el método de Grotowski (*Análisis*, 6 de septiembre de 1971, 27).

En otra nota que anuncia su visita, “El polaco Jerzy Grotowski, original teórico y gran director, arriba hoy a la Argentina”, escrita por Kive Staiff para *La Opinión*, se alude a él como una de las personalidades más atractivas y más polémicas del arte escénico contemporáneo. A propósito de esto, el crítico expresa: “Grotowski es –seguramente– junto a los rusos Constantin Stanislavski y Vsevolod Meyerhold, al francés Antonin Artaud y a Bertolt Brecht, el teórico⁵ que más profundamente y más originalmente se ha planteado los problemas del arte milenario del teatro en este tiempo” (21). El tratamiento de la información da cuenta de una lectura minuciosa de *Hacia un teatro pobre*, que circulaba en Argentina desde 1970. Luego de una descripción de las bases conceptuales de su poética, se publica una entrevista al director efectuada en su Polonia natal. Con la intención de despejar las visiones estereotipadas, Staiff propone una aproximación a los conceptos de “pobreza” y “santidad” asociados al actor y hace partícipe al lector de su experiencia personal como espectador de una puesta del Teatro Laboratorio:

Asistir a uno de estos espectáculos resulta una experiencia impresionante. No sólo por la cualidad objetiva de los mismos (algunos actores son absolutamente excepcionales, como el admirable Ryszard Ciéslak) sino por su carácter último: a diferencia del teatro tradicional, que colectiviza al público, que necesita incluso de esa condición grupal de público para consumarse, un espectáculo de Grotowski es una peripecia individual para el espectador, que no lo es en el sentido habitual del término, sino un participante ávido, conmovido y conmovedor, alternativamente desolado y gratificado, inserto en una intimidad removedora de imágenes antiguas como el mundo y como el hombre (*La Opinión*, 5 de noviembre de 1971, 21).

Staiff no pierde oportunidad de incentivar el debate generado entre grotowskianos y antigrotowskianos⁶ cuando advierte que “la porosidad frente al exotismo extranje-

⁵ Uno de los errores en los que incurrió la crítica con mayor frecuencia fue el hecho de considerar a Grotowski como un “profeta” y un teórico del teatro. Sin embargo, su actividad teórica –vertida tanto en sus trabajos escritos como en la enseñanza que impartiera en cursos, cátedras universitarias o conferencias– constituía un modo de reflexionar sobre sus experiencias y de plasmar los resultados de sus investigaciones prácticas sobre los procesos creativos del actor.

⁶ Esta controversia actualizaba, de algún modo, la tensión entre modelos culturales nacionales y modelos extranjeros, entre contenido y forma, entre existencialismo y estructuralismo, paradigmas de pensamiento aparentemente opuestos que constituyen las “estructuras del sentimiento” de la época (Williams) y evidencian dos rasgos característicos de los años sesenta: la modernización y la revolución (Giunta).

ro” entrañaba el “grave riesgo de las equivocadas asimilaciones de sus teorías y de sus técnicas” (*ibídem*).

Dos reseñas informativas publicadas en *La Nación* –uno de los medios de mayor circulación en nuestro país– sobre su presencia en la ciudad de Buenos Aires, dan cuenta también del intento de definir de un modo más certero su propuesta artística. En una ellas, “Jerzy Grotowski y su método teatral”, se advierte:

El método de trabajo se centra en los actores, quienes deben liberar sus posibilidades expresivas, sin mantenerse aferrados a técnicas, recursos, costumbres. Ese desterrar cosas se extiende al texto –para no hacer literatura–, a la escenografía –para no apelar a las artes plásticas–, a la música –por razones obvias– y hasta al maquillaje (*La Nación* 13 de noviembre de 1971, 38).

Se refiere, además, a la búsqueda de la “autenticidad del teatro”, a partir de un “teatro ascético” dirigido a un número reducido de espectadores, y a la “comunicación muy especial” que se produce entre éstos y los actores. Incentivando el mito del “profeta del teatro”, el autor considera que, para ser aceptado en el Teatro Laboratorio, el aspirante debía recorrer un largo camino en el “duro noviciado que exige un autoconocimiento espiritual y físico”. No deja de llamar la atención la referencia –común, por lo demás, a muchas críticas sobre el grupo de Grotowski– a la idea del “arte como vehículo”, que si bien había sido sugerida por Peter Brook en el prefacio de *Hacia un teatro pobre*, se convertirá varios años después en un tema de interés para los estudios teatrales, interesados en desentrañar el sentido de tal concepto.

En su edición de octubre-noviembre de 1971, *Teatro 70* transcribía la conferencia que ofreciera el director frente a una numerosa concurrencia el 12 de noviembre de ese año, durante su breve estadía en la capital argentina. Tanto el título del artículo, “Grotowski en Buenos Aires. Una visita explosiva”, como el epígrafe, “Grotowski sí; Grotowski no. A él qué le importa, señor”, revelaban la polarización generada en nuestro campo teatral entre sus detractores –quienes justificaban su oposición enarbolando la bandera de un “teatro comprometido con la realidad nacional”– y sus seguidores (ver *Teatro 70* n° 18/19, octubre 1971, 25).

Como era de esperarse, así como la visita del maestro polaco supuso una repercusión crítica importante, su partida obligó a los medios a realizar un balance. En todos los casos, y más allá del rechazo o la simpatía que despertó, las crónicas coincidieron en reconocer la convulsión que había producido su presencia en Argentina.

Entre las críticas reivindicadoras se encuentra una nota titulada “Estuvo en Buenos Aires Jerzy Grotowski”, publicada en *Análisis* el 14 de noviembre de 1971, página 7,

cuyo autor indaga en la proyección social del Teatro Laboratorio, en el rol del espectador y en su concepto de teatralidad, demostrando un exhaustivo conocimiento de sus códigos. Del mismo modo, “La Lección del maestro”, un informe publicado en el mismo semanario el 25 de noviembre, se adentra en la observación del “nuevo método para la formación del actor”, en la idea de un teatro pobre y en la “búsqueda de nuevas libertades de expresión”.

La polémica suscitada en torno a su figura se reaviva en una nota sin firma, “Grotowski: Ni arte ni discípulos” (*Confirmado* 5 de noviembre de 1971, 46-47). En ella se sintetizan los temas más significativos de su conferencia en Buenos Aires: la modalidad de trabajo del Teatro Laboratorio y la relación actor-espectador. Según el cronista, el rechazo del director a la sistematización de fórmulas o de un método para la actuación “disuelve definitivamente las incesantes tentativas mundiales por tomar sus trabajos escritos y su tarea en el laboratorio teatral que encabeza en Polonia como un sistema o una doctrina artístico-teatral”. El crítico sostiene que, según la concepción grotowskiana, “la experiencia vital y humana” se ubica “por encima de toda visión artística en el sentido puramente estético.” En este caso, el debate se incentiva especialmente a través de un breve texto escrito por la actriz Juana Hidalgo, quien asistiera a la conferencia:

La gente de ultraizquierda que le reprochó a Grotowski el que haya venido a un festival oficial, le cantó loas a Strasberg, que se llevó diez mil dólares. ¿Es que le tenemos miedo a gente que puede provocarnos una revolución constante, en lugar de reiterar, aunque sea con mucha fluidez, lo que hace treinta años se recibió de Stanislavski? La lección principal es: no tener prejuicios, escuchar al otro y después entregarse (21).

Por su parte, Jaime Potenze firma uno de los tantos comentarios acerca de *Hacia un teatro pobre* que, luego de la visita del director, vuelve a ser objeto de análisis por parte de críticos y teóricos argentinos. Si bien Potenze reconoce que el texto se había convertido en una referencia fundamental para el estudio del teatro, no puede evitar caer, en ocasiones, en ciertos equívocos, como la idea de que Grotowski pretendía desterrar al autor del proceso creativo (*Análisis*, 13 de enero de 1972, 14).

Es nuevamente *Teatro 70* el medio que intensifica la apología de su teatro en una edición completamente dedicada a su praxis artística, el número 31/32 de julio/agosto de 1972. Entre los artículos que lo componían, “Palabras a nosotros mismos” de Renzo Casali rebate, con un tono no exento de ironía, a quienes consideraban que sus experiencias escénicas resultaban extrañas y ajenas a nuestra realidad (25).

Del mismo modo, en “El teatro joven en tierras de Grotowski” (*Análisis* n° 605, 20 de octubre de 1972, 34) se realiza una síntesis del Festival de Teatros Estudiantiles en Wrocław,

a partir de constantes referencias al Teatro Laboratorio. El cronista alude a la “notable difusión” que había alcanzado en Argentina “la inusitada actividad dramática de uno de los más inquietantes directores del mundo”, que se había convertido en una importante referencia para los nuevos grupos. De la lectura del artículo se desprende la absoluta consagración del maestro polaco, tanto en la escena mundial como en el campo teatral nacional.

Los espectáculos “grotowskianos” del Di Tella

La banalización del teatro de Grotowski no era, evidentemente, algo privativo de la crítica y el teatro argentinos. Él mismo era consciente del condicionamiento que, sin proponérselo, sus actores podían ejercer y del riesgo que suponían las imitaciones y las malas interpretaciones.

Uno de los malentendidos más habituales en el contexto de la neovanguardia argentina fue su asociación con un teatro ritual. Lejos de las visiones simplistas, Grotowski:

se proponía, efectivamente (tal como sostuvo Nietzsche para la tragedia griega), reinstaurar en la escena moderna un espacio y un tiempo definitivamente rituales [...]. Lo más revelador es que la búsqueda de Grotowski, entendida como proceso iniciático, estaría orientada a la fundación de un *axis mundi* que permitiera recuperar la experiencia de un tiempo sagrado, trascendiendo con mucho el nivel meramente *analógico* en que pretende establecerse (Reyes Palacios 14).

La noción de “ritual” aparecía notablemente trivializada en una serie de espectáculos del Di Tella identificados con el teatro de Grotowski, ya sea que pretendieran emular su poética o que lo tomaran como referente, en un intento de romper con las convenciones tradicionales. En ellos se intentaba recrear una dimensión ceremonial por medio de un peculiar uso de los signos escénicos: los actores se cubrían con túnicas, realizaban movimientos exagerados, excesivamente lentos o precipitados, o bien recurrían a acciones estereotipadas basadas en la idea de “trance”, lo cual, sumado a los efectos especiales, el humo, el incienso y la semioscuridad, generaba una atmósfera sugerente y “misteriosa”. Un ejemplo de ello fue el espectáculo *Casa. Una hora y ¼*, del grupo Tiempo Lobo (1969). La entrada del público se producía en el contexto de un silencio hermético y excesivamente prolongado, en semioscuridad, mientras los intérpretes recorrían con parsimonia todo el espacio. Portando cruces y lanzando gritos de dolor, los actores reproducían estructuras rituales a través de la conformación de un coro que giraba en torno a una pira funeraria. La acción se quebraba en una serie de momentos autónomos que se sucedían a un ritmo sostenido (ver *Confirmado*, 10 de diciembre de 1969, 29).

Otra muestra de una concepción “ritual” de la escena –esta vez desde un “teatro pobre”– lo constituye *Yezidas* (1970), producción que el Grupo 67, de Santa Fe, presentó en el Di Tella. Como se aclaraba en el programa de mano del espectáculo, los actores/sacerdotes/*yezidas* representaban a miembros de una antigua secta caucasiana. Sus creadores pretendían establecer una comunicación más próxima y directa con el espectador, en un espacio ascético que eludía los efectos lumínicos y la música estridente. Los únicos medios de expresión eran, entonces, los cuerpos y las voces de los actores que reproducían sonidos guturales, gemidos y diversas cadencias, reduciendo al mínimo el uso de la palabra. Esta recreación puramente exterior de una dimensión ceremonial, basada en la generación de una determinada atmósfera, perdía de vista el hecho de que el carácter ritual preconizado por Grotowski aparecía como resultado de sus extensas investigaciones prácticas y de las búsquedas personales de sus actores.

A propósito de las concepciones erróneas acerca de las ideas de ritual y ceremonia sagrada que se difundían en la escena mundial, sin duda inspiradas en el teatro de Artaud y Grotowski, plantea Peter Brook:

¿En qué punto la búsqueda de la forma es aceptación de la artificialidad? Éste es uno de los mayores problemas con que nos enfrentamos hoy día, y mientras sigamos creyendo –aunque sea de manera oculta– que las máscaras grotescas, los maquillajes acentuados, los trajes hieráticos, la declamación, los movimientos de ballet, son de algún modo “ritualistas” por derecho propio y, en consecuencia, líricos y profundos, nunca saldremos de la tradicional rutina del arte teatral (179).

Por otro lado, la definición de la acción física como la base del hecho escénico llevó a confundir lo que Grotowski consideraba como *acción eficaz* (es decir, aquella acción en la que aparece comprometido todo el cuerpo) con la necesidad de incorporar a la escena una dosis de violencia y agresividad, es decir, con un “hiperactivismo” que apuntaba a producir un “*shock*” en el espectador.

Grotowski había advertido repetidamente, a propósito de esto, que el acto de autenticidad y entrega demandado al actor no debía conducirlo a una falsa espontaneidad, a la realización de acciones confusas e ininteligibles o a la falta de disciplina, como a menudo podía verse en las puestas del Di Tella. En *Hacia un teatro pobre*, por ejemplo, definía la tarea del actor como un “acto de extrema sinceridad” que, en tanto “se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre”, no sucumbe “al caos y la anarquía formal” (Grotowski 86). Las acciones físicas que Grotowski estimulaba en sus actores debían partir de una motivación, de un impulso originado en el interior que involucraba a todo el organismo. Para ello

era necesario que el maestro-director guiara al actor en la elaboración de una partitura gestual y vocal: el acto creativo era, para él, una síntesis entre precisión y espontaneidad, que debía canalizar y expresar el “viaje interior” del actor.

Acaso como consecuencia de una sobrevaloración de la acción física, producciones como *Mens sana in corpore sano*, de Carlos de Peral, con dirección de Norman Briski (1966); *Libertad y otras intoxicaciones*, de Mario Trejo y el Grupo de la Tribu (1967); *Tiempo Lobo*, de Carlos Traffic (1968); la ya mencionada *Casa. Una hora y 1/4* (1969), y *Tiempo de fregar*, creación colectiva dirigida por Carlos Traffic (1969), entre otras, se proponían “explotar” al máximo las posibilidades expresivas del cuerpo. Atenuando la capacidad comunicativa de la palabra, se ponía en primer plano un lenguaje físico y material, reforzado por un uso dinámico de la música, los ruidos y los efectos visuales (ver *Confirmado*, 10 de abril de 1969, p. 28). Como puede suponerse, el énfasis depositado en el nivel sensorial y energético de los signos escénicos redundaba a menudo en un clima de confusión y aturdimiento, que se alejaba notablemente del modelo que sus creadores pretendían emular.

Este tipo de malentendidos condujo, en nuestro campo teatral, a contraponer un “teatro de la palabra” a un “teatro de la imagen”, “de la expresión corporal” o “del gesto”, con los que indefectiblemente se asociaba al Teatro Laboratorio y a las corrientes experimentales.

Debemos destacar, en este mismo sentido, otra práctica habitual de los actores del Di Tella, convertida generalmente en la estrategia compositiva central del espectáculo: nos referimos a la improvisación, que distaba mucho de la noción planteada por Grotowski. Así, por ejemplo, en el programa de mano de *Casa. Una hora y 1/4* se advertía: “Esto es una experiencia abierta, en construcción, cambiante; y que se integrarán todos los aportes en posteriores funciones hasta decantarlos en un producto cada vez más neto”. Sin embargo, el resultado era una espontaneidad simplista, sin ninguna regulación, en combinación con estructuras pautadas de antemano que pretendían dar la idea de una creación improvisada. Los actores del Teatro Laboratorio, en cambio, recurrían a la improvisación únicamente cuando habían adquirido un completo dominio de sus recursos expresivos. El “azar” formaba parte de un sistema capaz de incorporar los acontecimientos imprevisibles y de estructurarlos a partir de mecanismos concretos.

Por otro lado, como sabemos, el director polaco rechazaba el rol pasivo que el teatro occidental adjudicaba al espectador, del mismo modo que condenaba el afán exhibicionista del actor comercial. Según creía, sólo realizando un auténtico “trabajo sobre sí mismo” el actor podría *confrontarse* con el espectador y despertar en él una atención y una percepción intensas. A partir de sus investigaciones sobre el vínculo actor-espectador, lo que pretendían los integrantes del Teatro Laboratorio era superar la actitud

distante del espectador impactando en sus sentidos, con el fin de acceder a un nivel más profundo de su conciencia e incentivarlo a iniciar un proceso de transformación más duradero. En los primeros espectáculos del Teatro Laboratorio dicho objetivo se concretó aboliendo la separación entre escenario y platea, integrando físicamente al público en el espacio del actor y, en algunos casos, requiriendo una participación física a través de acciones concretas.

Posteriormente, Grotowski se planteó la posibilidad de involucrar al espectador de un modo más auténtico y comprometido, no ya a nivel físico, sino más bien emocional. Para ello, contrariamente a lo que había creído hasta ese momento, se tornaba imprescindible alejarlo del juego escénico. Propone entonces la imagen del “espectador como testigo” (citado en Richards 130) que, como tal, observa con atención y conscientemente, pero manteniendo una cierta distancia de la escena, para poder conservar en la memoria aquello que percibe.

Las puestas experimentales del Di Tella apelaban asiduamente a un compromiso físico directo del espectador que, en muchos casos, derivaba en formas forzadas de participación, carentes de autenticidad y espontaneidad, en ocasiones prefijadas en los textos o guiones, que terminaron convirtiéndose en estereotipos. *Libertad y otras intoxicaciones*, *Tiempo lobo* y *Tiempo de fregar* ofrecen valiosos ejemplos del intento de involucrar al espectador asediándolo con imágenes y sonidos estridentes, para dejarlo en un estado de perplejidad e “hipnosis”, o bien para incitarlo a una determinada reacción emocional. Con respecto al segundo de los espectáculos mencionados, en una crítica titulada “A rey muerto, rey puesto” se afirma:

Hay, fundamentalmente, una agresión constante al espectador, sobre quien llueven caricias –a veces lascivas– amenazas o camisetas sudadas. Se trata de fomentar la participación del público, pero ocurren fenómenos curiosos: ¿por qué los actores no responden a los estímulos de quien contesta a sus balbuceos, les hace preguntas o “entra” en el juego? ¿Qué pasaría si un espectador, de cualquier sexo, apresado por la representación, se lanzara al tablado y, presa de frenesí dionisiaco, se despojara de sus ropas? El grupo Tiempo Lobo practica, por el momento, una participación unilateral y sin alegría, como si los intérpretes se sintieran obligados a arrastrarse entre las butacas y a lamer los dedos de la concurrencia. Tal carencia de espontaneidad es lo que empaña este ensayo (*Primera Plana*, n° 309, 26 de noviembre de 1968, 30).

Debe reconocerse, sin embargo, que más allá de estos equívocos derivados de una lectura superficial de las propuestas de Grotowski, ciertos elementos de su poética resultaron productivos para los creadores argentinos.

Entre ellos, un uso innovador del espacio que buscaba establecer la mayor variedad posible de relaciones entre actor y espectador, creando estructuras que incluyeran a estos últimos en “la arquitectura de la acción” (Grotowski 14). No puede soslayarse, a propósito de esto, el hecho de que las puestas “grotowskianas” del Di Tella exploraban todos los planos del ámbito escénico, considerándolo como una totalidad unitaria, y valoraban sus múltiples posibilidades dramáticas y espectaculares.

Pero el factor en el que se plasmó la concepción de Grotowski de manera más significativa fue, seguramente, el intento de representar un cuerpo vivo y real por medio de una imagen que encarnara la incompletitud, la imperfección y la metamorfosis. En este sentido, aparecía como una constante, en las experiencias neovanguardistas del Di Tella, la pretensión de alejar la representación corporal de la abstracción y el misticismo y de restituir al cuerpo su dimensión material y sensual, potenciando notablemente los recursos expresivos del actor.

Nuevas lecturas del teatro de Grotowski

La influencia del teatro grotowskiano no se agotó ciertamente en las ideas erróneas que predominaron desde mediados de la década de los años sesenta y en los años setenta. Lejos de ello, “nuestros teatristas supieron hacer que esta revolución llamada Grotowski decantara, dejando las mejores enseñanzas para un grupo de artistas siempre dispuestos a aprender” (Seoane 28).

A partir de la recuperación de la democracia, en 1983, se produjo el retorno a la Argentina de artistas e intelectuales exiliados que habían sido prohibidos durante la dictadura, la reubicación de los teatristas en el campo intelectual y el surgimiento y consolidación de nuevas tendencias.

En este contexto, que generó en el campo cultural un sentimiento de esperanza y optimismo, una serie de grupos, actores y directores reconocen su vinculación con la antropología teatral de Eugenio Barba y, a través de él, reivindican los principios del teatro de Jerzy Grotowski. Podemos mencionar, entre ellos, a Guillermo Angelelli y El Primogénito; el Grupo Teatro Libre, de Omar Pacheco –especialmente en su primera fase–; José María López y Kumis Teatro; el Teatro Acción, de Eduardo Gilio; Periplo Compañía Teatral; El Baldío Teatro, dirigido por Antonio Célico; Viajeros de la Velocidad, y Daniel Misses, Cecilia Hopkins, Diego Starosta, El Muererío Teatro y los grupos nucleados en la red de teatro El Séptimo. Se trata de poéticas teatrales diversas, cada una con su propia identidad, que sin profesar una ideología unitaria comparten ciertas modalidades de trabajo y una particular concepción del hecho teatral que los vincula profundamente.



Eduardo Gilio, director de Teatro Acción. Grotowski Center, Breslavia, 2009. Fotografía de Verónica Vélez.

Indiferentes a lo que constituyera la “moda Grotowski”, los exponentes de esta tendencia supieron leerlo exhaustivamente y poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde un análisis profundo, que rechazaba toda copia exterior y eludía las visiones estereotipadas. Mencionaremos dos ejes a partir de los cuales puede observarse, en estos casos, la productividad de la poética grotowskiana: en primer lugar, el *nuevo actor*, y luego *la formación y el entrenamiento*.

a. El “nuevo actor”⁷

Una de las concepciones más significativas del teatro grotowskiano a la que se adscriben, en los 80, los exponentes de la antropología teatral en Argentina, es la centralidad del actor en el hecho escénico y en el proceso creativo a partir del reconocimiento de su autonomía, no supeditada a elementos exteriores (un texto, las ideas de un autor y/o un

⁷ El actor al que apelaba Grotowski aparece como resultado de toda una tradición de “directores-pedagogos”, entre quienes se encuentran, además de él, Stanislavski, Artaud, Meyerhold, Brecht y Barba. Más allá de sus evidentes divergencias estéticas e ideológicas, quienes fueron también grandes maestros determinaron la centralidad del actor –considerado como sujeto y objeto de la “acción real”– en el hecho creativo, y convirtieron al teatro en un campo de indagación cognoscitiva y de investigación espiritual que sobrepasa ampliamente el objetivo del divertimento y la evasión (De Marinis 11).

director, la psicología de un personaje). Se trata de un “actor santo” que experimenta el acontecimiento teatral como un acto de entrega y total despojamiento, a partir de la integración física y vocal, mental y corporal:

No hay que malinterpretarme: hablo de “santidad” en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, si en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica (Grotowski 28).

En su práctica con los actores del Teatro Laboratorio, Grotowski retoma las últimas investigaciones de Stanislavski –a quien no duda en reconocer como su maestro y referente– sobre las acciones físicas en tanto generadoras del impulso emocional. Sin embargo, mientras que para el director ruso el proceso creativo del actor debía orientarse hacia la configuración del personaje, Grotowski considera al personaje –y, por extensión, al texto– como un “trampolín” (31), como un instrumento para manifestar la vida interior de su intérprete, revelada a través de acciones “auténticas”. Su “teatro de la organicidad” requiere de un actor que se desempeñe conjuntamente desde el intelecto, la afectividad y la acción para llegar a la “verdad escénica”, que surge de su profundo compromiso con lo que realiza en escena. En tanto el teatro es una experiencia física, sensorial y sinestésica, “un acto biológico y espiritual”⁸ generado “por reacciones humanas e impulsos” (53), se expresa “en los organismos de los actores, frente a otros hombres” (79).

En este sentido, Dubatti observa que:

[...] de sus palabras se desprende que el actor es un campo de acontecimiento ontológico, donde a la vez se observa un cuerpo viviente (cuerpo natural-social) atravesado por un estado o afectación (cuerpo afectado) y que es generador de (y es generado a la vez por) otro cuerpo, el cuerpo poético⁹ (“Relectura” 57).

⁸ El “carácter biológico” del fenómeno teatral supone una experiencia orgánica e integral en la que “el cuerpo mismo, viviente, sexuado, emotivo, pensante, palpitante, despierto, móvil, se transforma en fuente, material, médium y receptor del arte”. El hecho escénico se define entonces como una comunión de cuerpos vivos “presentados para ser vistos en una situación no coactiva y seductora” que induce a una “percepción sensorial total” (Pradier, *La Scène* 30).

⁹ El estudio de Dubatti parte del reconocimiento de que: “En *Hacia un teatro pobre*, Grotowski sienta las

Una consecuencia lógica de esta revalorización del cuerpo es el reconocimiento de la relación central y constitutiva del acontecimiento teatral, aquello sin lo cual no es posible el hecho escénico: la “comunidad perceptual, directa y viva” entre actor y espectador (Grotowski, *Hacia un teatro* 13).

Por otro lado, los actores de la antropología teatral a los que nos referimos organizan el proceso creativo a partir de la idea –deudora del Teatro Laboratorio– de una “dramaturgia actoral” (Barba, *La canoa de papel* 186-206), entendida como la creación, por parte del actor, de su propio material escénico.¹⁰ El actor deja de ser un intérprete, un ejecutor, para convertirse en *creador* de sus propias partituras físicas y vocales de una extrema precisión técnica, conformadas a partir de la combinación de diversos tipos de energía que operan en el equilibrio y en la dinámica de los movimientos. Se presupone que, como sostenía Stanislavski acerca de las acciones físicas, una partitura bien ejecutada generará su propio movimiento interior vinculado con la historia personal de cada actor, con sus asociaciones e imágenes particulares.

Como ejemplo de esta combinación entre precisión formal y organicidad podemos remitirnos a las puestas en escena de Cecilia Hopkins¹¹ –entre ellas, *Lunario* (1997), *Danza de lejos* (2000) y *La recaída* (2003)–. El trabajo de la actriz –fruto, como en todos los casos mencionados, de un riguroso entrenamiento– se centra en la presencia escénica, que hace emerger lo esencial de las acciones y aleja al cuerpo del actor de las técnicas cotidianas. Su búsqueda de respuestas orgánicas a los impulsos, de reacciones físicas “reales” se canaliza en la precisión formal de una estructura que garantiza el fluir de las asociaciones personales.

Por su parte, la efectividad de espectáculos como *Asterión* (1991), *Estigia* (1993), *Nada y Ave* (1996) y *Xibalbá* (2001), de Guillermo Angelelli,¹² radica justamente en su capacidad de construir un cuerpo “escénicamente vivo” a partir de una red exterior de tensiones basada en el trabajo con distintas cualidades de energía, una “composición ar-

bases de una nueva teatrología, que como la Filosofía del Teatro, regresa al pensar ontológico, percibe el teatro como diferencia y saber específico” (59).

¹⁰ El director se convierte, entonces, en el “primer espectador”, en el “espectador necesario” del actor (Jerzy Grotowski, “*Il regista come spettatore di professione*”, en *Teatrofestival*, 3, Roma 1986, 30-31).

¹¹ Cecilia Hopkins (actriz y directora nacida en la década de los años sesenta, que desarrolla desde 1997 trabajos de investigación en el campo de la antropología teatral), como la mayoría de los actores que mencionamos, ha tomado clases con Eugenio Barba e Iben Nagel Rasmussen, del Odin Teatret y, a través de ellos, ha profundizado en las enseñanzas de Jerzy Grotowski.

¹² Actor nacido en 1961, fue discípulo de Iben Nagel Rasmussen (actriz del Odin Teatret), e integra, desde 1990, Vindenes Bro, el grupo transnacional que la actriz coordina.

tificial” que “actúa como un anzuelo” sobre las emociones y el “proceso espiritual” (Grotowski 11). Su concepción de la escena como ámbito sagrado y mágico se plasma cabalmente en sus trabajos. *Xibalbá*, por ejemplo, surge del descubrimiento de la mitología maya durante un viaje que el actor realizó a México y cuyo punto culminante fue la visita a las ruinas de Yaxchilán, en la frontera con Guatemala. Una experiencia profundamente movilizadora que no sólo redundó en la creación de este espectáculo, sino que adquiere también resonancias en su filosofía teatral.¹³ Lo divino, lo mágico y lo enigmático se expresan a través de un lenguaje escénico predominantemente físico que, sin embargo, involucra de manera total y profunda a quien actúa, al tiempo que apela a una percepción emocional y sensorial. Asimismo, los elementos visuales y los efectos sonoros se construyen mediante el cuerpo y la voz de los actores, quienes además ejecutan en escena los instrumentos musicales.

Como sucede en las puestas en escena más representativas de este modelo, el personaje deja de ser el principio regulador del proceso creativo del actor para convertirse en el elemento que viene a concluir esa tarea.

Otros ejemplos en este sentido son *Genoveva* (1996) y *Elegía de Lola Mora* (2001), dirigidos por Eduardo Gilio y protagonizados por Verónica Vélez, integrante del Teatro Acción.¹⁴ En ambos casos, el trabajo creativo de la actriz se basó en una serie de improvisaciones no inspiradas en el texto, sino en asociaciones, imágenes y recuerdos personales, mientras que los personajes aparecían sólo en la instancia del montaje construido por el director.¹⁵

En estos espectáculos, el uso extracotidiano del cuerpo produce la ruptura de los automatismos y confiere a la presencia escénica del actor la fuerza y la calidad energética necesarias:

¹³ Grotowski había tenido vivencias similares en sus búsquedas de un modelo teatral alternativo. India se convirtió, para él, en una fuente de inspiración, y la filosofía hindú le permitió dotar de un contenido extra-artístico a sus investigaciones.

¹⁴ Eduardo Gilio (1961), músico, actor y director teatral crea, en 1980, el grupo Teatro Acción, del que forma parte Verónica Vélez, actriz nacida en los años setenta. Gilio reconoce como maestros y referentes fundamentales en su formación, en su modalidad de trabajo y en sus concepciones estéticas e ideológicas, a Jerzy Grotowski y Eugenio Barba.

¹⁵ El proceso de disolución del personaje que se verifica a lo largo de la práctica de Grotowski dota al actor de una mayor autonomía, en tanto se independiza de la situación dramática y del texto, que ya no se considera como el punto de partida ni como el referente obligado del proceso de puesta en escena. El primer antecedente de este sentido es *El príncipe constante*. Como recuerda Richards (1993), Cieslak nunca trabajó con los personajes de la tragedia de Calderón de la Barca, sino únicamente con asociaciones personales.



*Elegía a Lola Mora, Teatro
Acción. Isla de Creta, 2004.
Fotografía de Eduardo Gilio.*

Así como el comportamiento extra-cotidiano del actor puede revelar las tensiones escondidas bajo el diseño de movimientos, el espectáculo puede ser la representación, no del realismo de la historia, sino de su *realidad*, de sus músculos y sus nervios, de su esqueleto y lo que sólo se ve en una historia descarnada: las relaciones de fuerza, los ímpetus socialmente centrífugos y centrípetos, la tensión entre libertad y organización, entre intención y acción, entre igualdad y poder (Barba, *La tierra de cenizas* 150).

El carácter real –aunque no realista– de las acciones opera profundamente sobre el espectador, de quien se espera que sea capaz de percibir ese proceso íntimo y personal de autorrevelación y estar dispuesto a experimentar una vivencia similar. A propósito de esto, Barba define a la representación grotowskiana como un “acto de transgresión” que “permite derribar nuestras barreras, trascender nuestros límites [...]. El actor se provoca y se desafía a sí mismo y al espectador, violando las imágenes, los sentimientos y los juicios estereotipados y comúnmente aceptados” (46).

b. La formación y el entrenamiento

El otro elemento fundamental a la hora de analizar la productividad de Grotowski sobre estos actores y directores es la creación de una situación de laboratorio para la investigación, la experimentación y el entrenamiento del actor.

Si, a la luz de las experiencias del Di Tella, el concepto grotowskiano de *training* quedaba reducido a simples prácticas corporales, gimnásticas o acrobáticas que redundaban en el puro virtuosismo y en un exhibicionismo de destrezas corporales, el entrenamiento físico como instrumento de autoconocimiento constituye uno de los pilares fundamentales de los exponentes de la antropología teatral. Se trata de una rigurosa práctica cotidiana con el cuerpo y la voz, que abarca las más diversas disciplinas¹⁶ y se elabora en función de las dificultades particulares de cada actor, con miras no sólo a la creación de espectáculos, sino principalmente a su formación, reivindicando de este modo la concepción grotowskiana del “arte como vehículo” (citado en Richards 130).

En función de interrumpir lo que consideraba una falacia en la tarea del actor (esto es, el círculo ensayo-espectáculo que, según él, limitaba su proceso creativo), Grotowski decide dedicar más tiempo a los ensayos y a crear un verdadero espacio pedagógico, una escuela de formación de actores. Encuentra así, en la noción de *laboratorio*, un ámbito para la experimentación y la investigación interdisciplinaria, una síntesis entre teatro y escuela.¹⁷ El entrenamiento de los actores del Teatro Laboratorio adquirió entonces la entidad de una práctica autónoma que, independientemente de la producción de espectáculos, se orientaba a su formación integral. A través de una serie de ejercicios físicos y vocales –relacionados con la respiración, la impostación de la voz, la dicción y los resonadores corporales–¹⁸ se buscaba

¹⁶ Grotowski rechazaba la “cleptomanía artística” que confluía en la creación de “espectáculos híbridos”, asociados con un “teatro rico”. Sin embargo, para el entrenamiento del actor, y con el objetivo de que alcanzara el dominio absoluto de su cuerpo y su voz, recurría a técnicas provenientes de la danza, el yoga, la música, el canto, así como también a elementos inspirados en las investigaciones de Delsarte, Dullin, Meyerhold, Stanislavski, el Teatro No, el Kathakali.

¹⁷ Para los actores a los que aludimos, la relación maestro-discípulo, basada en el modelo del teatro oriental, no se define a partir de un vínculo jerárquico en el que alguien posee el conocimiento y el otro lo recibe pasivamente. Lejos de ello, se trata de una relación de paridad, de profunda colaboración y apertura, en la que ambos individuos crecen y se descubren a sí mismos (Grotowski 20). La tarea del maestro –que se homologa a la del director– consiste, entonces, en “enseñar a aprender”, en guiar al alumno en la búsqueda de un conocimiento que se encuentra en su interior.

¹⁸ Las investigaciones del maestro polaco sobre los resonadores corporales lo condujeron a considerar la voz como una prolongación del cuerpo: “El actor que investiga muy de cerca su organismo descubre que el uso del resonador es prácticamente ilimitado; las fases variadas de sus acciones físicas exigen distintos

que el actor descubriera sus posibilidades expresivas y transformara su cuerpo cotidiano en un *cuerpo-mente* escénico.

Los integrantes del Teatro Acción dedican la mayor parte de su tiempo al entrenamiento individual. Siguiendo el modelo del Teatro Laboratorio, crean sus propios ejercicios en vistas, no ya a incorporar conocimientos o recursos técnicos, sino a eliminar las resistencias que impiden el normal desarrollo de la creatividad. En este sentido, el proyecto pedagógico planteado por Eduardo Gilio se propone:

Contribuir a la formación de un actor completo e integral, reconocido como el sujeto creativo más importante del fenómeno teatral a partir de la valoración de sus propias posibilidades expresivas y facilitar al actor el acceso a la “autenticidad” de la interpretación dramática –que, insistimos, no debe confundirse con la mimesis realista– (*Gritos y susurros. Periódico del Teatro Acción*, junio 1998, 2).

Del mismo modo, las investigaciones de Angelelli vinculadas con el lenguaje teatral y los recursos expresivos, puestas en práctica en el entrenamiento actoral, derivan en la conformación de un lenguaje corporal específico que, tal como proponía Grotowski, contempla al actor en su integridad. Su práctica incluye técnicas de relajación y concentración, de memoria sensorial y afectiva, así como también distintas técnicas de ejercitación del cuerpo y la voz que apuntan a dominar las propias energías y ritmos.

Consideraciones finales

Como vimos, tanto el discurso crítico como los espectáculos neovanguardistas argentinos que, a partir de 1965, tomaron como modelo de referencia al teatro de Grotowski, evidenciaban una falta de información acerca de su filosofía y su modalidad de trabajo, que se manifestaba en la configuración de una serie de estereotipos.

Puede entenderse, entonces, que en un primer contacto del campo cultural argentino con su praxis teatral, los críticos apelaran a conceptos que aparecían totalmente banalizados, como “ritual”, “ceremonia”, “teatro sagrado”, “laboratorio teatral”, “actor santo”, “teatro pobre”. La visita del maestro polaco a Argentina constituyó, en este con-

tipos de respiración” (Grotowski 30). Como la mayoría de los exponentes de esta tendencia, Angelelli y los actores del Teatro Acción se entrenan especialmente en lo que denominan “acción vocal”, con el objetivo de alcanzar un registro vocal amplio y producir diversos efectos a través de los resonadores corporales, como puede observarse en sus espectáculos.



Escaleras, espirales y otros sueños, Teatro Acción. París, 2007. Fotografía de Eduardo Gilio.

texto, un acontecimiento fundamental para que se conocieran los rudimentos de su poética y comenzaran a aclararse los malentendidos. Ello por cuanto sus conferencias y entrevistas brindaron un panorama más certero acerca de su modalidad de trabajo y su modo de entender el teatro, pero también porque su presencia significó un estímulo directo para actores, grupos teatrales y directores que se identificaban con inquietudes artísticas similares.

Fue, sin embargo, en el seno de las nuevas tendencias vinculadas con la antropología teatral que surgen a partir del advenimiento de la democracia, cuando sus concepciones filosóficas y estéticas alcanzaron una mayor organicidad y profundidad.

Resulta interesante observar que, si bien en la actualidad las producciones de los representantes de esta tendencia se han orientado en ciertos casos hacia formas posdramáticas, algunos de ellos continúan profundizando, desde sus propias poéticas y a partir de nuevos propósitos estéticos e ideológicos, en elementos vinculados con el teatro de Grotowski y con la antropología teatral. Entre ellos, Cecilia Hopkins, los actores del Teatro Acción y su director, Eduardo Gilio, cuyas producciones escénicas dejan entrever un interés en el ritmo, la dinámica y el movimiento, siempre en función de un actor-creador que –como sujeto integral– constituye el elemento fundamental del proceso creativo y del hecho escénico. Más allá de sus divergencias, búsquedas y recorridos personales, la pregnancia de es-



La imaginación al poder,
Teatro Acción. Buenos
Aires, 2018. Fotografía
de Eduardo Gilio.

tas poéticas puede observarse, además, en la práctica del entrenamiento y en la formación del actor (la de cada uno de ellos y la de sus discípulos, en el caso de Gilio).

Pero acaso la impronta grotowskiana que más profundamente opere en ellos es la posibilidad de convertir al teatro en un instrumento de conocimiento, de experiencia y búsqueda espiritual, en un medio de *acción real* del actor sobre el espectador, del hombre sobre el hombre, a nivel intelectual y emotivo, pero sobre todo a nivel físico-perceptivo (De Marinis 10). Como sostenía Grotowski, en este sentido: “Sólo se posee realmente lo que se ha experimentado, y por tanto (en teatro) lo que se sabe y puede ser verificado en el propio organismo, en la propia, concreta y cotidiana individualidad” (citado en Barba, *La tierra de cenizas* 148).

Fuentes consultadas

- Barba, Eugenio. *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. Buenos Aires: Catálogos, 2005.
- Barba, Eugenio. *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*. Buenos Aires: Catálogos, 2000.
- Brie, César. “Por un teatro necesario”. *El tonto del Pueblo. Revista de Artes Escénicas*, núm. 0, 1995, pp. 65-80.
- Brook, Peter. *El espacio vacío*. Barcelona: Península, 1994.
- Cruciani, Fabrizio. *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*. Roma: Editori & Associati, 1995.
- De Marinis, Marco. *In cerca dell' attore. Un bilancio del Novecento teatrale*. Roma: Bulzoni, 2000.
- Díaz, Silvina. *El actor en el centro de la escena. De Artaud y Grotowski a la antropología teatral en Buenos Aires*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.
- Dubatti, Jorge. “Relectura de *Hacia un teatro pobre* desde la filosofía del teatro (Grotowski en el teatro argentino)”. *Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*, coordinado por Domingo Adame y editado por Antonio Prieto Stambaugh. México: Universidad Veracruzana, 2011, pp. 49-62.
- Dubatti, Jorge. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. México: Siglo XXI, 2000.
- Hopkins, Cecilia. “La turbulencia de un espacio paradójico. Entrevista con Eugenio Barba”. *Teatro al Sur*, núm. 6, 1997, pp. 42-51.

Pradier, Jean-Marie. *La Scène et la fabrique du corps. Ethnologie du spectacle vivant en Occident (v^o siècle av. J.C.- xviii^o siècle)*. Bordeaux: Presse Universitaires de Bordeaux, 1997.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Reyes Palacios, Felipe. *Artaud y Grotowski. ¿El teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM/Grupo Editorial Gaceta, 1991.

Richards, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche. Con una prefazione e il saggio "Dalla compagnia teatrale a l'arte como veicolo", di Jerzy Grotowski*. Milano: Ubulibri, 1993.

Seoane, Ana. "Grotowski en la Argentina: una revolución anunciada". *Cuadernos de Pica-dero: Presencia de Jerzy Grotowski*, núm. 5, 2005, pp. 21-24.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Xalapa, capital teatral de México

Alejandra Serrano Rodríguez*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral “Rodolfo Usigli”, México.
e-mail: as.teatromexicano@gmail.com

Recibido: 31 de marzo de 2019

Aceptado: 12 de junio de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2605

Xalapa, capital teatral de México

Resumen

Este artículo tiene como finalidad demostrar que Xalapa es la ciudad con mayor actividad teatral en el país. Para esto se proporcionará una definición de actividad teatral basada en un análisis documental. La importancia de señalar un foco cultural fuera de la Ciudad de México es relevante en términos de diversidad cultural y descentralización de la cultura.

Palabras clave: teatro, documentación, descentralización, espacios independientes, Xalapa, Veracruz.

Xalapa: Mexico's Theatre Capital

Abstract

Based on a documentary analysis, this article seeks to position Xalapa as the city with the largest theatrical activity in the country. The presence of a cultural core outside Mexico City is relevant in terms of both cultural diversity and cultural decentralization.

Keywords: theatre, documentation, decentralization, independent theater spaces, Xalapa, Veracruz.

Xalapa, capital teatral de México

I. Introducción

A partir de estudiar un caso específico, como la actividad teatral en Xalapa –la capital del estado mexicano de Veracruz–, podemos establecer puentes para discutir problemas más generales que enfrenta el país. Se trata de un intento por configurar una historia cultural contemporánea al modo en que Pilar Gonzalbo lo refiere:

Más que las obras de arte en sí mismas a nosotros nos importa su recepción en cada momento histórico y para cada sujeto social [...] La recepción es entonces tan determinante como la obra misma y la cultura está constituida no solamente por las creaciones maravillosas de algunos hombres sino también por los comportamientos cotidianos (“La historia cultural” 21).

De este modo, es importante revisar la relación de la ciudad con el teatro. Conocer las características específicas de la actividad teatral en cada estado del país puede otorgar información para desarrollar políticas culturales y programas adecuados para fortalecer los puntos débiles y promover sus fortalezas. Compartir información e identificar tendencias y desafíos del teatro en México fuera de la capital es crucial para promover una diversidad cultural en justa participación.



Teatro del Estado "Gral. Ignacio de la Llave". Xalapa, 2019. Fotografía de José Luis Gómez Córdova.

Este estudio surge de la revisión del archivo documental resultante de las diez publicaciones anuales de *Teatro en los estados*,¹ es decir, parte de las ciencias de la información en estrecha cercanía con el periodismo que, de acuerdo con López Yepes, tienen una afinidad natural. Sobre la documentación, entre otras características, López Yepes menciona que se trata de la "obtención de información para la acertada toma de decisiones" ("La información" 15'37") y entiende la información como un bien social en estrecha relación con el poder ("El concepto" 6). Es en este vértice que localizo mi trabajo y su importancia.

Gracias al trabajo de documentación realizado para la serie *Teatro en los estados*, he podido observar la actividad teatral de los estados año con año en relación con su tamaño y el de su población, siendo Xalapa la única ciudad de menos de 500 mil habitantes con una intensa actividad teatral. Este estudio parte de la hipótesis de que Xalapa es la ciudad con mayor actividad teatral en el país.

¹ *Teatro en los estados* es un registro documental anual de las obras presentadas fuera de la Ciudad de México, realizado por quien suscribe.

En la primera parte del artículo se procura otorgar, al lector, los postulados ideológicos de los cuales parto para hacer la investigación. Me enfoco en la relación del modelo económico neoliberal con la tendencia homogeneizadora hacia los artistas que genera un problema político respecto a la diversidad cultural, lo cual, a la vez, se incrementa con la tendencia centralista del sistema político mexicano.

En el segundo apartado se comparten algunas de las conclusiones del proyecto *Teatro en los estados* para otorgar un panorama sobre la actividad teatral en México, con la finalidad de tener un contexto general que permita enfocarnos, en la tercera parte, en el caso de Xalapa.

En cuanto a la metodología, se utiliza una serie de siete años para generar los promedios anuales de obras presentadas que se muestran en el estudio, salvo la comparativa correspondiente a la Ciudad de México. Esta última se realizó sobre el 2013 como año base, debido a que no se cuenta con datos equiparables relativos a la Ciudad de México durante esos siete años.

1.1 Marco teórico

1.1.1 Diversidad cultural

En los años setenta, la UNESCO publicó sus primeras monografías sobre políticas culturales nacionales; en 2001 realizó la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, y en 2005, la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, de la cual México forma parte y fue electo miembro del Comité Intergubernamental para el periodo 2007-2011.

Una de las principales razones por las que la UNESCO consideró necesaria la creación de la Convención fue que:

La producción, distribución, exhibición y promoción cultural a nivel mundial está cada vez más monopolizada; menos propietarios que nunca antes dominan el mercado cultural. Al mismo tiempo, las opciones disponibles para los consumidores en muchos ámbitos de las artes están menos diversificadas. La vida cultural se restringe cuando la variedad de expresiones artísticas que pueden llegar a públicos y consumidores de obras de arte se ve reducida. Desde una perspectiva de derechos humanos, éste no es un desarrollo saludable. Esta reducción en el número de propietarios y en la diversidad de opciones supone también una amenaza para la democracia, puesto que una rica diversidad de voces e imágenes es fundamental para el discurso democrático (Pulido, *et al* 7).

En México, el modelo económico neoliberal y el centralismo en el sistema político han favorecido este panorama, promoviendo la discriminación y marginación económica de creadores que radican fuera de la Ciudad de México. De acuerdo con Jaime Fisher, esto convierte a la diversidad cultural en un problema político.²

La diversidad cultural es un tema amplio y con muchas discusiones actuales que no abordaremos aquí. Sin embargo, para contextualizar la relevancia simbólica del estudio que presento, recordaré el caso de la 35ª Muestra Nacional de Teatro (Monterrey, Nuevo León 2014), donde la programación estuvo compuesta por un 54% de obras provenientes de la Ciudad de México, el porcentaje más alto registrado en una comparativa de la programación de la MNT desde el 2008 (Serrano, “Por un nuevo modelo”).

Esta situación desató una discusión que resultó en una revisión y adecuación del modelo para la siguiente edición, en 2015. Quiero tomar sólo un fragmento de esta discusión para dimensionar el problema de la diversidad cultural. A raíz de los diferentes reclamos, el dramaturgo y director teatral David Gaitán escribió una nota en *Teatromexicano.com* en respuesta:

Reclamar que haya más obras de los estados apelando a las estadísticas de la selección es exigir que se reparta el presupuesto equitativamente entre los colegas (como si fuéramos los únicos que pagamos los impuestos que permiten que este evento se lleve a cabo) y olvidar que el criterio más importante, en tanto que compete al espectador, es la calidad artística; no la dirección postal del teatro en que se estrenó (“Que si del DF”).

Gaitán no era el único que pensaba de esta manera. En el medio teatral es muy común que se hable de “calidad” como criterio estético, como también que se haga una distinción entre espectadores y gente de teatro.³ En contraparte, concuerdo con la idea de que cada expresión artística, ya sea *amateur* o profesional, tiene importancia en tanto que pone el arte en el contexto de su cultura y su sociedad⁴ a la manera en que Geertz lo refiere:

² Un problema político auténtico surgiría cuando de la diversidad cultural de facto emerge la intolerancia, la “discriminación, la exclusión política o la marginación económica, es decir, algún tipo de violencia física o simbólica” (Fisher 41).

³ “La lucha por mejorar las posibilidades de profesionalización artística en los distintos estados del país es una que debe hacerse, pero atacar la programación de la MNT bajo el criterio comentado es arremeter contra el síntoma. Lo bueno, tampoco le importan estas discusiones al espectador” (“Que si del DF”).

⁴ “La cultura es resultado, a la vez que condición de la relación dinámica entre el individuo y sociedad, y de ambos con el medio ambiente. Su lugar de manifestación es siempre físico [...] Cultura y sociedad no son cosas separadas pero son conceptos distintos” (Fisher, “Liberalismo” 31-34).

Toda reflexión sobre el arte que no sea simplemente técnica o bien una mera espiritualización de la técnica⁵ –esto es, gran parte de ese debate– pretende básicamente situar el arte en el contexto de esas otras expresiones de la iniciativa humana, y en el modelo de la experiencia que éstas sostienen colectivamente (119).

En el teatro, esta relación es muy inmediata y debería ser considerada en la discusión de las atribuciones y aportaciones artísticas de una obra, por encima de la llamada “calidad”. ¿Cuáles son los parámetros para definir la “calidad” de una obra? Esto fue central en la discusión citada, donde se reclamaba que dichos parámetros se establecen desde una visión centralista y homogeneizante.

1.1.2 El modelo neoliberal y el centralismo en la cultura en México

Para entender la necesidad de este artículo por demostrar la importancia del teatro en Xalapa, es indispensable hablar del modelo económico neoliberal y el centralismo en México. No es la intención aquí explicar exhaustivamente estos modelos económicos y políticos, sino simplemente situar desde qué óptica se planea la presente investigación, que si bien está buscando una reivindicación artística lo hace desde una crítica al sistema político y económico que continúa marginando a las expresiones culturales que no se producen desde el centro y que no se perciben como autosustentables.

Con la finalidad de abordar estos temas de manera sencilla y ordenada, nos centraremos en dos artículos que hacen un recuento histórico de estos modelos: “Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo”, de José Guadalupe Vargas Hernández, y “Gobierno y política local en México: luces y sombras de las reformas descentralizadoras”, de Enrique Cabrero Mendoza. Ambos artículos tienen una perspectiva histórica y crítica con la que comulgo.

Capitalismo, neoliberalismo y centralismo han caminado de la mano en el sistema político y económico mexicano:

El capitalismo que proclama la libertad superó las injustas relaciones económicas del régimen feudal pero se convirtió en la justificación para el saqueo de los recursos de los pueblos menos desarrollados durante la colonia en beneficio de las metrópolis. La expansión del capitalismo se efectuó a través de la organización de la sociedad, el modo de producción y el poder político en los espacios coloniales. La herencia colonial ha

⁵ A lo que llamaré David Gaitán “la calidad artística”.

marcado las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales de los pueblos colonizados. Por lo tanto, la estructura actual del sistema internacional se entiende a partir de la evolución de las características del sistema internacional capitalista.

[...] Las políticas proteccionistas de los denominados mercados emergentes impedirían el avance del proyecto del libre mercado, por lo que el neoliberalismo condena y arremete contra la ideología del desarrollo a través de la aplicación de regulaciones de las instituciones financieras internacionales para convertir a las economías emergentes en consumidoras de productos y servicios de los países más avanzados, para quienes estas regulaciones no aplican (Vargas 72, 82).

Por su parte, Cabrero Mendoza explica que el centralismo fue una medida de control que adoptó el gobierno postrevolucionario mexicano y que no fue sino hasta el periodo de 1970-1977 que surgieron las primeras iniciativas descentralizadoras (168). Sin embargo, durante la presidencia de Carlos Salinas (1988-1994), “la descentralización como iniciativa gubernamental prácticamente⁶ desapareció como tema de la agenda de gobierno” (170). Es también en este periodo cuando se aceleraron las medidas económicas neoliberales en México con el Tratado de Libre Comercio en América del Norte (Vargas 84).

Al tiempo que el neoliberalismo “alienta como medidas económicas la reducción del gasto público, especialmente la reducción de prestaciones de servicios por parte del Estado, particularmente a los sectores más pobres de la población” (*ibídem*), los erráticos procesos de descentralización en México han provocado que persistan rezagos básicos en los gobiernos estatales y municipales (Cabrero 174).

A pesar de que a partir de 1994, con el presidente Ernesto Zedillo, se planteó una iniciativa de un “federalismo renovado” –explica Cabrero Mendoza–, fue un proceso de “descentralización impuesta por el poder presidencial” donde los estados y municipios eran “simples receptores de una política centralmente diseñada”; por ello, Cabrero Mendoza afirma que en México no ha existido “una estrategia global y articulada de mediano a largo plazo para la descentralización”, produciendo finalmente un centralismo multiplicado. Al decir de este investigador, “el centralismo en un país como México está instalado en las raíces mismas del sistema social, en el imaginario colectivo que da vida a esta nación y que, por tanto, favorece la reproducción de estos vicios centralizadores” (171, 172, 174, 167).

Por su parte, Vargas Hernández también piensa que se necesita de una revolución cultural que no acepte “las formas de dominación, poder y alineación del capitalismo globalizador para reconstruir la identidad de las comunidades mediante la acción individual y

⁶ El autor señala como excepción la política educativa en este periodo.

colectiva que afirme la autodeterminación, independencia y autogestión” (86). Por eso es indispensable insistir en ver hacia fuera del centro, promover mejores condiciones en los estados. El modelo económico neoliberal y las políticas centralistas son esencialmente homogeneizadoras de los discursos y, por lo tanto, atentan contra la diversidad cultural.

1.2 Estado de la cuestión

La historia del teatro en Xalapa está ampliamente documentada; sin embargo, se ha centrado principalmente en la actividad alrededor de la Universidad Veracruzana y en especial de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad. Los investigadores Elka Fediuk y Francisco Beverido tienen publicados varios artículos al respecto; algunos de ellos fueron utilizados para la realización del libro *Compañía Titular de Teatro de la uv: Testimonios de 60 años*, el cual está construido con base en entrevistas, notas de prensa y críticas teatrales.

Queda pendiente una historia del teatro independiente en Xalapa que seguramente será posible gracias al Centro de Documentación Teatral Candileja, dirigido por Francisco Beverido, el cual cuenta con un fondo documental bastante amplio. Por otro lado, aunque es necesaria la historia de Xalapa y su teatro para el desarrollo de esta investigación, la presente argumentación se circunscribe a un aspecto estadístico. La serie *Teatro en los estados* tiene documentadas las obras presentadas del 2007 al 2015, la revisión de ese material será base para el argumento del presente escrito, así como los ensayos publicados en estas ediciones.

La investigación que tiene más relación con lo que busco conseguir en este artículo es la realizada por Nadia Be’er, que aborda problemáticas específicas del teatro y las utiliza como indicadores para revisar la política cultural del sexenio.

En el artículo titulado “Lo que el teatro revela de la política cultural del sexenio”, Be’er revisa la distribución geográfica de los apoyos otorgados por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), las actividades realizadas por la Coordinación de Teatro del INBA (entre las que se cuenta la Muestra Nacional de Teatro y otros festivales), los presupuestos asignados a cultura y el Programa Estímulos Fiscales Efitatro, para concluir lo siguiente: “La simulación de muchos de los programas nos remonta coincidentemente a los orígenes del teatro occidental: en Grecia, a los actores se les denominaban *hypokrités*. Hoy, en México, el actor es actor, pero la política cultural que lo acompaña es hipócrita” (párrafo 43).

A pesar de que el artículo de Be’er navega entre datos sin terminar de analizarlos ni ofrecer una interpretación específica para cada uno de los casos, son pocos los ejemplos de este tipo de estudios. Interesa el planteamiento de su artículo:

Entre recortes, la fundación de la esperada Secretaría de Cultura y las condiciones laborales de muchos de los trabajadores de la cultura, es difícil hacer un balance del estado en el que este sexenio deja a las artes. En este texto, el teatro funciona como una mirilla para ver algunos de los esfuerzos, dinámicas y puntos ciegos en nuestra política artística y cultural que, sin embargo, no sólo depende de presidentes y gabinetes, sino de una serie de agentes y acciones que urge repensar si queremos una sociedad educada en las artes, teatros llenos y creadores bien pagados (párrafo 1).

Finalmente, lo que se pretende con este artículo es otorgar argumentos que demuestren que no toda la actividad cultural se concentra en la Ciudad de México y que es posible pensar en una política cultural descentralizada.

II. Actividad teatral profesional en México

¿Cómo definimos el teatro profesional? La formación de quienes participan en el montaje y los medios de producción de la puesta en escena son elementos que proponen cierta objetividad al responder esta pregunta. Sin embargo, sólo estaríamos contemplando la parte técnica. De acuerdo con Geertz, “estudiar una forma de arte significa explorar una sensibilidad, que una sensibilidad semejante es esencialmente una formación colectiva y que los fundamentos de esa formación son tan amplios y profundos como la existencia social” (122). Cuando hablamos del teatro que se produce fuera de la capital de México, en muchos casos, las figuras reconocidas del teatro no tienen una formación profesional y la mayoría de los recursos para la producción son independientes, es decir, provistos por los propios creadores. El crítico Fernando de Ita escribió al respecto:

[...] hace 30 años el teatro en provincia era un teatro de aficionados, en el mejor sentido de la palabra. Sólo las ciudades de México, Puebla, Monterrey y Xalapa contaban con escuelas formales para la enseñanza del arte dramático, o con profesionales de las tablas que continuaban la tradición de formar gente de teatro sobre la marcha.

Desde los años 60 los directores se convirtieron en los personajes centrales de la convocatoria que es necesario hacer para montar una obra de teatro, fuera del circuito comercial. El teatro subsidiado permitió, en la ciudad de México, la experimentación artística que llevó a un puñado de creadores a dominar el escenario, tanto en el aspecto de apoyo y producción, como en el sentido artístico. Ante la ausencia de pedagogos, y del personal adecuado para la administración de la cultura, quienes dirigían las obras del teatro público se convirtieron en maestros, funcionarios y promotores de teatro.

Lo mismo pasó en los estados, con la salvedad de que en el rancho no había dinero para la cultura, menos para el teatro. Los directores en provincia también reinaban sobre sus alumnos, pero no les podían ofrecer los sueldos mínimos que paga el teatro trashumante en el Distrito Federal, por ejemplo. Tampoco los podían compensar con una temporada fija, ni con la sala llena de espectadores, ni el halago de la prensa, porque muchas veces las obras sólo se daban la noche de estreno, no había público, y no había espacio para ellos en los diarios. Por eso digo que en diversos estados había una afición ejemplar por el teatro, pues con todo en contra, montaban obras de teatro (9).

Necesitamos considerar muchos otros elementos; sin embargo, es tan amplia y diversa la actividad teatral en el país que sería imposible generar una definición homóloga. Por lo tanto, *Teatro en los estados* ha trabajado en proponer la generación de criterios que consideren esa diversidad para trazar un mapa y ofrecer coordenadas posibles de navegación. Los anuarios resultantes de este proyecto siempre se pensaron como una documentación que sirviera para futuras investigaciones. Los criterios iniciales⁷ han tenido que ser revisados en varias ocasiones para tomar en cuenta factores que no se consideraban; por ejemplo, la complejidad geopolítica de la zona de La Laguna. La llamada Comarca Lagunera se ubica en los estados de Coahuila y Durango y funciona como una entidad aparte, lo que hace imposible determinar si las obras producidas en esa zona son de Durango o de Coahuila, por lo cual se señalan aparte bajo el nombre de Comarca Lagunera.⁸

Volvamos ahora a la pregunta: ¿qué es el teatro profesional? El Diccionario de la Real Academia Española define “profesional” como lo relativo a la profesión, aquel oficio por el que se percibe una retribución. La forma directa de percibir una retribución en el teatro es la taquilla, que fue el primer criterio establecido en la primera edición. Pero, conociendo el campo de primera mano, sabía que existen otras maneras de obtener ingresos para una obra de teatro sin pasar por la taquilla (como las becas, los apoyos institucionales y la venta

⁷ “Este anuario está dedicado a los trabajos de teatro profesionales de todo el interior de la República Mexicana. Profesional es un término escurridizo, por lo que se definió del siguiente modo: todo aquel que cobre taquilla. También se incluyeron dentro del anuario toda obra que haya participado en algún festival, encuentro, concurso, feria o festejo público. De este modo se incluyen en el anuario obras estudiantiles, de niños o didácticas que de alguna manera lograron sobrepasar su ámbito inmediato y formar parte de la actividad teatral de su localidad. En el caso de teatro de calle, resulta muy difícil rastrear las obras y diferenciarlas como un producto artístico, por lo que únicamente se incluyen las obras que pudieron ser cotejadas en un medio periodístico, cartelera cultural o festival de teatro” (Serrano, *Teatro en los estados* 2007 7).

⁸ Se crea el apartado de Comarca Lagunera a partir de la edición 2009 (Serrano, *Teatro en los estados* 2009 8).

de funciones). De ese modo, quedaron establecidos los siguientes criterios para registrar una obra en los anuarios:

- Que haya cobrado taquilla.
- Que haya participado en algún festival.
- Que haya contado con algún apoyo de cualquier orden de gobierno.
- Que haya participado dentro de algún programa de cualquier orden de gobierno.

Los anuarios registran todo aquello que se autotitula como teatro, ya sea teatro-circo, teatro-danza, danza-teatro, teatro testimonial, teatro expandido. El propósito de tal registro no es establecer las fronteras del teatro, son los propios creadores quienes se asumen dentro o en diálogo con dicha disciplina. El origen de la obra se establece a partir de los recursos de la producción, ya que uno de los propósitos del registro es poder dar seguimiento a la inversión que hace cada estado en teatro. Por ejemplo, si la obra cuenta con un reparto integrado por actores de la Ciudad de México bajo la dirección de una persona que nació en Veracruz, aunque radica y labora en Mérida, pero la producción se realizó con un apoyo del estado de Chihuahua, la obra se verá reflejada en la sección de Chihuahua.

Para la edición de 2014, contando ya con el material de ocho años, se podían observar algunas imprecisiones en la metodología:⁹ la tendencia general al alza de la actividad teatral en los estados,¹⁰ en contraste con la corta vida de las obras. Por lo tanto, establecimos un nuevo indicador llamado *Actividad profesional*, el cual se compone con la suma de las reposiciones de un año más las del año siguiente. Esa suma da un estimado de la producción teatral profesional, una proyección no exacta pero razonable y acorde con las características de la actividad. De hecho, es una cifra mucho más precisa que un promedio anual, por ejemplo.

Es decir, para determinar una obra dentro de la *Actividad teatral profesional*, además de haber tenido una temporada con taquilla comprobable o haber participado en algún festival o contado con apoyo institucional, debe haber tenido funciones comprobables en diferentes años, no necesariamente consecutivos. La vida útil de una puesta en escena es un factor importante para considerar una obra como profesional en términos de productividad económica. Al aplicar este criterio, como se puede ver en la tabla siguiente, el número de obras consideradas como *Actividad teatral profesional* se reduce considerablemente, en promedio un 40%:

⁹ “En algunos estados como Chiapas, Tabasco, Tlaxcala, Durango o Zacatecas es muy difícil corroborar el cobro de taquilla, no hay suficiente información sobre las obras” (Serrano, *Teatro en los estados 2014* 7)

¹⁰ En 2014 se presentaron 95% más obras que en 2007 (*ibidem*).

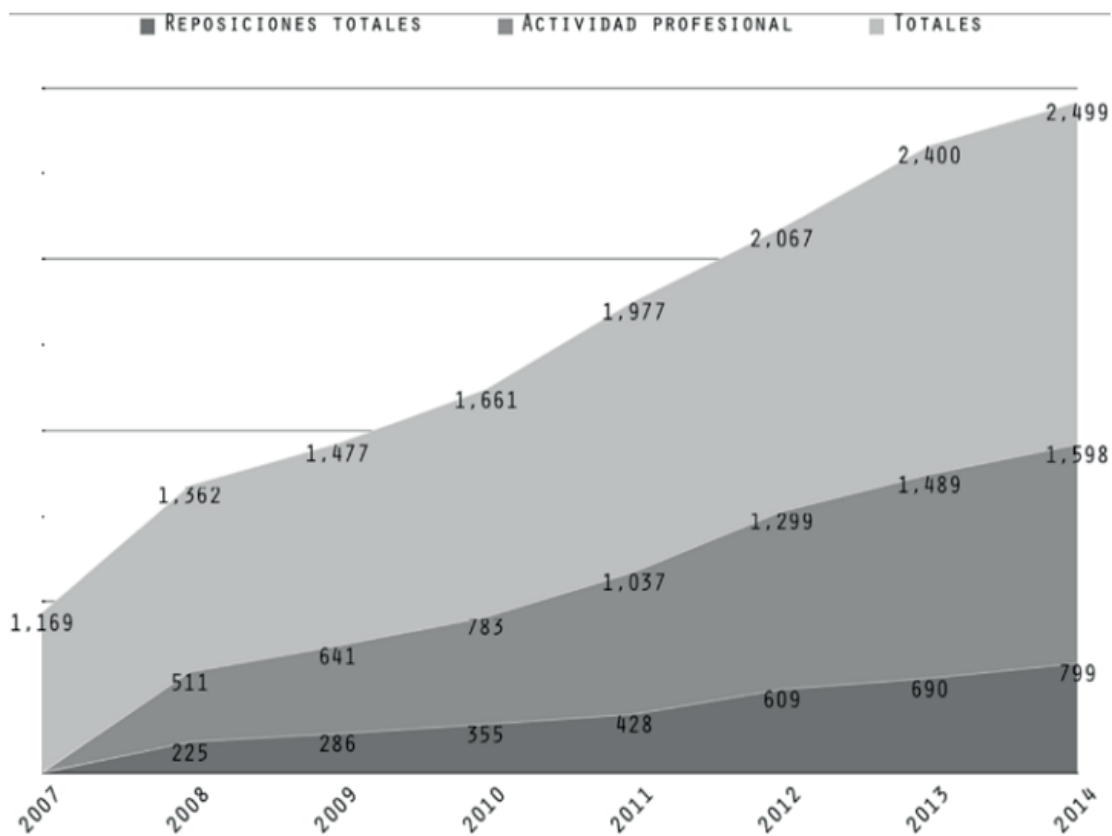


Tabla de *Teatro en los Estados 2014*, página 11.

A pesar de la reducción, más de 1,500 obras profesionales en los estados es un número bastante alto, sobre todo considerando que se triplicó en cinco años. Sin embargo, a pesar de esta efervescencia teatral en los estados, la realidad cotidiana es muy distinta a la de la Ciudad de México, donde se concentra la mayor parte de los apoyos gubernamentales¹¹ y de la iniciativa privada. El problema se agrava por la falta de información que existe sobre lo que sucede en los estados y la poca vigilancia de los actores sociales sobre los bienes y políticas culturales en la mayoría de las entidades federativas, por lo que proponer un mecanismo para el diagnóstico local y generar un panorama nacional

¹¹ Al respecto, conviene revisar a detalle el artículo de Nadia Be'ér: "Lo que el teatro revela de la política cultural del sexenio".

diferenciado aportaría herramientas para la creación de políticas locales de desarrollo sostenible (Cabrero/Serrano, *Teatro en los estados 2007-2017*).

Aplicando este último criterio a la información recopilada a lo largo de ocho años (2007-2014), de un total de 11,322 obras registradas en este periodo, sólo 3,049 han tenido presentaciones después del año de su estreno, es decir, solamente el 27% de la producción de teatro fuera de la Ciudad de México puede ser considerada como profesional. Aquí hay que distinguir entre “producción” (la cantidad de obras que se realizan) y “actividad teatral” (la relación de la cantidad de obras que se presentan con un tiempo y un espacio determinado).

A finales de la segunda década del siglo XXI, ya podemos hablar de cuatro capitales teatrales en los estados que cuentan con una actividad profesional sólida, constante y que impacta de manera regional: Guadalajara, Xalapa, Monterrey y Mérida (*ibídem*).

III. Xalapa, capital teatral

3.1 Contexto

La capital veracruzana es una ciudad particular. Sus habitantes llevan con orgullo su sobrenombre: “La Atenas veracruzana”. Gracias a la Universidad Veracruzana, la actividad artística y cultural es parte de la identidad de Xalapa. La tradición editorial, musical y teatral tiene un peso importante. La editorial de la UV, con más de 70 años de trayectoria, fue la primera en publicar a Gabriel García Márquez; la Orquesta Sinfónica de Xalapa, fundada en 1929, ha forjado y continúa con una sólida trayectoria, al igual que la Compañía Titular de Teatro que, con más de 70 años, es la compañía más longeva del país. En suma, Xalapa –vía la Universidad Veracruzana– ha sido pionera en el ámbito artístico cultural y una capital teatral fuera de la Ciudad de México (Serrano, *Compañía Titular*).

Una ciudad así nos obliga a replantear el tema de qué es importante registrar en cuanto a actividad teatral. La actividad que podemos llamar profesional bajo estrictos criterios es muy reducida: de las 712 obras registradas entre 2007 y 2014, sólo 190 cumplen los criterios antes establecidos.¹²

Si observamos la historia de la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, encontraremos que se oficializó como tal y con un presupuesto asignado hasta mediados de los setenta y que inició en 1953 como un taller de teatro *amateur*. No todo el teatro *amateur*

¹² El 26.7%, prácticamente el mismo porcentaje de actividad teatral profesional que el total nacional de 27%.

llega a impactar a la escena profesional, pero en esto no radica su importancia, sino en la construcción propia de conocimiento, de relaciones en su comunidad, como se puede intuir en los postulados de Geertz en su libro *El conocimiento local* (quien no menciona específicamente al teatro, pero sí las formas de conocimiento local y el arte como un sistema de pensamiento). Geertz también señala continuamente en ese libro la subestimación que ha tenido el pensamiento no hegemónico, como también lo hacía Peter Burke en su *Historia social del conocimiento*. ¿Cómo valorar, entonces, estas expresiones en su justa dimensión?

La historia de Xalapa se puede contar a través de su teatro, pero no sólo del teatro institucional, esa es nada más una parte. El teatro independiente ha puesto de manifiesto la indolencia de los políticos veracruzanos no sólo hacia las artes, sino en general, con pruebas muy contundentes. Así como Pilar Gonzalbo nos habla de un cambio de perspectiva social en la Colonia al revisar las actas bautismales, es decir, al revisar la historia de la vida cotidiana, podemos estudiar la historia social y política de Xalapa a través del quehacer teatral.

Sobre esto, Patricia Estrada, directora radicada en Xalapa, señala que:

En un momento crítico, de dificultades económicas y sociales, con una violencia creciente en el estado, existieron movimientos artísticos que funcionaron bajo estas condiciones, no sólo para sí mismos sino que formaron un eco hacia el gremio. Uno de estos movimientos fue la creación de espacios, foros independientes que comenzaron a surgir como respuesta de los artistas hacia sus propias necesidades. Como ejemplo, las compañías Febrero 10 y Merequetengue Artes Vivas, quienes a partir del cierre del Centro de Estudios en el Arte de los Títeres (CEAT) en 2009 que dirigía Carlos Converso, nacieron dos nuevos espacios importantes en las búsquedas tanto en el lenguaje de los títeres como en la enseñanza para niños: El Telón, del grupo Febrero 10, y El Rincón de los Títeres, de Merequetengue.

Otros espacios escénicos como Espacio Vacío, El Foro Estudio de Literateatro, Teatro la Libertad y Área 51 nos demuestran que aunque las condiciones son adversas la sociedad civil lucha por crear condiciones propicias de trabajo y, a pesar de todo, en fechas recientes nuevos espacios independientes abrieron sus puertas: Casa 13, Foro El Búnker, Obra Negra.

Pregunté a algunos compañeros cuál era su diagnóstico sobre los últimos diez años del quehacer teatral en el estado, porque me parecía difícil plantear algo que se alejara a lo que ya se había dicho antes. En todos los casos la respuesta fue la misma: ¿En qué momento decidimos vivir con la idea de la resistencia y el abandono? (“Xalapa” 14).

Otra característica de Xalapa es que es tierra de paso; sobre este tema ahondé en un ensayo para el anuario de 2009:



El Rincón de los Títeres de Merequetengue. Xalapa, 2019. Fotografía de José Luis Gómez Córdova.

Cada año llegan a Xalapa jóvenes de todo el país, y alguno que otro del extranjero, para estudiar la licenciatura en teatro, no todos ellos terminarán la carrera y quienes la terminen –siendo de Xalapa o no– buscarán suerte en otras latitudes. Xalapa es tierra de paso. En los últimos años, varios de estos jóvenes han apostado por Xalapa y han permanecido en la ciudad, dando continuidad al trabajo. Este hecho permitió que se diera un caso como *Más pequeños que el Guggenheim* (escrita y dirigida por Alejandro Ricaño, 2009), obra que fue de las mejores puestas en escena del año a nivel nacional, y con el mérito de ser una producción independiente en todo sentido (*Anuario digital*).

Al paso de los años, Xalapa les quedó chica a todos los integrantes de *Más pequeños que el Guggenheim*, aunque mantienen lazos y proyectos en la ciudad. El CEAT, por otro lado, nunca reabrió, pero el Rincón de los Títeres cobró fuerza y en 2013 abrió un nuevo espacio construido desde los cimientos, uno de los foros más activos de la ciudad, cuya construcción estuvo auspiciada por el Gobierno Municipal de Xalapa.

También en 2013 abrió sus puertas el foro Área 51, primero en tener el apoyo del Programa México en Escena del Fonca en Veracruz. Aunque irse a la Ciudad de México o



Interior del Teatro J. J. Herrera. Xalapa, 2019. Fotografía de José Luis Gómez Córdova.

regresar a sus lugares de origen sigue siendo la tendencia y la principal aspiración de los egresados de la Facultad de Teatro de la UV, ya hay resultados concretos de gente que se ha quedado a trabajar para intentar mejorar las condiciones para la cultura en Veracruz.

De acuerdo con una investigación de campo que realicé a principios de 2018 con base en las carteleras de la ciudad, los espacios institucionales en Xalapa y sus perfiles son:

1. **Sala Tajín** (DIF): No programa, se renta. No tiene programación constante. No está en buenas condiciones, no tiene equipo.
2. **Centro Recreativo Xalapeño** (Ayuntamiento de Xalapa): Abierto a todo tipo de expresiones, programación irregular.
3. **Teatro J.J. Herrera** (Ayuntamiento de Xalapa): Abierto a todo tipo de expresiones, programación irregular.
4. **Auditorio del IMAC** (Ayuntamiento de Xalapa): No cuenta con programación, no está en buenas condiciones, no tiene equipo.
5. **Ágora** (Instituto Veracruzano de la Cultura): No cuenta con buen equipo de iluminación; programan principalmente cine, muy eventualmente otras actividades.

6. **Teatro del Estado** (Instituto Veracruzano de la Cultura): Principalmente se presentan las obras de la Compañía Titular de Teatro de la UV; han hecho esfuerzos por programar funciones de grupos independientes de manera esporádica.
7. **Casa del Lago** (UV): Programación constante de grupos independientes universitarios.
8. **Torre Lapham** (Facultad de Teatro UV): Programación esporádica de los montajes resultantes de la Licenciatura en Teatro.
9. **La Caja** (UV): Programación constante de grupos independientes universitarios, algunas producciones de la Compañía Titular de Teatro de la UV y teatro *amateur* resultado de los Talleres Libres de Teatro de la UV.

Los espacios independientes y sus características son:

1. **Área 51 Foro Teatral:** Teatro contemporáneo, programación constante, talleres, festivales y varias actividades.
2. **El Telón:** Teatro para niños y adolescentes. Principalmente ofrecen talleres y cursos. Temporadas esporádicas.
3. **Rincón de los Títeres:** Teatro de títeres para toda la familia, programación constante, talleres, festivales y varias actividades.
4. **El Bunker:** Espacio de ensayos del grupo residente. Principalmente ofrecen talleres y cursos. Temporadas esporádicas.
5. **Espacio Vacío:** Espacio de ensayos del grupo residente. Temporadas esporádicas.
6. **Casa 13:** Espacio de ensayos del grupo residente. Temporadas esporádicas.
7. **Obra Negra:** Espacio de ensayos del grupo residente. Temporadas esporádicas. Único grupo de cabaret con espacio propio en la ciudad (Regordet Cabaret).
8. **Café Teatro Tierra Luna:** Abierto a todo tipo de expresiones, programación irregular.

A inicios de 2018 cerró el Teatro La Libertad, de Abraham Oceransky, otra iniciativa independiente y representativa de la ciudad. Con ella sumaban nueve espacios con estas características a principios de 2018.

3.2 Comparativa con otras ciudades

Para realizar esta comparativa sólo se trabajará con las denominadas capitales teatrales: Guadalajara, Xalapa, Monterrey y Mérida, además de Querétaro, por ser la siguiente ciudad en cuanto a la cantidad de teatro presentado.

El promedio anual de obras producidas en Veracruz es de 122 obras, el 85% de ellas son de Xalapa; Jalisco y Yucatán guardan una proporción similar con su capital, en tanto que Querétaro y Nuevo León concentran toda la actividad teatral en su capital.

En la siguiente tabla se puede observar la relación entre el número total de obras producidas al año y las que podemos considerar como *actividad profesional* bajo los criterios antes establecidos:

Estado	Promedio anual total de obras	Promedio anual de obras profesionales	% de actividad profesional
Jalisco	186.7	88.8	47.6%
Veracruz	126	57.8	45.9%
Yucatán	124.1	58.4	47%
Querétaro	110.2	53.3	48.3%
Nuevo León	109.8	50.8	46.3%

Para establecer la *actividad teatral* se consideró la cantidad de población que existe en cada ciudad, tomando como base el año 2013, ya que a partir de esa fecha se cuentan con los datos completos de todas las entidades. Se consideró también que, aunque la cantidad de obras de teatro es diferente cada año –como se puede observar en la tabla del apartado anterior–, la tendencia a partir del 2012 es un movimiento muy estable:

Ciudad	Total de obras 2013	No. de habitantes ¹³	Relación teatro/habitantes
CDMX	592 ¹⁴	8 918 653 ¹⁵	1 obra x 15,065.3 hab
Guadalajara	199	1 460 148	1 obra x 7,337.4 hab
Mérida	151	892 363	1 obra x 5,909.7 hab
Monterrey	144	1 109 171	1 obra x 7,702.6 hab
Querétaro	121	878 931	1 obra x 7,263.9 hab
Xalapa	105	480 841	1 obra x 4,579.4 hab

¹³ Fuente: INEGI (dato actualizado al 2015).

¹⁴ Información proporcionada por el CITRU para *Teatro en los Estados 2013*.

¹⁵ Sin considerar el área conurbada.

Podríamos decir, entonces, que en 2013 las ciudades con mayor actividad teatral en México fueron:

1. Xalapa
2. Mérida
3. Querétaro
4. Guadalajara
5. Monterrey
6. Ciudad de México

Existen diferencias metodológicas importantes entre la manera de registrar los datos de *Teatro en los Estados* y la del *Anuario teatral* del CITRU. La principal diferencia es que *Teatro en los estados* sólo registra las obras producidas en la entidad correspondiente, de modo que quedan fuera todas las obras en gira y festivales que se presentan en las ciudades. Este dato no forma parte de la actividad teatral del estado en esta metodología.

En cambio, en el *Anuario teatral* del CITRU (2018) no hay esta distinción, registra todo lo presentado en la Ciudad de México, incluyendo puestas en escena en temporada y otros eventos (ciclos, coloquios, encuentros, festivales, muestras, etcétera). Por lo tanto, se puede asumir que, si buscáramos homologar la información, la cantidad de obras de la Ciudad de México disminuiría (aunque no tanto como para afectar los resultados generales). Para tener mayor precisión sobre la actividad teatral de la ciudad, realicé el mismo ejercicio, utilizando esta vez solamente los números señalados como actividad profesional en 2013, considerando que el CITRU se limita a registrar la actividad en general:

Posición	Ciudad	Obras 2013	No. de habitantes ¹⁶	Relación teatro/habitantes
1°	Xalapa	75	480 841	1 obra x 6,411.2 hab
2°	Mérida	90	892 363	1 obra x 10,376.3 hab
3°	Querétaro	71	878 931	1 obra x 12,379.3hab
4°	Guadalajara	105	1 460 148	1 obra x 13,906.2 hab
5°	CDMX	592	8 918 653 ¹⁷	1 obra x 15,065.3 hab
6°	Monterrey	86	1 109 171	1 obra x 15,622.1 hab

¹⁶ Fuente: INEGI (dato actualizado al 2015).

¹⁷ Sin considerar el área conurbada.

Como se puede observar, el resultado en la tabla es prácticamente igual, salvo que en esta ocasión la Ciudad de México queda por encima de Monterrey y ya no se observa una distancia tan grande entre la capital y el resto de las ciudades.

Otra forma de medir el movimiento teatral de la ciudad puede ser con relación a sus espacios teatrales independientes. Actualmente, en la Ciudad de México hay 15 espacios independientes:¹⁸

Ciudad	Espacios independientes	Relación teatros/ territorio	Relación teatros/ habitantes
Xalapa	8	1 cada 15.5 km ²	1 teatro x 60,105 hab
CDMX	15	1 cada 99.6 km ²	1 teatro x 594,577 hab

De este modo, utilizando tres formas distintas de cuantificar la actividad teatral, la ciudad de Xalapa ha mostrado un amplio margen sobre el resto de las ciudades.

iv. Conclusiones

A partir de la información presentada y en relación con la densidad poblacional, podemos afirmar que Xalapa es la ciudad con mayor actividad y movimiento teatral del país; es decir, es la capital teatral del país. Si aceptamos esta afirmación habría que repensar las políticas culturales del estado y las convocatorias federales que continúan acentuando la brecha económica entre las producciones de Xalapa y las de la Ciudad de México, a pesar de que, porcentualmente hablando, la productividad de las obras en Xalapa es mayor. ¿Será que para las autoridades no resulta necesario aportar recursos financieros a quienes han trabajado tan bien sin ellos? (por supuesto que este pensamiento ha sido consecuencia del modelo neoliberal para la cultura). Para febrero de 2019, en ninguna otra ciudad, más que en la capital del país, han coexistido dos compañías teatrales con el apoyo del Programa de México en Escena del Fonca y en Veracruz no ha existido ningún proyecto apoyado por Efitatro.

El valor artístico del teatro debe dejar de pensarse en relación con la apreciación técnica y debe incluir una reflexión sobre el contexto cultural y social que produce ese teatro; sin una mirada condescendiente, pero que tampoco produzca discriminación.

¹⁸ Tomando como referencia la pasada Muestra Nacional de Teatro, realizada por primera vez en la Ciudad de México, donde se llevó a cabo una muestra alternativa en espacios independientes llamada “La Libre” (INBA).

Fuentes consultadas

- Alcocer, Luis. *Anuario de Teatro. Centro de Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli*, CITRU-INBA, 12 de febrero de 2018, www.CITRU.INBA.gob.mx/110-fijos/publicaciones/on-line/553-anuario-de-teatro.html, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Beër, Nadia. “Lo que el teatro revela de la política cultural del sexenio”. *Nexos*, Nexos, sociedad, ciencia y literatura S.A. de C.V., 28 de junio de 2018, www.cultura.nexos.com.mx/?p=16237, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Cabrero Mendoza, Enrique. “Gobierno y política local en México: luces y sombras de las reformas descentralizadoras”. *Política y Sociedad*, núm. 47, 2010, pp. 165-186.
- De Ita, Fernando. “Otra vuelta de tuerca”. *Teatro en los estados 2007*. Xalapa: Altheia ediciones/Ichicult/IQCA/Conarte/IVEC/SCJ, 2008, pp. 9-10.
- Estrada, Patricia. *Teatro en los estados 2011*. Ciudad de México: CITRU/Conarte/FIDEIMSS/ICBC/Ichicult/INBA/Libros Mala letra/SCJ/SCAO/IQCA/ITCA/ITC/Teatromexicano, 2012.
- Estrada, Patricia. “Xalapa: Crisis de pensamiento”. *Teatro en los estados 2007-2017*. Xalapa: CITRU/Fonca/Teatromexicano, 2018, p. 44.
- Fisher, Jaime. “Liberalismo, comunitarismo, cultura y multiculturalismo”. *Factótum, revista de filosofía*, núm. 12, 2014, pp. 29-46, www.revistafactotum.com/revista/f_12/articulos/Factotum_12_3_Jaime_Fisher.pdf, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Gaitán, David. “Que si del DF.. Que si no”. *Teatromexicano*, CITRU-INBA, 10 de noviembre de 2018, www.teatromexicano.com.mx/2929/que-si-del-DF-que-si-no/, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Geertz, Clifford. *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós Básica, 1983.
- Giménez, Gilberto. “Cultura, identidad y memoria. Materiales para una sociología de los procesos culturales en las franjas fronterizas”. *Frontera norte*, vol. 21, núm 41, 2009, pp. 7-32, www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-73722009000100001, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Gonzalbo, Pilar. “La historia cultural en México”. *Documentar para investigar, investigar para documentar: la construcción del conocimiento artístico nacional*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura/INBA/CITRU, 2017, www.inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/js-pui/handle/11271/1456, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Jarvis, Jeff. *El fin de los medios de comunicación de masas*. Traducido por Jorge Paredes. Barcelona: Planeta, 2015.
- López Yepes, José. “El concepto de la ciencia de la documentación: unidad en la diversidad o diversidad en la unidad”. *Investigación Bibliotecológica, archivonomía, bibliotecolo-*

- gía e información*, vol. 10, núm. 21, 1996, pp. 4-6, rev-ib.unam.mx/ib/index.php/ib/article/view/3837/3390, consultado el 13 de agosto de 2019.
- López Yepes, José. “La información en el origen y desarrollo de la documentación”. *YouTube*, subido por IIBI UNAM, 18 de noviembre de 2014, www.youtube.com/watch?v=MLK_NjAbC_c, consultado el 13 de agosto de 2019.
- Nevarez, Luis, *et al.* *Muestra Nacional de Teatro 1978-2004*. Ciudad de México: INBA, 2004.
- Pulido, José, *et al.* *Re pensar las políticas culturales*. México: UNESCO, 2016.
- Rodríguez Barba, Fabiola. “México y la Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales de la UNESCO”. *Foro Internacional*, vol. XLVIII, 2008, pp. 861-885, forointernacional.colmex.mx/index.php/fi/issue/view/188/show-Toc, consultado el 10 de julio de 2018.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2007-2017*. Ciudad de México: CITRU/Fonca/ Teatromexicano, 2018.
- Serrano, Alejandra y Patricia Estrada. *Anuario digital, Teatro en los Estados. Teatromexicano*, CITRU-INBA, 2018, www.teatromexicano.com.mx/anuario, consultado el 3 de diciembre de 2018.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2015*. Ciudad de México: CITRU/Conarte/IQCA/Secretaría de Cultura de Michoacán/Secretaría de Cultura de Jalisco/Teatromexicano, 2017.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2014*. Ciudad de México: CITRU/Conarte/INBA/Fonca/IQCA/IVEC/Secretaría de Cultura de Campeche/SCJ/ Secretaría de Cultura de Oaxaca/Teatromexicano, 2015.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los Estados 2013*. Ciudad de México: CECUT/CITRU/Conarte/INBA/Foncq/IQCA/ISC/ITCA/SCJ/SCAY/Secretaría de Cultura de Oaxaca/Teatromexicano, 2014.
- Serrano, Alejandra. “Por un nuevo modelo de Muestra Nacional de Teatro”. *Teatromexicano*, CITRU-INBA, 19 de agosto de 2014, www.teatromexicano.com.mx/7904/por-un-nuevo-modelo-de-muestra-nacional-de-teatro, consultado el 10 de noviembre de 2018.
- Serrano, Alejandra. *Compañía Titular de Teatro de la UV: Testimonios de sesenta años*. Xalapa: Editorial UV, 2013.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2012*. Ciudad de México: CITRU/Conarte/ICED/INBA/IQCA/ITCA/Libros Mala letra/Secay/Teatromexicano, 2013.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2010*. Querétaro: INBA/IQCA/Conarte/Ichicult/ Fonca/SCJ/Libros Mala letra, 2012.
- Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2009*. Querétaro: Altheia Ediciones/Secretaría de Cultura de Colima/Espacio Cultural Metro/INBA/ICY/Ichicult/IQC/IZC/Teatro Nazas, 2010.

Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2008*. Xalapa: Altheia editores/Cecultah/Conarte/INBA/IQCA/IVEC/IZC/Secretaría de Cultura de Colima, 2009.

Serrano, Alejandra. *Teatro en los estados 2007*. Xalapa: Altheia ediciones, Ichicult/IQCA, Conarte/IVEC/SCJ, 2008.

Vargas Hernández, José Guadalupe. "Liberalismo, Neoliberalismo, Postneoliberalismo". *Revista Mad. Revista del Magíster en Análisis Sistemico Aplicado a la Sociedad*, núm. 17, 2007, pp. 66-89, revistamad.uchile.cl/index.php/RMAD/article/view/13938, consultado el 16 de agosto de 2019.

Muestra Nacional de Teatro. Instituto Nacional de Bellas Artes, Coordinación Nacional de Teatro, 2018, www.muestranacionaldeteatro.com.mx, consultado el 12 de diciembre de 2018.

Cuéntame de México. Instituto Nacional de Estadística y Geografía, cuentame.inegi.org.mx, consultado el 2 de diciembre de 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Teatralización popular en el Valle del Mantaro, Perú: negociando la inclusión

Jorge Luis Yangali Vargas*

* Universidad Nacional del Centro del Perú, Perú.
e-mail: jyangali@uncp.edu.pe

Recibido: 30 de marzo de 2019

Aceptado: 08 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2606

Teatralización popular en el Valle del Mantaro, Perú: negociando la inclusión

Resumen

Las actuales prácticas culturales, entre ellas las teatrales, se dan en un contexto geopolítico globalizado. En este artículo analizamos algunas prácticas teatrales populares del Perú, en especial del Valle del Mantaro. Se trata de expresiones que, en algunos casos, tienen un lugar de enunciación local y articulan respuestas frente a lógicas coloniales de inclusión sociocultural. En otros, observamos su intención por democratizar el acceso a los bienes culturales, aunque para ello espectacularicen el escenario legitimando las lógicas del mercado neoliberal. La participación en estos espectáculos les permite, a los sujetos comprometidos con la celebración, alcanzar o dar a conocer sus demandas de reconocimiento e inclusión fáctica.

Palabras clave: Desfile alegórico, inclusión social, Camilles, globalización, Perú.

Popular Theatre Expressions in the Mantaro Valley, Peru: Negotiating Inclusion

Abstract

Current cultural practices, including theatre, take place in a globalized geopolitical context. This article analyzes some popular theatrical practices in Peru, particularly those of the Valle de Mantaro. In some instances, these locally enunciated expressions articulate responses to the colonial logic of sociocultural inclusion; in others, an intention to democratize the access to cultural assets can be observed, although this usually implies a spectacularization of the stage that legitimizes the neoliberal logic of market. For the individuals involved, participation in these theatrical celebrations represents an opportunity to voice their demands for recognition and factual inclusion.

Keywords: allegorical parade, social inclusion, Camilles, globalization, Peru.

Teatralización popular en el Valle del Mantaro, Perú: negociando la inclusión

Introducción

En el terreno de los estudios sobre las expresiones populares, especialmente aquellos que se ocupan de las danzas del Valle del Mantaro, contamos con los trabajos de Simeón Orellana (*Mitos y danzas*, “La Tunantada”), José Carlos Vilcapoma (“La maqtada”, *Waylarsh*), Raúl Romero (*Identidades múltiples, Debating the Past*), Manuel Ráez (*Imaginario global*), entre otros. Todos ellos han ahondado en la comprensión histórica y antropológica de las danzas que se consideran hegemónicas por su importancia local en dicho contexto, enfocando la correlación entre éstas y su proceso de patrimonialización. Se privilegian danzas como el Waylarsh, la Tunantada, la Huaconada y la Pachahuara. En nuestro caso, abordamos más bien una expresión marginal con pocas posibilidades de ser patrimonializada: los Camilles, que fue creada en la década de los años 70 del siglo xx y tiene la particularidad de incluir, entre sus personajes, a la más variopinta y caótica fauna humana que la fantasía pueda imaginar. Nuestro estudio sigue la línea sugerida por Raúl Romero y, en especial por Manuel Ráez, quienes consideran, en sus análisis, la variable de la globalización.

Para caracterizar el sentido e importancia del surgimiento de una danza como la de los Camilles, procuremos comprender el periodo en el que ésta emerge y al que comúnmente se le denomina globalización. Hablar sobre este fenómeno, en especial de sus efectos sobre la vida en general y sobre la producción cultural en particular, nos lleva a dar cuenta de cuando menos tres modos en los que ha sido entendido.

Por un lado, se tiene la perspectiva triunfalista de los defensores del libre mercado y la postindustria, quienes, ante la debacle tanto del bloque socialista totalitario como de las

narrativas universalizantes, se advierten como una generación situada en un periodo de crisis, en el tránsito que va de un sistema de producción industrial masificante –con un restringido número de modelos– hacia una ilimitada y “deslumbrante diversidad” (Toffler 248), la cual sería ofertada al habitante de la aldea global (McLuhan, *La aldea global*). Este habitante tendría la capacidad económica, tecnológica y temporal de consumir y apropiarse de la vasta cultura global. En este enfoque, resulta clave el uso masivo e interactivo de la tecnología, el cual pondría al alcance del consumo de los ciudadanos globales ciertos modelos estéticos que las expresiones artísticas populares habrían asimilado progresiva y vertiginosamente (asimilación que, en principio, genera una dependencia no sólo económica, sino también cultural). Este enfoque resulta positivo, por ende, para quien logre transnacionalizar su condición cultural y humana.

Confrontando tal perspectiva, emerge una mirada crítica y desencantada de la globalización que la concibe como homogeneizadora a escala global (Fredric Jameson citado en Moxey, “Estética de la cultura”). Este otro punto de vista concibe el quehacer artístico y cultural como una forma de resistencia frente al mercantilismo y, por ende, al sistema capitalista. En este entendimiento, muchas de las actuales expresiones artísticas populares serían el reflejo de la avasallante transmundialización cultural, constituyendo, por tanto, el nuevo opio apaciguador frente a las reales condiciones de vida de las mayorías. La globalización implicaría el influjo de las transnacionales, que comprimen el espacio y el tiempo para desterritorializar sus capitales tanto financieros como culturales y simbólicos. Al hacerlo, el consumo es descontrolado y la necesidad de goce no tiene límites.

Una tercera aproximación, igualmente crítica del fenómeno, sería la perspectiva de los estudios provenientes del “sur” (parafraseando a De Sousa Santos, *Una epistemología del sur*), que entiende a los efectos del capitalismo tardío y la mundialización no en la idea de un tiempo lineal y desarrollista, sino en la de una “heterogeneidad multitemporal” (García Canclini, *Culturas híbridas*).¹ Temporalidades en las que habría que distinguir el actuar de

¹ Hugo Fazio, siguiendo a Braudel, analiza la globalización en el entendimiento de tres duraciones del tiempo: la historia casi inmóvil, la historia lenta y el tiempo corto: “Si concebimos el fenómeno en una perspectiva de larga duración, lo que comúnmente denominamos globalización no sería otra cosa que una coyuntura en la que se aceleran, amplían e intensifican determinados procesos estructurales. Si privilegiamos la mediana duración, centramos nuestra atención en la coyuntura en el potencial transformador del proceso para alterar y rediseñar las estructuras del capitalismo. En este sentido, con la globalización no sólo se habría acabado la guerra fría, sino todo el andamiaje económico, político e institucional de la época moderna. Por último, un análisis en términos de corta duración, redimensiona las situaciones inmediatas que caracterizan nuestra historia presente y los agentes interesados en acelerar y conducir este cambio” (25).

las élites gobernantes –en especial las que se originaron del bucle modernidad/colonialidad– del actuar de las poblaciones subalternizadas o colonizadas. Élite que persisten en disociar lo cultural de los otros componentes condicionantes de la modernidad, como son lo social, lo político y lo ambiental. Entre estos elementos –como bien lo desarrolla Bolívar Echeverría (*Crítica de la modernidad*)– la democracia es constituyente, y a ella se le exige, aun más en la posmodernidad, la inclusión de las minorías.

Desde esta última perspectiva de la globalización, la definición de la estética deja de estar ligada y limitada a la “alta cultura” y se expande a la experiencia cultural en general. Las valoraciones estéticas dejan de depender de cuán entrenada tenga uno la mirada, y quedan ligadas a múltiples factores, como la complicidad del receptor con el artista (García Canclini citado en Moxey 33) lo cual, en términos de Jorge Dubatti (*Una filosofía del teatro*), gestaría una experiencia convivial.

Esta última concepción nos lleva a caracterizar a la globalización como la posibilidad de reconstrucción total de las identidades y jerarquías sociales, aunque estructuralmente se manifieste en el desarrollo, expansión y hegemonía del capitalismo, donde el individuo es entendido más allá de su ubicación en tal o cual grupo social. Desde el entendido neoliberal, la globalización se caracterizan por las “[t]ransformaciones que están teniendo lugar en la organización espacial del poder, la cambiante naturaleza de la comunicación, la difusión y aceleración del cambio técnico, la expansión del desarrollo económico capitalista, la extensión de las instituciones de la gobernanza global” (Held y McGrew 138).

Creemos que, en estas condiciones, el devenir de la cultura local, regional y nacional implicaría la generación de nuevas formas –integradas o no– de identidades alejadas de lo monocultural y tradicional. Por lo mismo, se trataría de un terreno propicio para el desarrollo de la interculturalidad, la cual es una condición que se exige desde y por las oleadas migratorias a escala mundial. De ella se derivan diversas expresiones culturales –la mixtura culinaria sería un ejemplo–, que están presentando niveles significativos de inclusión.

En “La Modernidad múltiple”,² Bolívar Echeverría precisa el motivo por el cual la modernidad, y por extensión la globalización, es una preocupación teórica para los académicos de Latinoamérica: la democracia, sistema político que, en la historia latinoamericana del siglo xx, enfrentó a una oligarquía que, como clase asentada en el poder, imposibilitó la realización tanto de su proyecto como del socialista y, más aún, del de la revolución (un fenómeno que García Canclini [*Culturas híbridas*] califica como “modernismo sin modernización”). Echeverría reseña la vía de “sustitución de identidad”

² En *Crítica de la modernidad capitalista* se precisa que la ponencia de Echeverría se realizó en la Universidad Loyola de Nueva Orleans, en 2001 (177-188).

por la que Latinoamérica ha procurado pasar de su realidad premoderna a la aspirada modernidad; tránsito intentado vía mimesis, entendiéndose ésta como la imitación de naciones que sí son modernas (entre las que destacan la francesa, la inglesa y, principalmente, la norteamericana).

En el terreno de lo teatral, esta vía mimética ha tenido que ver con puestas en escena de vodeviles, comedias inglesas, autores del absurdo, etcétera. En el caso peruano, ha constituido una estrategia de política cultural que fue reemplazando, progresivamente, la estética castellana por la francesa; luego, por la inglesa, durante aproximadamente dos siglos. No obstante, en el campo de las expresiones dramáticas populares, la mimesis no ha sido solamente imitación acrítica, sino también una estrategia político-estética para alcanzar a ser incluidos –o cuando menos representados– en la escena local. Creemos que el componente mimético no ha fungido solamente como una asimilación enajenante, sino que ha dado lugar también a complejos procesos de negociación para visibilizar las presencias locales o regionales valiéndose de las posibilidades que otorga el ser sujetos globales.

Ya que hemos hablado de modernidad, tenemos que aludir a dos de sus rasgos determinantes: “Una tendencia hacia el comportamiento igualitario” en la vida social, y la internalización social de una “ética de auto-sometimiento productivista” (Echeverría, *Crítica de la modernidad* 180). Rasgos que, en Latinoamérica, no se han reproducido en forma plena, pues las brechas económicas entre ricos y pobres son abismales, y muchos de los que son ricos no lo son por su espíritu capitalista y moderno (Max Weber, *La ética protestante*) –entiéndase, productivista–, sino por ser herederos de un legado simbólico, privilegiado por el poder colonial (como pueden ser el color blanco de piel, ciertos apellidos –cuanto más extranjeros y europeos, mejor–, el uso de ciertos idiomas –de preferencia inglés, francés o alemán, aunque el español o portugués resultan suficientes–, etcétera).

La comunidad memoriza su legado al desfilarse, danzar, representar...

Compartimos con Ráez la idea de entender a las festividades tradicionales o locales como eventos abiertos y en constante transformación (6). Una de estas festividades es el *desfile* en todas sus variantes (cívico, militar, folclórico y religioso). En Yanamarca, Jauja, cada una de las comunidades participantes del desfile presentan una delegación integrada por una banda musical, un agrupamiento militarizado conformado por la tradicional “Tropa de Cáceres” y un batallón de las actuales Fuerzas Armadas. Al final, su compañía dancística (cultural o barrial) ofrece un “carro alegórico” o “cuadro dramático”, en el que

se dramatiza un referente textual que puede ser mítico (generalmente de procedencia bíblica) o de la historia mundial más reciente.³

Estos desfiles dramáticos son una herencia. Los incas –como lo reseña Garcilaso de la Vega (*Comentarios reales*)– la venían practicando en el llamado Inti Raymi, que perdura hasta el día de hoy. Los *curacas*, o gobernadores de las naciones sometidas al imperio cuzqueño, desfilaban durante esta festividad frente al soberano, acompañados de su séquito. Dentro de este último estaban los encargados de mostrar las danzas, mascaradas e invenciones de cada lugar.⁴

Con la llegada de los españoles, ingresaron también la tradición y las prácticas dramáticas europeas, entre ellas el curso alegórico, que consistía en la presentación de escenas relacionadas a personajes y sucesos históricos tanto de Europa como de América. Desde un principio, la realización de estos desfiles ha estado asociada a festividades religiosas o estatales. En la actualidad, se vinculan también con actos celebratorios institucionales, siendo los más comunes los escolares.

Durante la Colonia, las comparsas religiosas o monárquicas se realizaban por lo general en la ciudad. Su mismo lugar de realización implicaba procesos complejos de negociación política entre ciudadanos que invertían para ser parte de la fiesta. Los habitantes de villas o pueblos lejanos tenían que asegurar su estadía en la ciudad, sufragar los gastos del desplazamiento, hospedaje, etcétera. Asegurar la participación en la fiesta implicaba obtener un lugar en el sistema central de representación. El centralismo generador de subalternidad, tiene así sus raíces en la Colonia, pues quien se desplaza desde la provincia es quien solicita y pide –frente a quien espera, escucha y concede–. Los gobernantes, habitantes de la gran ciudad, evidencian su poder al justificar la centralidad de su posición y, para acrecentar su imagen, invierten en el embellecimiento y modernización de su ciudad. La hacen imponente, solemne, adorable, compleja y atractiva.

Este proceso organiza la mirada del subalterno mediante ciertos gestos de indiferenciación que acortan las distancias para darle la mano, lavarle los pies, u otros ademanes de este tipo que denotan la vulnerabilidad del poder, aunque se presentan disimuladamente como si refirieran a la humildad y benevolencia del mismo. Es por ello que son invitadas las poblaciones o grupos más vulnerables provenientes de los lugares más alejados (por

³ Desfile alegórico que se realiza los jueves y viernes santos de todos los años. Festividad también conocida como “La Magtada de Cáceres”.

⁴ Sánchez Sánchez (18) habla sobre la ceremonia prehispánica de El Dorado, que era una procesión o desfile similar a la narrada por el Inca Garcilaso, y se daba con motivos que el poder generaba. Para el caso colombiano, se habla de la toma de posesión del cacique de Guatavita y, según la crónica de Fray Pedro Simón, continuó por muchos años después de conquistado el reino.

ejemplo, los nativos), con lo que se logra exhibir la vastedad de la nación y, al mismo tiempo, la actitud paternal de los gobernantes, que atiende y convoca al centro incluso a los que han decidido conservarse en sus costumbres ancestrales.

Todo desfile de danzas (histórico, militar, etcétera) implica el desplazamiento de un conjunto estructurado y jerarquizado de agentes culturales, sociales y políticos; por lo mismo, sirve como agencia festiva para afirmar el poder o estar cerca de éste. El poder de la mirada se articula en el espectador, cuyo punto de vista, educado o calificado para evaluar, aprueba o desaprueba el divertimento ofrecido (siendo los principales espectadores el rey, virrey, presidente, etcétera).

Desde que se crearon los sistemas de divulgación informativa en vivo (en especial los televisivos), capaces de alcanzar a numerosos y distantes conglomerados poblacionales, se ha potencializado el ejercicio del poder articulado en el espectador, quien a su vez tiene la posibilidad de ser visto en vivo por multitudes anónimas. En ese sentido, la participación en el desfile es la consumación de un largo proceso de negociación (deportiva, política, militar, cultural) para estar en la escena y ser reconocido, identificado, destacado, honrado u homenajeado.

En las paradas militares nacionales, la mirada se concentra en la figura del presidente de la República. Todo se planifica para que sea él quien primero se desplace por el sendero del reconocimiento, para luego asumir su ubicación como espectador preferencial. La tecnología de multipantallas consolida la hegemonía del gobernante, enfocando una de ellas en las acciones contemplativas del presidente. La soberanía del gobernante sucede por el dominio que éste tiene al ser capaz de ver y ser visto: él dirige el acto de ver o contemplar, al mismo tiempo que es admirado y visto. Los espectadores constatamos que él o ella tiene el poder de ver, controlar, juzgar, por lo que estamos pendientes de su justa aprobación o sanción ante el espectáculo que observa.

En el desfile popular de Yanamarca –según Ráez– la escenificación procura la simulación dramatizada de un acontecimiento, personaje o idea, ya sea para recordarlo, transformarlo o incluirlo en el conjunto social (29). En el proceso de participación de la fiesta (y dentro de ella, de la ejecución de la expresión dramática folclórica) no nos encontramos ante actores formados de oficio, sino ante pobladores que asumen el rol del personaje que su institución les asigna, como parte del compromiso con la repetición del rito. Este rasgo del enfoque performativo asumido por las expresiones dramáticas folclóricas resulta fundamental, pues permite entender que, junto con los sujetos que desfilan danzando, marchando o actuando, desfilan también sus propios intereses políticos, sociales o culturales. El desfile alegórico se entiende, así, como un mecanismo y un terreno para la negociación de representación estética y política.

En el siguiente apartado analizaremos la actualidad o vigencia de este mecanismo para negociar la inclusión. No obstante, resulta pertinente precisar que la de los Camilles no

es, propiamente hablando, una danza que contenga personajes definidos a través del vestuario o de una coreografía con pasos establecidos. Se trata más bien de una comparsa o un pasacalle ejecutado por bailantes que –al ritmo de melodías folclóricas del distrito de Sapallanga– se abren paso entre la multitud, atraída por su desvergonzado arrojo. Eduardo Vila (citado en un documental dirigido por Laura Camposano) reseña que esta comparsa se derivó del rol que desempeñaba el Chuto, quien en danzas como la Chonguinada o la Tunantada se encargaba de abrir el campo para que *chonguinos* o *tunantes* pudieran bailar con comodidad. Este rol de romper los cercos, abrir senderos o proyectar un espacio, es crucial para comprender el sentido transgresor de los Camilles, pues detrás de ellos no hay sujetos arquetípicamente hegemónicos. Abren un espacio para que lo llene la fantasía, la risa, la parodia, un espacio en el que lo fundamental es la mirada del espectador que acude no para observar la conservación de la tradición, sino para celebrar la inclusión de los nuevos sujetos representados y reírse, burlarse o identificarse con ellos.

Entender la repetición del rito como la conservación original de las tradiciones, pone en tensión los riesgos que presenta la innovación de la escena, no siempre aceptada por el público. Una nueva melodía, un nuevo guiño en el vestuario o en el maquillaje, un nuevo paso en la coreografía, una nueva danza en el curso, asumen el riesgo de ser rechazados. Los Camilles, por lo pronto, han conseguido la condescendiente complicidad de su público.

Te integro, pero conserva tu lugar

Los desfiles militares, dancísticos, dramáticos y alegóricos cumplen la función neocolonial de demarcar los límites que cada grupo, institución, empresa o comunidad tiene. Las posiciones más importantes resultan ser las extremas, esto es, la primera o la última. Un elemento estético apreciado por el público en el desfile es la sincronización tanto del desplazamiento como de los movimientos de cada actor.

Luis Millones, en su análisis del teatro andino, reseña la participación de actores “naturales” en un desfile de 1725, caracterizando a los personajes del imperio inca. Desde Manco Capac hasta Guascar desfilaron en aquella celebración –con motivo de la proclamación de Luis I– “cantando y recitando lemas y versos que ensalzaban su pasado y su lealtad al rey de España” (Millones citado en Ráez 18). El autor detalla que los actores eran jefes étnicos.

A partir de esta reseña, podemos comprender el sentido que tenía el ser incluido en el programa del desfile colonial: se trataba de un mecanismo que contemporaneizaba el lugar que un cuerpo social (para el caso, el de las élites indígenas) ocupaba en el conjunto social

después de la conquista. En tal sentido, la participación en el curso implicaba alcanzar el estatus de reconocimiento que le permitía a cada autoridad local, en lo fáctico, participar en la vida política de la sociedad colonial, conservando por supuesto su lugar subalterno.

José Antonio Rodríguez (“Garcilaso y el teatro”) explica la notable habilidad argumentativa del Inca Garcilaso para enmarcar lo que él llama “tragedias y comedias incas”, en procesos de aprendizaje canalizados por los *amautas*, con el objetivo de consolidar valores morales y religiosos. El énfasis de Garcilaso en el uso didáctico del teatro por parte de los incas le permite vincularlo a la labor que cumplían los jesuitas en su tiempo, quienes, al igual que los *amautas* del pasado prehispánico, “han compuesto comedias para que los representen los indios” (Rodríguez 270). Si seguimos la concepción garcilasista de los teatros, tanto del inca como del colonial, y con éstos el del curso, comprendemos su función didáctica para establecer delimitaciones –entiéndase como educar– respecto a los lugares que debían ocupar conquistadores y conquistados a la hora de participar en las celebraciones religiosas o monárquicas.

Históricamente, esta estrategia de participación política desde lo teatral fue suprimida para las poblaciones indígenas, como sanción al respaldo dado a Túpac Amaru. En la sentencia dada por José Antonio de Areche se lee: “También celarán los ministros corregidores, que no se representen en ningún pueblo de sus respectivas provincias comedias, u otras funciones públicas [se entiende que entre dichas “funciones públicas” se encontraban los desfiles alegóricos], de las que suelen usar los indios para memoria de sus dichos antiguos incas” (párrafo 3). La sentencia también prohibía el uso de las trompetas indígenas llamados *pututos* (caracoles marinos de sonido lúgubre con que anunciaban el duelo), el uso de vestidos negros que los indígenas “arrastran en algunas provincias, como recuerdos de sus difuntos monarcas, y del tiempo de la conquista, que ellos tienen por fatal, y nosotros por feliz, pues se unieron al gremio de la Iglesia católica, y a la amabilísima y dulcísima dominación de nuestros reyes” (*ibídem*).

Las consecuencias de estas prohibiciones –a las que habría que añadir la del uso de la lengua indígena– fracturaron las expresiones culturales de resistencia, aquella hermenéutica del sentido que tuvo la conquista y dominio hispano desde la episteme de los vencidos. En este punto, sigo la propuesta de Miguel León Portilla, quien recoge las “relaciones” orales, escriturales y pictográficas (a las que habría que sumar las performativas) de los vencidos (*Visión de los vencidos*). Los sujetos subalternizados por la maquinaria colonial pasaron por un largo proceso de reapropiación de los códigos culturales del dominante, para reasumir su resistente existencia y su condición disidente. Entre los códigos de los que se apropiaron están los instrumentos musicales de cuerda, vestir polleras y trajes a la usanza española y, sobre todo, negociar su participación en el desfile o curso alegórico (no en el modo como fue utilizado por el imperio inca, sino en sus espe-

cificidades coloniales: carnavalesco y heterogéneo). Esta adopción les permitió, incluso en el periodo de instalación de los criollos republicanos –y aún lo hace en las esferas de decisión política–, crear un espacio celebratorio de representación y reconocimiento de nuevos grupos sociales, nuevos sucesos, nuevos saberes, etcétera. Pero siempre bajo la impronta colonial: te incluyo pero mantén tu distancia y lugar en el desfile, y haz lo mismo concluida la fiesta.

La posibilidad de ser incluido o incluir en el desfile, como vemos, tiene la función de articular socialmente a los diferentes grupos de una determinada comunidad, pudiendo ser algunos de éstos originarios del lugar y otros –la mayoría– foráneos, aunque ya asentados en el mismo espacio geográfico. En lo fáctico, algunos de estos grupos habitan las periferias de la ciudad, pero en cuanto son convocados por la fiesta su inclusión es celebrada. No siempre se trata de grupos que se han territorializado en espacios físicos concretos, sino más bien en los imaginarios locales.

Por ejemplo, en el Valle del Mantaro, uno de estos grupos sociales afincados en el imaginario festivo es el de los negros. Muestra de ello son las llamadas negrerías, como la de los Chacranegros en la localidad de Huaripampa.⁵ Los lugareños celebran con esta danza la abolición de la esclavitud, aunque no todos ellos sean ni descendan de gente de color. Se trata de una muestra de identificación solidaria con aquellos cuyos derechos fundamentales tardaron en ser reconocidos por el Estado.

Otra danza representativa de la inclusión progresiva –aunque siempre conservadora– es la Tunantada, que ha ido incorporando cada vez más personajes al desfile. En lo fáctico, sus rasgos y posiciones económicas y culturales han sido asimiladas por la población. A los clásicos Tunante, Chuto o Huatrila, y a la Kutuncha o Wankita, se han ido sumando paulatinamente cerca de 11 personajes más: Jaujina, Argentino, Boliviano o Jamille, Indio, María Pichana y su pareja el Auquis, la Cuzqueña o Ñusta, el Chuncho o Anti, la Sicaina, y el Doctor o Abogado.⁶ El Chuto y Argentino son los encargados de acondicionar un espacio en el que el Tunante y los demás acompañantes puedan bailar con soltura. La forma de delimitar las jerarquías tiene que ver con el número y la posición durante la ejecución del pasacalle. Si bien los que danzan como *huatrilas* o *chutos* pueden ser numerosos, su posición siempre es periférica, ya sea en la vanguardia o en los laterales (ubicación que comparten con los personajes recientemente

⁵ Representación que se realiza los días 8 de enero de cada año, en paralelo a la Tunantada. En esa localidad, esta última danza se desarrolla del 6 al 9 de enero; en Jauja, se hace el 20 de enero.

⁶ Benilda Hidalgo Bravo e Idayna Ceras (2017) han analizado los parlamentos de cada uno de los personajes de esta danza. Un guión que, suponemos, es el rezago de una danza dramática que, con el paso del tiempo, se ha replanteado, dejando de lado el texto y conservando, en la actualidad, sólo algunas onomatopeyas.



Argentino y chutos abriendo el espacio para que luego ingresen los tunantes. Huaripampa, Jauja, enero de 2019.
Fotografía de Jorge Yangali.

incorporados, por lo general encarnados por pocos danzantes). El lugar central y los que son encarnados por más danzantes corresponde a los personajes femeninos y, por supuesto, a los *tunantes*.

Escenificando la historia o la hermenéutica popular del trauma

Uno de los tipos de desfile más ejecutados en el Valle del Mantaro es el curso histórico, en el que se representa la memoria popular de algún suceso que ha dejado su impronta. Uno de ellos es el derivado escénico de los llamados dramas de conquista (Manuel Ráez, “Imaginario global”; Cornejo Polar, *Escribir en al aire*; Víctor Domínguez, *Danzas e identidad nacional*). Este curso dramático representa principalmente la captura del Inca Atahualpa. Es significativo, por ejemplo, el titulado *La toma del Inca* o

Apu Inca de Sapallanga que se lleva a cabo en la misma población; durante la misma festividad, en la que acontece la danza de los Camilles, también se presenta la celebración de Mamacha Cocharcas (Virgen de las Mercedes). En escena se representa la caída del imperio, la captura y muerte del Inca Atahualpa, así como el consecuente triunfo de los españoles. La danza finaliza con la cristianización y matrimonio de las mujeres del Inca con los ibéricos. En este baile se tiene al sacerdote como la figura que consolida y valida esta unión (personaje que será resignificado en los Camilles al parodiar y validar una ceremonia de bodas entre dos sujetos, donde uno de ellos se ha travestido para la ocasión).

Los triunfantes criollos del siglo XIX no fomentaron las expresiones dramáticas heredadas de la Colonia. Las reemplazaron por actividades teatrales de salón. En el caso de los desfiles alegóricos, éstos fueron reemplazados por los desfiles cívico-militares que perduran hasta hoy. Hasta donde hemos investigado, será con motivo de la celebración del primer centenario de la Independencia, en el gobierno de Leguía (1919-1929),⁷ que reaparecerá el desfile alegórico, escogiéndose en aquel entonces a los carnavales como fecha propicia para reanimar este mecanismo de representación.

Como bien observa Ráez, las escenificaciones populares indígenas, despreciadas por las élites criollas, serán retomadas en el siglo XX como consecuencia del influjo del movimiento indigenista y del nacionalismo moderno. El *Inti Raymi*⁸ cuzqueño, por ejemplo, es vuelto a escenificar en su versión actual desde 1944. Cabe anotar que no fueron los indígenas quienes reanimaron esta dramatización, sino los *mistis*,⁹ de ahí su carácter oficial. Siguiendo a Rommel Plasencia, podríamos inferir que las élites locales, aprovechando la potencialidad del discurso indigenista en las nuevas condiciones socioeconómicas, se apropiaron de los signos y del mismo indio para constituirse en sus representantes, perpetuando de este modo su dominio local. Plasencia explica el mecanismo de apropiación cultural de parte de los *mistis* en los siguientes términos: “me apropio del sujeto indio pues lo conozco en la convivencia y luego lo redimo académica y políticamente, pero para ello tengo que hacerlo inexpugnable a mi propia sociedad, para exacerbar su otredad, su interioridad inexplicable” (81).

⁷ Sobre el análisis del influjo del indigenismo durante el Oncenio de Leguía, véanse los aportes de Wilders Ramírez Trebejo (*Representar lo peruano*) y el de Ráez.

⁸ Representación que se realiza el 24 de junio.

⁹ Rommel Plasencia, en una nota al pie de su artículo “Modernidad y Antimodernidad en los Andes”, define al *misti* como “los llamados también mestizos, blancos, wiracochas, taitas, propietarios, caballeros o vecinos, poseen distintos atributos locales, pero todos son definidos en oposición a los comuneros, campesinos o indígenas” (76).



Rabonas de la Tropa de
Cáceres, dirigida por una
Mariscala en Marco, Jauja,
abril de 2019.

Fotografía de Jorge Yangali.

Este retorno de la mirada sobre las poblaciones indígena y mestiza en el primer centenario no es casual ni un acto benevolente de la élite gobernante. Algunas de las danzas locales del Valle del Mantaro nos permiten argumentar que ambos movimientos, el indigenista y el moderno, se vieron provocados y respaldados por la decidida y victoriosa participación militar de indígenas y mestizos del centro peruano durante la guerra con Chile, que contrastó con el traicionero y cobarde accionar de la élite criolla limeña, como bien será ensayado por Manuel Gonzáles Prada (*Pájaros libres*). Incluimos, entre esas escenificaciones, a los Avelinos,¹⁰ en alusión a Andrés Avelino Cáceres, el Brujo de los Andes, así como La Maqtada de Cáceres o Tropa de Cáceres, entre otras expresiones artísticas del Valle del Mantaro. En el pueblo de Marco, la participación arrojada y activa de las mujeres en dicho acontecimiento bélico ha permitido la configuración de una *Mariscala*, misma que está al mando de una tropa conformada íntegramente por damas marqueñas.

¹⁰ Su representación acontece del 16 de agosto al 30 de septiembre en la localidad de San Jerónimo en el Valle del Mantaro.

En este nuevo siglo XXI, las representaciones dramáticas sobre la guerra del Pacífico se han multiplicado, siendo las más recientes, en el Valle del Mantaro, las masivas escenificaciones de las batallas “en vivo”. Resaltan las que se realizan en los distritos de Pucará y Concepción el 9 de julio, así como la de Chupaca del 19 de abril. Versiones triunfantes las dos primeras, mientras que, en la tercera, si bien se pierde la batalla, la victoria radica en no haber cedido cobardemente a la deshonra exigida por los chilenos, pues éstos exigían como demostración de rendición la entrega de una dote de mujeres vírgenes. Escenificaciones que se ejecutan *in situ*, en parques y terrenos abiertos a la representación.

Todas estas expresiones dramáticas populares constituyen un esfuerzo colectivo mnemotécnico por conservar la hermenéutica local (en paralelo a la historiografía oficial), ante dos de las experiencias históricas traumáticas para el Perú, como lo fueron la conquista y la guerra con Chile. Respecto a éstas, se enfatiza la participación activa de pobladores anónimos, tanto varones como mujeres. Los Camilles también tematizan dicho anonimato al vestir máscaras blancas o rosadas y al desfilarse sin tener un lugar definido.

No obstante, en este punto cabe preguntarse por el periodo histórico y el “trauma” que los Camilles buscarían escenificar. Durante la festividad de Mamacha Cocharcas de Sapallanga, las danzas del Apu Inca, la Chonguinada y la Negrería tienen que ver con periodos y sujetos específicos de un pasado delimitado. Los Camilles, en cambio, escenifican un presente globalizado, no traumático y siempre abierto, donde tienen cabida faraones, israelitas, soldados romanos, arlequines, obispos, políticos, travestis, académicos, cantantes folclóricas, novias, deportistas, etcétera.

Al carnavalizar la fiesta patronal nos mezclamos todos

El carnaval es una de las fechas más celebradas en gran parte de América (hispana y lusitana) y en la que destacan los corsos alegóricos. Corso carnavalesco que conlleva a participar en el goce del reconocimiento público. Aprovechando el mecanismo colonial del desfile alegórico, también se representan –en algunos casos por única vez y en otras para perpetuarse– danzas de localidades o naciones vecinas. En el Valle del Mantaro, por ejemplo, las danzas puneñas y bolivianas llegaron para instalarse, como ya instalados están ahí también los migrantes aymaras.

El festival alegórico del carnaval del siglo XX ha incorporado dos momentos que se replican en todos los corsos: el paseo de la elegida reina de belleza del carnaval y la lectura del bando (por lo general satírico) del Ño Carnavalón o Rey Momo,¹¹ cuyo discurso sirve para

¹¹ En algunas localidades de Jauja, provincia que forma parte del Valle del Mantaro, el corso alegórico adquiere el nombre de Calistrada; según Ráez, el término se deriva del rey Calixto o Rey Momo (28).

realizar críticas mordaces y jocosas frente al accionar de personajes representativos de los ámbitos local, nacional y –últimamente– global.

Pero estos modernos desfiles alegóricos no son sólo carnavalescos. Más bien son convocatorias a los actos celebratorios cívicos e institucionales. De ahí que no necesariamente tienen que darse durante el calendario festivo del carnaval, sino que, más bien, se representan para iniciar y convocar a la población interesada en asistir a los actos conmemorativos del municipio, la escuela, la empresa, etcétera.

En otras palabras, el desfile alegórico es un mecanismo estético de afirmación de identidad y, al mismo tiempo, de posibilidades de inclusión social que hay que celebrar. Un ejemplo de esto son los Camilles de Miluchaca (uno de los últimos grupos dancísticos integrados a la festividad de Mamacha Cocharcas), en los que la mayor atracción son los numerosos sujetos travestidos. No obstante, sería muy apresurado señalar que se trata de una celebración festiva de la inclusión fáctica de los travestis en la comunidad.¹²

De acuerdo a Beatriz Rizk, la tensión entre la globalización y la singularidad local, en especial la de América Latina, “ha producido discursos que si, por un lado, han señalado lo tendencial y contradictorio de toda identidad dada por hecha, por otro, se ha ido insertando una cultura ‘otra’, con símbolos y modelos que vienen de afuera, con que se ha tensionado lo propio, pues es obvio que las utopías cotidianas ya no se forjan en el espacio geopolítico tradicional ni en sus respectivas identidades culturales” (36).

El travestismo en las danzas andinas se registra en múltiples representaciones folclóricas. De acuerdo con Iván Villanueva (“Yo soy una *drag queen*”), en su análisis del *drag-queenismo* en Lima, el travestismo en el Perú también forma parte de la cultura popular, en especial de aquella que es propagada por los medios masivos como la televisión.¹³ El fenómeno involucra en general a hombres que visten de mujer en determinados contextos, sin que necesariamente sean travestis como tales.

El travestismo andino está estrechamente asociado con lo festivo, lo chistoso. En aquel que caracteriza a los Camilles, encontramos a personajes como la escolar, la *drag queen* (hombre homosexual que actúa de manera ruda o “masculina”), la enfermera, la cantante folclórica, etcétera. El público de los Camilles no es predominantemente gay ni lésbico, sino

¹² Celebración en honor de la Virgen que se inicia el 7 de septiembre y se prolonga por dos semanas en la localidad de Sapallanga. Los Camilles participan de ella entre el 16 y el 19 de septiembre.

¹³ Entre algunas de las interpretaciones sobresalientes del travestismo, tenemos a la Chola Eduvijes (representado por Guillermo Rossini), la Chola Chabuca (por Ernesto Pimentel), la paisana Jacinta (por Jorge Benavides). Cuentan también las distintas cholos representadas por los cómicos ambulantes. Entre las representaciones de mujeres no andinas o cholos, tenemos a Juana (mujer de la Amazonía), por Edwin Sierra, y la tía Bombelé (afroperuana), por Martín Farfán.

popular. El objetivo inmediato es el entretenimiento de un pueblo devoto, que tolera estas actuaciones. No son artistas profesionales ni viven de ello. Son sujetos que suspenden el tiempo laboral y sus masculinidades durante los días que dura su celebración religiosa. Su fiesta hiperboliza lo “desviado”, lo “enfermo”, lo “drogado”, etcétera (cabe aclarar que no empleo estos términos de modo peyorativo). Se trata de un acto de fe que, además de parodiar a la historia global, traviste la hegemonía de la ceremonia religiosa. Se trata de un *reality show* popular, en el que se presenta cómicamente la “identidad” de los sujetos representativos del imaginario transmediático: travestis, el Chapulín Colorado, sujetos religiosos (sacerdote, israelita), etcétera.

Los Camilles han llevado la noción de inclusión hasta sus límites. En su comparsa desfilan, danzan, se casan y comulgan –en tono folclórico y popular– figuras de fantasía (piratas, el Chapulín Colorado, los Teletubbies) respecto a los que no tiene el menor sentido pensar en su inclusión fáctica. Se desafían de este modo los cimientos mismos de la representación democrática, que no puede incluir minorías inexistentes y que, sin embargo, presenta sujetos que sí existen detrás del disfraz. Siguiendo la idea de Keith Moxey (“Estética de la cultura”), los Camilles estarían entre aquellas prácticas artísticas que, más que normalizar universales *mass-mediáticos*, problematizan de raíz uno de los valores que sostienen al sistema global: la democracia, que sólo sería viable si se la parodia.

Para gozar hay que pagar

Las expresiones populares son sostenidas anualmente mediante el sistema del “encargo” y “compromiso”. Este encargo de la fiesta se asigna a la junta directiva de la asociación, barrio o comunidad en turno y, de modo individual, se insta a cada participante de la fiesta a que asuma un “compromiso” para el siguiente año.

Todos los desfiles alegóricos hasta aquí mencionados son eventos públicos y gratuitos. No obstante, para hacerlos sostenibles, muchos han ingresado también a un sistema de consumo y asistencia privados. Los costos de ingreso a los recintos –puesto que se trata de eventos masivos– no son excesivos. Al interior de los locales, los diferentes puntos de venta de comida y bebida han sido rentados a terceros (vivanderos) por los organizadores, obteniéndose de ese modo ingresos para afrontar los gastos de la fiesta. En otras palabras, el gozo popular se sostiene administrando en forma exclusiva y privada la ingesta de alcohol y comida. La participación de cada compañía, asociación, comunidad o empresa –y por ende el alquiler de vestuario, maquillaje, etcétera– es asumido por las mismas instituciones, quienes tienen la posibilidad de recuperar parcialmente lo invertido cuando los organizadores –generalmente las alcaldías distritales o provincia-

les– establecen premios monetarios para las mejores interpretaciones y construcciones de las alegorías. Aunque el premio monetario parezca merecer el esfuerzo, no supera a la inversión realizada (siendo principalmente su función la de motivar a asumir riesgos e innovaciones en cada montaje escénico).

En el terreno de la sustentación de la fiesta, cabe recordar la pregunta que formula Michael Rustin, recordada por Zygmunt Bauman, ¿qué hay de malo en la felicidad? y, sobre todo, aquella observación que Rustin hace al respecto: las sociedades como las nuestras son percibidas como notoriamente prósperas, pero no está claro si son más felices (6). Si bien el contexto socioeconómico analizado por Rustin y Bauman difiere del nuestro, las categorías que ellos emplean pueden quedar reconfiguradas –aun conservando su teleología ritualmente primigenia– con respecto al goce en las representaciones por nosotros analizadas.

En las asociaciones culturales que han heredado los valores culturales tradicionales (como la Sociedad Cultural de los Camilles de Miluchaca), el componente económico incrementa potencialmente el nivel de felicidad. De acuerdo con Jorge Yamamoto, Huancayo, localidad integrada al Valle del Mantaro en la que se ubica el pueblo de Miluchaca, es una de las ciudades con mayor índice de felicidad, debido a que sus habitantes, además de cooperar entre sí, poseen “los valores más altos, sentido de trabajo y espacio para la recreación. Los huancaínos son los menos envidiosos y *maleteros* del Perú. [El huancaíno] es muy *chambeador* y muy leal a su comunidad” (“Huancayo”, entrevista).¹⁴

En tal sentido, la participación en la fiesta vendría a ser la expresión sublime que compensa el esfuerzo laboral. De ahí que al encargado le sea necesario exhibir, ante los celebrantes, su desprendimiento y derroche de plusvalía acumulada. Es indispensable que exhiba y declare lo feliz que se siente, implicando que, gracias a su crecimiento económico, ha adquirido un estilo o forma de vida que es imaginado como superior al que ha dejado atrás. Un estilo o forma de vida al que sus compueblanos también pueden aspirar, volviéndose eventualmente “superiores” en la medida en que progresen económicamente y lleguen a asumir los cargos más ostentosos en las festividades.

Los integrantes de la Sociedad de Camilles procuran teleológicamente divertir a sus espectadores. A la actitud tolerante de su comunidad, que acepta e incluye a la Sociedad aun en su radical desemejanza con la tradición (al menos durante el tiempo de la fiesta), los Camilles le devuelven momentos de divertimento. Luego de los oficios religiosos, los bailantes se desplazan por las calles del pueblo y arriban al coliseo que se ha erigido tem-

¹⁴ En contraste con estos valores, Yamamoto señala que las localidades peruanas más infelices se caracterizan por albergar sociedades de estructuras rígidas, que buscan la conservación de privilegios socioeconómicos y no son capaces de generar nuevos ricos (sino nuevos –y acomplejados– pobres).

poralmente. Los espectadores realizan un pago de ingreso al recinto. Adentro, los Camilles ofrecen espectáculos paródicos (un partido de fútbol, un torneo pugilístico, la realización de una boda, etcétera). Algunos de estos espectáculos involucran a los espectadores, cuya participación puede llegar a ser premiada con víveres, calzado o bienes de este tipo. El privilegio de entregar los premios recae en el presidente de la Sociedad Cultural, es decir, la persona que ha realizado la mayor inversión para levantar la fiesta.

Una de las pruebas que más atrae es la de los palos encebados, la cual constituye un reto de habilidad, pero, al mismo tiempo, de demostración jerárquica. No importa tanto quién logre llegar a la cúspide y obtener el don de lo alto del palo, sino, sobre todo, quién fue el que colocó o puso el regalo, dando a los subalternos la posibilidad de ascender simbólicamente para obtener aquel bien.

Si bien el goce de la fiesta es perecedero, su satisfacción es perdurable, pues a la celebración le siguen comentarios, agradecimientos, muestras de deferencia, solicitudes de préstamos, etcétera. Se trata de la acumulación subjetiva de un capital simbólico y socio-afectivo, cuyos beneficios son esperados durante un año antes de lograr adquirirse. Las asociaciones culturales exaltan estos beneficios, producidos en el intercambio entre el sacrificio individual y el goce que produce la participación en la fiesta (de ahí que estén justificados un permiso laboral, una intervención médica, etcétera). De igual modo, se incide en la praxis del “milagro” o la “bendición” de la que los bailantes potencialmente se benefician al terminar la fiesta. Se afirma la convicción de que merece la pena realizar el sacrificio; la fiesta impulsa un sacrificio teleológico.

La relación entre felicidad y crecimiento económico también tiene que ver con la cantidad y –últimamente– la calidad del consumo (Bauman 12). De ahí que en el Valle del Mantaro se insista en que la fiesta sea ostentosa e insuperable en cuanto al consumo de alcohol, la opípara ingesta de platos típicos, el número y bullicio de las bandas de músicos y, sobre todo, en lograr el compromiso de atraer un número de bailantes que supere cada vez al del año anterior. En esta lógica de ostentación, se invita a participar a todas aquellas personas que, en el transcurso del año, han alcanzado un nivel de confianza e intimidad como para hacerlos parte de la orgía. Y es desde esta lógica que se suele incluir a los *otros*: no a todos, sino –reiteramos– a quienes han alcanzado un nivel de empatía y afectación entre los administradores de la fiesta.

Este mecanismo de inclusión y reconocimiento tiene que ver con facultar al otro para que pueda vestir los rasgos de identidad de la agrupación cultural, con sus logos o distintivos. Además de la pertenencia telúrica y, en algunos casos, biológica, la inclusión en estos desfiles se da por la participación y fidelización, no necesariamente con lo religioso, sino con la plusvalía de la fiesta propiamente dicha: el goce de evidenciar la identidad de lo diversamente humano.

Bauman habla del reciclaje en relación con la “manipulación de la identidad” (16). En los Camilles observamos sujetos variopintos que conservan las marcas de identidad mínimas: máscara (blanca o rosada) y etiqueta en el vestuario, portadas como si se trataran de una insignia escolar. Fuera de estas dos marcas, cada intérprete elige su propio vestuario según sus gustos o el grado de provocación que quiera asumir ante el público. Lo más recurrente es vestir de mujer, mientras que los atuendos de mayor prestigio son los de obispo, juez, etcétera. En esta elección del vestuario juega la sensibilidad de cada quien respecto a su lugar en la historia global: el migrante venezolano, por ejemplo.¹⁵

A esta construcción de la identidad desde el reciclaje de diversos sujetos provenientes de múltiples contextos populares, se suele imputar críticamente la celebración del *simulacro* que, de acuerdo a Jean Baudrillard (citado en Bauman 16), se caracteriza por su similitud con las enfermedades psicosomáticas, las cuales “tienden a borrar la distinción entre las cosas como son y las cosas como pretenden ser, entre la realidad y la ilusión, o entre el verdadero estado de la cuestión y su ‘simulación’”. Los Camilles están llamados desafiantemente a no incurrir en este tipo de simulacro.

Conclusiones

Las manifestaciones posmodernas de luchas por reivindicaciones sociales, o de divulgación de posturas (como la feminista, la ecologista, etcétera), se valen también de las posibilidades que les da esta expresión dramática del desfile alegórico para negociar su representación política y la potencialidad de la inclusión de derechos, interpretando alegóricamente un mal o un bien social en ese contexto.

Una de las discusiones fundamentales en las estéticas de la inclusión tiene que ver con los mecanismos de representación. Si bien en las expresiones populares teatrales del Valle del Mantaro múltiples sujetos (negros, bolivianos, nativos amazónicos o variopintos seres de ficción) son incluidos, no siempre estarán representados todos los grupos y no siempre los incluidos en el desfile representarán fácticamente a los grupos sociales con los que supuestamente se identifican.

El espectador de los Camilles se distancia de lo que tradicionalmente se asocia con las expresiones folclóricas vinculadas a la festividad de Mamacha Cocharcas y, al mismo tiempo, se mantiene vinculado a ella. Los Camilles despojan a la fiesta de su carácter exótico y de postal turística, folclorizan lo universal, liberan a la tradición de una espe-

¹⁵ En la festividad del año pasado (2018), debido al éxodo de los venezolanos por Latinoamérica, se les representó/incluyó en los Camilles.

cificidad esencialista (lo que llamaríamos su identidad original). En el folclore convencional se uniforma lo heterogéneo, mientras que en los Camilles se multiforma –desde el ocultamiento y lo diverso– lo que de hecho es radicalmente heterogéneo. Los sujetos modernos y eurocentrados representados en esta tradición son reconfigurados desde el acto de parodiar lo global.

Fuentes consultadas

- Bauman, Zygmunt. *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Traducido por Dolores Udina. Editor digital, www.lectulandia.co/book/el-arte-de-la-vida/, 2008, consultado el 1 de agosto de 2019.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima-Berkeley: Celacp/Latinoamérica Editores, 2003.
- De Areche, José Antonio. “Sentencia a José Gabriel Tupac-Amaru, su mujer, hijos, y demás reos principales de la sublevación”. *Blog de Grover Cornejo Yancce*, 5 de agosto de 2013 [1781], blog.pucp.edu.pe/blog/conciliacion/2013/08/05/sentencia-a-jos-gabriel-tupac-amaru-su-mujer-hijos-y-dem-s-reos-principales-de-la-sublevaci-n/, consultado el 1 de agosto de 2019.
- De la Vega, Garcilaso. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Biblioteca Clásicos del Perú, 1985.
- De Sousa Santos, Boaventura. *Una epistemología del Sur*. Traducido por José Guadalupe Gandarilla. Buenos Aires: Clacso/Siglo XXI Editores, 2009.
- Domínguez Condezo, Víctor. *Danzas e identidad nacional*. Lima: Editorial San Marcos, 2003.
- Dubatti, Jorge. *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Lima: AIBAL/ENSAD, 2016.
- Echeverría, Bolívar. *Crítica de la modernidad capitalista*. La Paz: Oxfam/Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.
- Fazio Vengoa, Hugo. “Una mirada braudeliana a la globalización”. *Convergencia*, año 7, núm. 21, 2000, pp. 11-47.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo, 1989.
- González Prada, Manuel. *Páginas Libres*. [Lima]: Ediciones Peisa, [197-?].
- Held, David y Anthony McGrew. *Globalización / Antiglobalización*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Hidalgo Bravo, Benilda e Idayna Ceras Pino. *Léxico de la tunantada a través de los personajes en Yauyos, Jauja*. Tesis de licenciatura en Educación, Universidad Nacional del Centro del Perú, 2017.

- León Portilla, Miguel. *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*. Ciudad de México: UNAM, 1989 [1959].
- Marshall McLuhan y B. R. Powers. *La aldea global*. Traducido por Claudia Ferrari. Barcelona: Gedisa, 1995.
- Millones Santagadea, Luis. *Actores de altura. Ensayos sobre el teatro popular andino*. Lima: Horizonte, 1992.
- Moxey, Keith. “Estética de la cultura visual en el momento de la globalización”. *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea. Madrid: Ediciones Akal, 2005, pp. 27-37.
- Orellana Valeriano, Simeón. “La Tunantada de Xauxa-Yauyos: chutos y huatrilas”. *Boletín del Instituto Riva-Agüero*, núm. 30, 2003, pp. 345-382.
- Orellana Valeriano, Simeón. *Mitos y danzas rituales del Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos, 2007.
- Piñero, Gabriela. “Políticas de representación / políticas de inclusión. La reactualización del debate de lo latinoamericano en el arte durante la primera etapa de la globalización (1980-1990)”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 36, núm. 104, 2014, pp. 157-186, <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2519>, consultado el 1 de agosto de 2019.
- Plasencia Soto, Rommel. “Modernidad y Antimodernidad en los Andes”. *Inquisiciones / Antropología*. Lima: UNMSM/Seminario de Historia Rural Andina, 2015, pp. 85-107.
- Ráez Retamozo, Manuel Pablo. *Imaginario global y creatividad local. Los desfiles dramatizados en el Valle de Yanamarca*. Tesis de Magíster en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.
- Ramírez Trebejo, Wilders Andrés. *Representar lo peruano. Folclore e identidad nacional a partir del estudio de la obra de Rosa Elvira Figueroa (1948-1988)*. Tesis de Magíster en Antropología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.
- Rizk, Beatriz J. “La sociedad del espectáculo y la ‘estética de lo real’ en el teatro latinoamericano contemporáneo”. *Gestos*, núm. 60, 2015, pp. 33-46.
- Rodríguez, José Antonio. “Garcilaso y el teatro de los Incas”. *Renacimiento mestizo: los 400 años de los Comentarios Reales*, editado por José Antonio Mazzotti. Madrid/Frankfurt: Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2010, pp. 257- 272.
- Romero, Raúl R. *Debating the Past: Music, Memory, and Identity in the Andes*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Romero, Raúl R. *Identidades múltiples: memoria, modernidad y cultura popular en el Valle del Mantaro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2004.
- Sánchez Sánchez, Carlos Enrique. *Las representaciones sociales en la región andina co-*

- lombiana: entre las teatralidades, la fiesta, la religión y el mito*. Tesis de doctorado, Universidad Pablo de Olavide, 2017.
- Toffler, Alvin. *La tercera ola*. Traducido por Adolfo Martín. Bogotá: Plaza & Janes, 1980.
- Vila, Eduardo. Entrevista. “Camilles de Milichaca [documental]”. *YouTube*, subido por produccionesyerson laura, 28 de diciembre de 2016, www.youtube.com/watch?v=9Kwl-Q4fLc, consultado el 1 de agosto de 2019.
- Vilcapoma, José Carlos. *Waylarsh: amor y violencia de carnaval*. Lima: Pakarina Ediciones, 1995.
- Vilcapoma, José Carlos. “La maqtada de Cáceres: recuerdos de guerra”. *Cuadernos arguedianos*, año 2, núm. 2, 1999, pp. 39-52.
- Villanueva Jordán, Iván. “Yo soy una *drag queen*, no soy cualquier loco. Representaciones del *dragqueenismo* en Lima, Perú”. *Península*, vol. 12, núm. 2, 2017, pp. 95-118.
- Weber, Max. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Ciudad de México: Premia Editora, 1991.
- Yamamoto, Jorge. Entrevista con Renato Cisneros. “Huancayo es la ciudad que tiene los mejores índices de felicidad”. *Nada está dicho*. *RPP noticias*, 6 de marzo de 2018, www.rpp.pe/peru/actualidad/video-jorge-yamamoto-huancayo-es-la-ciudad-que-tiene-los-mejores-indices-de-felicidad-noticia-1108922, consultado el 2 de agosto de 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La exploración de un *training* cuerpo-mente del actor a través del *butoh*

María Angélica Zamora Chong*

* Organización Teatral de la Universidad Veracruzana,
México.

e-mail: gelyzchong.teatro@gmail.com

Recibido: 15 de mayo de 2019

Aceptado: 16 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2614

La exploración de un *training* cuerpo-mente del actor a través del *butoh*

Resumen

Esta investigación traza una ruta desde el origen del *butoh* y su alcance global (particularmente en su impacto y relación con México) hasta llegar a elementos esenciales que plasman la búsqueda vital de un camino a partir de técnicas derivadas de este género. Se ofrece un punto de partida y uno medio para conseguir un *training* (entrenamiento corporal) actoral mediante la exploración cuerpo-mente.

Palabras clave: Actuación, danza-teatro, formación actoral, ritual, *Dance of Darkness*, México.

An Exploration of an Actor's Mind-Body Training through Butoh

Abstract

This article describes Butoh's route from its origins to its global presence, from a Mexican perspective. The essential elements derived from Butoh's techniques can be understood as a vital search for a path. The article offers a starting point and a midpoint in body-mind exploration as part of an actor's training.

Keywords: Performance, dance-theater, acting training, ritual, *Dance of Darkness*, Mexico.

La exploración de un *training* cuerpo-mente del actor a través del *butoh*

La vida se expresa como una búsqueda constante y el camino que se debe hacer es de primordial importancia: renovarse o morir. En el teatro sucede algo que va de la mano con esta idea, se requiere un aprendizaje que permita vivir en la escena. En cada ciclo, antes de llegar a ello, hay un proceso de gestación: la búsqueda del actor. Sin embargo, este proceso no puede pensarse finito, siempre hay que buscar aprender, tal como en la vida, incluso de manera más real. La búsqueda se da a través de un entrenamiento que permita vivir al cuerpo en escena, para que muera lo que no sirve. Entrenamientos y poéticas hay una infinidad, todos valiosos y enriquecedores, pero hay uno en particular en el que la vida y la muerte son esenciales, donde el cuerpo se vuelve camino y éste se vive a través del cuerpo. La danza *butoh* parte precisamente de estos elementos.

Contexto e historia

Para generar un *training* (entrenamiento corporal) a partir del *butoh* es necesario conocer el contexto en el cual surge esta danza, los alcances que ha tenido en el mundo y en México. Sus creadores, Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, designaron a su arte *ankoku butoh* (donde *bu* significa danzar, *toh* pisar y *ankoku* oscuridad). Desde entonces se le conoce como “la danza de la oscuridad”, un concepto que en la cultura occidental podría estar relacionado con el concepto de lo tenebroso. Para estos artistas japoneses, se refiere a una exploración en lo más profundo del ser. Su estética puede resultar algo



Natsu Nakajima en *Like Smoke, Like Ash*. 9º Festival Emilio Carballido, Córdoba, Ver., 2017. Fotografía de Arturo Gamboa Rodríguez.

extraña para algunos ojos, pero no pretende necesariamente un entendimiento racional, sino una comprensión desde diversos niveles, como el sensorial. El *butoh* busca la provocación y la perturbación. Para Natsu Nakajima, creadora e intérprete discípula de Hijikata, el *ankoku butoh* “se basa en la creencia oriental de la unidad cuerpo-mente / cuerpo-corazón. Sostenemos la creencia de un cuerpo total y el concepto del ‘cuerpo

como la escenificación de la vida plenamente realizada” (Nakajima 5).¹ El *ankoku* es la búsqueda del entendimiento de aquello intangible a través del cuerpo.

Actualmente, tiende a pensarse el *ankoku butoh* como aquel movimiento que se dio en el Japón de la posguerra, mientras que el término *butoh* suele referir a un género de danza-teatro que se desarrolla en todo el mundo y que incorpora la misma idea que llevaba el término *ankoku*. Para fines de este artículo, se entenderá al *butoh* como danza-teatro, sin abordarlo como un resultado escénico-estético, sino como un medio para la exploración actoral.

La naturaleza de este arte se basa en lo inacabado, y algo que influenció esta idea fue el hecho de que Tatsumi Hijikata muriera prematuramente, en 1986, sin haber terminado de definir qué era lo que buscaba. Por otro lado, Kazuo Ohno vivió y danzó hasta sus 103 años (falleció en 2010). El *butoh* nació de la conjunción de creencias entre estos dos grandes artistas.

Tatsumi Hijikata creció en el norte de Japón, se crió y trabajó en el campo; por tal motivo, su arte estuvo influenciado por la evocación de su infancia y por los movimientos de los cuerpos que trabajan en el campo. Al confrontar temas tabúes, quería experimentar la muerte, una y otra vez, en sí mismo. Creía que para poder gesticular la muerte había que morir de nuevo y que, aunque él no conocía la muerte, ella sí lo conocía a él (*Dance of Darkness*, entrevista).

Hijikata conoció a Kazuo Ohno en 1948, cuando lo vio bailar en un recital: “cortando el aire una y otra vez con su barbilla, causó una impresión duradera en mí... durante años esta danza-droga se quedó en mi memoria” (citado en MaGee párrafo 6).² A partir de su encuentro, trabajaron juntos en la creación del *butoh*; Kazuo Ohno fue el mayor colaborador de vida de Hijikata. Ambos eran del norte de Japón.

Ohno tuvo que enlistarse en el ejército en 1938 y por nueve años permaneció en Manchuria y Nueva Guinea, donde fue prisionero de guerra y vio el horror que ésta ocasiona. A su regreso, retomó la danza y rara vez habló de sus experiencias durante el conflicto bélico: “yo llevo a todos los muertos conmigo”, se limitaba a decir (citado en MaGee párrafo 7).

La primera obra *butoh* que salió a la luz se llamó *Kinjiki* o *Los colores prohibidos*, basada en la novela homónima de Yukio Mishima. Resultó ser una danza atrevida, que provocó el rechazo y menosprecio de mucha gente que la consideró una barbaridad. Solamente

¹ Las citas de Natsu Nakajima corresponden a una ponencia que impartió en octubre de 1997. Se tuvo la oportunidad de acceder a dicha información gracias a un material proporcionado a la autora en un taller impartido en la Ciudad de México, en 2016.

² “Cutting the air again and again with his chin, he made a lasting impression on me”, Hijikata would later recall, “For years this drug dance stayed in my memory” (la traducción es mía).

algunas personas la apreciaron, como el fotógrafo y cineasta Eikoh Hosoe, quien comenzó a colaborar con Tatsumi Hijikata en la realización de videos y fotografías a partir de haber visto *Kinjiki*, logrando que la gente en otros países pudiese asomarse al *butoh* por primera vez.

Hijikata tenía muchas razones para querer hacer algo tan contestatario, pues Japón se encontraba en un periodo de posguerra, después de que la bomba nuclear sacudiera la tierra y la consciencia, dejando cuerpos descuartizados que él describió como desgarrados o enteros, que flotan o caen. En el documental *Dance of Darkness*, realizado por Edin Velez, Hijikata menciona que los cuerpos del *butoh* son “cadáveres tratando desesperadamente de ponerse de pie” (entrevista).

Lo que siguió en la escena japonesa, después de la guerra, fue la llegada de formas occidentales de arte, llevadas por los estadounidenses, que hicieron que poco a poco se comenzaran a dejar de lado las artes tradicionales, como el teatro *noh* y el *kabuki*. Estas prácticas fueron reducidas a algo mecánico con el afán de buscar una “americanización” de las artes contemporáneas. Tales modalidades resultaban esquemas ajenos para Hijikata, quien se dio cuenta de que no encajaban con él ni con ciertos grupos que se negaban a la idea de imitar las nuevas formas que llegaban. Así que rescatando la esencia de un sentimiento de posguerra y ciertos elementos de las artes tradicionales japonesas (como la caminata del *noh*), y bajo la consigna de abandonar la domesticación y buscarse a sí mismo en medio de cuerpos mutilados, configuró el *butoh*.

Akiko Motofuji, esposa y colaboradora de Hijikata, comentó en *Dance of Darkness*: “él creó una danza que se desliza en la tierra, creó una danza adecuada para nuestro cuerpo” (entrevista). Sin duda, fue un arte contestatario que buscaba, como decía Hijikata, “regresar al cuerpo original... libre de la domesticación social” (citado en Nakajima 10). Así que el *butoh*, con elementos de misterio y grotesco, inició una búsqueda para romper las reglas y las formas establecidas, infringiendo toda forma de convención social.

El *butoh* nació después de aquellos hechos que dejaron sin habla y con ojos desorbitados a la gente: las bombas de Hiroshima y Nagasaki. Es una danza-teatro concebida como un arte total, en búsqueda del origen dentro de uno mismo; observa y comprende al mundo y sus acontecimientos para retarlos, perturbarlos, cambiarlos, sacrificarlos y, así, generar vida y muerte, un estado de pureza bello, pues para los japoneses las sombras son hermosas.

***Butoh* en el mundo**

El *butoh* se enriqueció del expresionismo alemán y ése fue otro factor de vital importancia para su expansión. Kazuo Ohno se inspiró, por ejemplo, en las coreografías de la

bailarina expresionista Mary Wigman y mantuvo una estrecha relación con Pina Bausch y su *Tanztheater*.

Hijikata y Ohno admiraban la obra de Jean Genet, además de que compartían las ideas de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad sobre perturbar al público. Fue este ambiente de vanguardia el que impulsó al *butoh* hacia Europa, donde fue bien recibido y comenzó a ganar popularidad a finales de los años 70 y principios de los 80. Paulatinamente, se introdujo en los Estados Unidos. En 1982, la compañía de Akaji Maro y Dai Rakuda Kan se presentó por primera vez en Nueva York, en varios festivales. Posteriormente, llegó también a esa ciudad la compañía Sankai Juku, dirigida por Ushio Amagatsu. Si bien varios solistas del género ya se habían presentado antes, el *butoh* provocó mayor impacto con el arribo de dichas compañías a Estados Unidos.

Akaji Maro fue actor de teatro y vivió en el estudio de Hijikata por tres años. Formó el grupo Dai Rakuda Kan en 1972, el cual aportó un aspecto dramático y amplió el espectáculo del *butoh*, gracias a la formación teatral de su director, aunque Hijikata había pensado al *butoh* como un teatro completo desde sus inicios. Natsu Nakajima explica:

Los críticos en occidente tienen razón al decir que el *Butoh* juega el rol de dos puentes: entre el teatro y la danza y entre la tradición y lo moderno. Hasta cierto punto, son juicios correctos, aunque muy periodísticos. En las artes escénicas tradicionales japonesas, como el *Noh* y *Kabuki*, no había distinción entre el teatro y la danza. Se interpretan como parte de un 'Teatro completo' y el *Butoh* tiene este mismo tipo de integración... Hijikata concibió al *Butoh* como el teatro absoluto (3).

Para Akaji Maro, esta danza-teatro es una oportunidad para que el cuerpo se revele a sí mismo en su rechazo a la superficialidad de la vida diaria. Esto puede observarse en los trabajos de Dai Rakuda Kan, permeados por el mismo espíritu de revuelta que estaba en el origen del *butoh*. La compañía hace un teatro de imágenes vivas, cuya idea ha evolucionado durante 40 años (es uno de las pocas grupos conformadas por los alumnos de Hijikata que han perdurado).

Otra de las compañías que se han mantenido hasta ahora –y que tuvo que ver con la inserción del *butoh* en diversos países en los años 70– es Sankai Juku, dirigida por Ushio Amagatsu, quien inicialmente fue integrante de Dai Rakuda Kan. Sankai Juku fundó una vertiente con una estética más limpia y coordinada de lo que este arte suele proponer, tendiendo a buscar el espectáculo en su obra como algo más coreográfico e, incluso, armónicamente demostrativo (a diferencia de Dai Rakuda Kan, que exalta la deformidad, la anarquía y la desesperación).

El hecho de que haya vertientes diferentes, no separa a estos artistas. Hijikata pasó por diversas etapas y obras, y esto hizo que sus alumnos vieran diversos aspectos en él y su

arte. Se le ha preguntado a Akaji Maro acerca de estas diferencias y parece ser que es algo que no le preocupa a la hora de hacer arte:

El “estilo” en este sentido es sólo algo que se interpone en el camino, y todos queremos llegar al punto en que podemos trascender el “estilo”. Pero cada vez que damos un paso en una nueva dirección, sólo volvemos rodeando. Así que siempre nos encontramos en una encrucijada, por así decirlo. Aun así, no es una cuestión de tratar de escapar de la situación, sino de abarcar el todo y seguir adelante mientras se crece y se expande de una manera esotérica. Creo que en el *butoh* hay una cuestión sobre dirigir el tiempo y el lugar, que al final significa cómo estar al mando de uno mismo (“Entrevista” párrafo 7).³

***Butoh* en México y Latinoamérica**

La primera compañía japonesa en presentar un espectáculo de *butoh* en México fue Sankai Juku, en el Festival Internacional Cervantino de 1981, y causó un gran interés entre los creadores mexicanos. Como resultado, el director de teatro Abraham Oceransky gestionó que el mismo festival invitara a Kazuo Ohno en 1989. A partir de entonces se generó una colaboración directa con artistas japoneses de *butoh*. Abraham Oceransky y la bailarina Rocío Sagaón⁴ invitaron a Natsu Nakajima a impartir, por primera vez, un taller de *butoh* en Xalapa en 1989. Con el ideal de crecimiento e intercambio, Oceransky continúa invitando a diversos artistas (como Ko Murobushi, en 1998) para seguir con los primeros talleres en diversas ciudades del país, destacando entre éstas la de Xalapa, Veracruz.

³ “[...] ‘style’ in this sense is only something that gets in the way, and we all want to reach the point where we can transcend style. But every time we take a step out in a new direction it is only to return by some roundabout route. So we are always standing at a crossroads, so to speak. Still, it is not a matter of trying to escape from that situation, but rather to encompass the whole and move forward while growing and expanding in an esoteric sort of way. I think that in *butoh* there is that kind of question of commanding time and place, which in the end means how to be in command of yourself” (la traducción es mía).

⁴ Rocío Sagaón (Ciudad de México, 1933-Xalapa, 2015) fue una polifacética artista, destacada bailarina, coreógrafa, escultora y actriz. Perteneció a los ballets de Bellas Artes y al Popular de México. En cine, es recordada por su participación en la película *Islas Mariás* (1950), al lado de Pedro Infante. En Xalapa expuso, con gran éxito, una serie de 17 piezas titulada *Las malqueridas*. (Ver Gómez, “Falleció Rocío Sagaón”).



Abraham Oceransky y Katsura Kan antes de la presentación final del *workshop*. Teatro La Libertad, Xalapa, 2014.
Fotografía de Angélica Zamora Chong.

La actriz argentina y catedrática de la Universidad Veracruzana, Laura Moss (Laura Moscovich Harus), inició en ese entonces su entrenamiento en *butoh*; luego, lo integró en su propia poética y lo conjugó con el flamenco. Con ello, trazó puentes entre ambas técnicas para ponerlas al servicio de la actuación y la formación de actores.

El desarrollo de esta danza-teatro en México provocó que cada vez más artistas indagaran en la transformación de sí mismos a partir de ella. Tal es el caso de Diego Piñón, uno de los máximos exponentes de *butoh* en el país, quien fue alumno directo de Kazuo Ohno y, en Michoacán, fundó Butoh Ritual Mexicano (donde, además del *butoh* japonés, investiga en torno a las tradiciones energéticas mexicanas, la danza ritual, la danza moderna y el teatro contemporáneo). Piñón imparte talleres en Canadá y Estados Unidos, países en los que se

ha convertido en un referente respecto al enriquecimiento del *butoh* con otras culturas. Para los creadores japoneses, este tipo de encuentros dan lugar al crecimiento y a la trascendencia, como afirma en *Dance of Darkness* el alumno de Hijikata, Isamu Ohsuga:

Quando viajamos a otros países, nos gusta encontrar la cultura de ese país. Las influencias se mezclan y se crea algo nuevo, otras culturas despiertan recuerdos ocultos en nuestros cuerpos. El intercambio cultural comienza con la incompreensión, pues no tenemos miedo a no comprender (entrevista).

El reconocer la incompreensión mutua entre culturas diversas transforma el encuentro hacia una apertura a la comunicación con uno mismo y el otro, impulsando la posibilidad del descubrimiento (apertura que es una de las principales características del *butoh*). El intercambio de culturas crea evolución. En Argentina, por ejemplo, uno de los grandes exponentes del *butoh* es Gustavo Collini Sartor, quien fue discípulo de Kazuo Ohno en Nueva York, en 1986, y que, desde 1994, ha desarrollado su Danza Butoh Argentina. En 1996 publicó el libro *Kazuo Ohno: El último emperador de la danza*, una de las pocas obras y referentes escritos en castellano acerca del *butoh*. Cabe destacar también la labor de Natalia Cuéllar en Chile, quien fundó la compañía Ruta de la Memoria y, a través del lenguaje del *butoh*, profundiza en temáticas de género y derechos humanos, además de que organiza el Festival Internacional Butoh Chile, que ya cuenta con tres ediciones (la última en 2018).

Actualmente, México se ha convertido en sede de varios festivales y encuentros de esta disciplina, que buscan unificar y ampliar su importancia en Latinoamérica, tales como el Encuentro Latinoamericano de Butoh (2ª edición en 2014), la Muestra Internacional de Butoh y Expresiones Contemporáneas en Guadalajara (desde 2014) y, a partir de 2016, el Festival Internacional de Danza Butoh en América Latina “Cuerpos en Revuelta”, organizado por la compañía Laboratorio Escénico Danza Teatro Ritual (LEDTR), la cual es dirigida por Eugenia Vargas (bailarina cuya labor destaca por su exhaustiva dedicación a la formación, producción y promoción de este arte en México).

Gracias a los intercambios que se han dado desde los años 80 y al trabajo de los artistas que se dedican al *butoh* en el país, México se ha posicionado como uno de los máximos exponentes en este arte. Muestra también de esto es el actor y bailarín Espartaco Martínez, miembro de la compañía Dai Rakuda Kan, quien con esta agrupación ha participado en diversas obras presentadas en diferentes partes del mundo. En México coordinó una obra coreográfica entre la Compañía Nacional de Teatro y Dai Rakuda Kan para el Festival Internacional Cervantino de 2009, y también se dedica a realizar proyectos con comunidades marginadas del país. Es miembro fundador de la organización “Te O Tsunagu, México to Nippon”, la cual busca la colaboración artística entre ambos países.

A lo largo de la historia, diversos artistas de todo el mundo han viajado a México atraídos por su cultura, pues lo consideran un país surrealista, paradójico y enriquecedor. Yumiko Yoshioka (bailarina, coreógrafa y maestra de *butoh*), que ha dado talleres en México, afirma:

La gente de aquí tiene un cuerpo muy intuitivo... la tradición de la cultura mexicana está muy cerca de la naturaleza y del cosmos. Creo que la cultura mexicana también está sufriendo la sociedad moderna y quiere regresar cada vez más a la naturaleza del cuerpo, a lo natural: por eso el *Butoh* ayuda al mexicano (citada en Segura 34-35).

México también tiene cadáveres descuartizados, cuerpos enterrados que buscan ponerse de pie para ser encontrados, caras arrancadas en vida, sonidos de balas, palabras vacías, palabras no dichas, una conexión latente y visceral con la muerte desde tiempos ancestrales, así que no es de extrañar que el *butoh* tenga un enorme magnetismo con esta nación. En la actualidad hay nuevos artistas mexicanos que continúan con la exploración a través del *butoh*, pues éste genera un cuerpo y un lenguaje universal que se ha impregnado de una manera impresionante en el país. Como menciona Mark Holburn en el documental *Dance of Darkness*: “El *butoh* es como un virus expandiéndose a través del mundo, se volverá global. Gente en diferentes países lo va a incorporar dentro de sus cuerpos” (entrevista).

El *training* y la posibilidad de auto-exploración y auto-observación

Una de las razones por las cuales el *butoh* está siendo adoptado y explorado en muchos países es que permite la búsqueda interna del artista. Parte de la herencia de Tatsumi Hijikata es la idea de auto-exploración, para él el *butoh* no es algo que se practica sólo en un estudio, sino que se convierte en un modo de vida. Incluso en su lecho de muerte, Hijikata danzó hasta su último aliento, al igual que Kazuo Ohno quien, aun cuando había perdido la movilidad de su cuerpo casi por completo, siguió plasmando mundos con sus manos hasta sus últimos días.

Hijikata dejó como legado la posibilidad del auto-descubrimiento, a partir de lo cual el artista debe encontrar la congruencia consigo mismo. Esta idea de auto-exploración se puede llevar a la práctica a través de un entrenamiento actoral, aunque la palabra “entrenamiento” suele resultar demasiado básica respecto al trabajo del actor, ya que remite inmediatamente al ejercicio físico, la gimnasia, el deporte o incluso a la milicia, como sugiere Josette Féral en *El training del actor*. Se entrena para perfeccionar algo, lograr un virtuosismo, pero el entrenamiento de un actor necesita ser concebido más allá de la idea del ejercicio. Es por eso que,

a partir de la década de los años 80, autores como Eugenio Barba emplean la palabra *training*, ya que su uso se enfoca en el trabajo actoral. Más allá de razones lingüísticas, el término *training* traspasa barreras culturales y hace que su significado sea universal, especializando de manera más puntual su uso para aludir a la disciplina escénica.

El legado de auto-exploración que dejó Hijikata en el *butoh* ofrece la posibilidad de entrar en caminos desconocidos, de la misma manera que el *training* busca un descubrimiento interno, en el que cada cualidad va cambiando al superar las limitaciones del artista, permitiéndole indagar en campos donde tiene que trabajar. Es ahí donde radica la auto-observación.

El actor, con su cuerpo y su ser, está en constante evolución, por lo que la disciplina se concibe de manera constante. No se circunscribe a una puesta en escena específica o a la formación, el *training* debe mantenerse continuamente y con entrega para lograr un autoconocimiento. Al respecto, Josette Féral, profesora de la Universidad de Quebec en Montreal, afirma:

El actor debe tomarse el tiempo necesario. Presente desde el inicio del aprendizaje, el verdadero entrenamiento se sigue toda la vida. Debe concebirse como una 'formación continua' para que de verdad le permita al actor, a la manera del músico o el bailarín, mantener su instrumento (físico y psíquico) en buenas condiciones, es decir, en estado de creatividad. En consecuencia, el entrenamiento ya no está necesariamente ligado al espectáculo. No se le concibe de modo funcionalista... Más que el resultado, lo que importa es el proceso mismo (24).

Un *training* a partir del *butoh* puede constituir un camino de profundidad, evolución y entrega, en un diálogo con el propio cuerpo, con uno mismo, el espacio y el tiempo. La incertidumbre y la posibilidad, el peligro y la búsqueda de precisión, forman parte de este camino que estudia la preparación constante del terreno para la creación, dejando ir lo que no sirve (las formas impuestas, lo preestablecido), volviéndose un modo de vida.

Para Jerzy Grotowski, el *training* consiste en una preparación del actor para su oficio, pero también se vuelve un medio para alcanzar una plenitud personal y para obtener una inteligencia física. En su técnica, Grotowski busca una *no técnica*, pues el tipo de formación que propone consiste en "una *vía negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. Años de trabajo y de ejercicios especialmente elaborados para ello permiten a veces que se descubra el inicio del camino" (11). Existe una gran correspondencia entre el *butoh* y esta idea, pues se trata de dejar que se disuelvan los bloqueos. Cabe destacar, también, que es la técnica la que sirve al actor y no al contrario, pues para cada cuerpo y ser hay una línea personal, de manera que la ruta es el actor mismo. El *training* a partir del *butoh* permite que cada actor encuentre lo que le es adecuado.

Training físico y training mental

La auto-exploración debe estar presente para lograr una expresión del cuerpo y la mente. La ideología que cada cuerpo refleja también debe cuidarse. En una entrevista realizada en 2012, Akaji Maro dice: “el cuerpo de cada uno es una obra en sí, ¿cómo revivir o hacer más consciente a tu cuerpo y a tu pensamiento? Desde ahí comienza la formación del actor” (“Entrevista con Maro Akaji”).

El cuerpo es el lugar donde el actor logra cada conexión y transformación, el único hogar que se tiene como ser humano –que para el artista escénico se vuelve un templo–. Para el *butoh*, como ya se mencionó, cuerpo y mente no están separados: uno no existe sin el otro. No guardan entre sí una relación vertical o jerárquica –como suele verse en Occidente, dando más importancia a una u otro–, sino horizontal –como suele ser para los orientales–, teniendo ambas cosas la misma importancia. Fuera del cuerpo, la mente no tiene un lugar de desarrollo; sin la mente, el cuerpo no tiene posibilidad de exploración. Ambos deben estar relacionados para generar movimiento y acción. El camino del actor consiste en la investigación profunda de la unidad cuerpo-mente en sí mismo, para lograr la trascendencia. Un actor que dé mayor o menor importancia a uno u otro –en menosprecio de su totalidad– estará limitado en escena, ya que ésta se vive a través de dicha unidad.

La inteligencia física se da entonces a partir de un *training físico* y un *training mental*. La mente en el *butoh* no se entiende sólo como pensamiento racional. Si bien en el teatro occidental se entienden las cosas a un nivel intelectual, el *butoh* trabaja, además, en otros niveles, muchos de ellos más etéreos e intangibles, pues de hecho la mente racional puede ser un impedimento a la hora de actuar y danzar.

Resulta que pensamiento e imagen mental no son lo mismo: el primero es crítico y lógico, mientras que la segunda no necesita ser lógica. La imagen no sólo se articula en la mente, traspasa ese nivel para producirse en todo el ser. El actor no debe tener miedo a otro tipo de inteligencia y entendimiento. Si bien el análisis y comprensión racional de una obra o del tema a tratar es algo básico para el trabajo actoral, esto no garantiza una buena actuación. En el *training*, la mente debe disponerse en diversos canales para evocar la imagen y la energía. A propósito de esto, el actor japonés Yoshi Oida (miembro de la compañía de Peter Brook) menciona:

Concentrarse demasiado en la inteligencia consciente y la técnica analítica puede limitarnos. Hemos de ser conscientes de que hay otras posibilidades ocultas. Sin esta consciencia más amplia, no podemos obtener fuerza más allá de nuestro estado normal en la vida cotidiana. No podemos evocar este tipo de energía (Oida, *Los trucos del actor* 31).

La mente tiene posibilidades extraordinarias que deben ser exploradas. Un pensamiento racional, impuesto por falsos criterios de inteligencia, hace que el actor se auto-limite, lo cual resulta fatal para el teatro. Por otro lado, el uso del cuerpo restringido al mero virtuosismo, vacío y carente de contenido, se vuelve superficial, generando un teatro intrascendente.

En el teatro, cada movimiento es una danza, volviéndose acción que a su vez plantea un discurso y genera diálogo. Un *training* a partir del *butoh* permite al actor comprender cómo cuidar la mente y el cuerpo, ya que teatro y danza se vuelven un conjunto orgánico. Es así que un *training físico* y un *training mental* deben estar constante y activamente presentes, propiciando ambos una auto-observación que permita lograr un equilibrio entre ambos aspectos, y generar un “instrumento” totalmente dispuesto para la creación.

Elementos y herramientas del *butoh* para el *training* del actor

Los elementos que se plasman a continuación son esenciales para la búsqueda continua del actor en sí mismo hacia el auto-conocimiento, permitiéndole desarrollar su arte:

- *Limpieza de bloqueos: el vientre materno, el nacimiento y el aprender a ser nada*

Se habló al inicio de que el actor pasa por un proceso de gestación, idea que se relaciona en gran medida con la propuesta del *butoh*. El retorno al vientre materno es una búsqueda que éste emprende constantemente, complementando la idea de oscuridad planteada por el *ankoku butoh*. Cuando estamos en el vientre de nuestra madre, nos encontramos en el lugar más íntimo que conoceremos en toda nuestra existencia, al cual siempre anhelaremos volver después de nuestro nacimiento. En el *butoh*, el vientre materno significa profundidad. Muchos de los movimientos en esta danza inician a partir de dicha imagen y, aunque no parecen tener sentido, evocan sensaciones que nos remiten a un origen, a la recuperación de nuestro cuerpo y a un estado de plenitud que yace dentro del vientre materno:

No estoy interesado en una danza muy estructurada. La danza es una forma de vida, no una organización de movimientos. Mi arte es el arte de la improvisación. Esto es peligroso. Trato de llevar en mi cuerpo todo el peso y el misterio de la vida para seguir mis recuerdos hasta alcanzar el útero materno (Ohno, *Dance of Darkness*, entrevista).

La idea del vientre materno se traduce en regresar al cuerpo original, lo que equivaldría a un nuevo nacimiento para el actor. Éste vuelve a nacer todos los días, muriendo y renaciendo constantemente, repitiendo cada vez ese ciclo natural. El *training* sirve para quitar los

bloqueos que estorban, el actor es responsable de trabajar en ello cada día para poder estar presente en la escena. Se debe vaciar de mente y cuerpo tantas veces como sea necesario; volver a ser nada para ser todo.

La nada es un concepto que se trabaja en *butoh* de manera muy profunda: se busca ser nada para eliminar el ego, ya que éste no permite ser algo fuera de uno mismo, ni mucho menos una comprensión de la naturaleza. Yoshi Oida menciona que cada día debe llevarse a cabo una purificación en el actor; tal como uno se lava diariamente los dientes, también el espíritu necesita un cuidado cotidiano: “no es suficiente ser el mismo que somos todos los días; hemos de purificar nuestra existencia de manera que nuestra comunicación trascienda y sea entendida por el receptor” (*Los trucos del actor* 37).

El actor se renueva al nacer diariamente y, al ser nada, se trasciende, lo cual se puede dar en un tiempo indefinido. Las tensiones y bloqueos que no le permiten una congruencia consigo mismo son limpiadas o eliminadas (mientras que, si un actor no se comunica consigo mismo, difícilmente podrá hacerlo con el espectador). Hay que purificar la existencia para que la energía fluya dentro del actor y traspase los bloqueos del público, dándole la oportunidad a ambos de volver al vientre materno a través de la escena.

• *Coherencia energética*

La energía suele ser un concepto complicado, pues muchas veces se le trata de manera muy compleja y otras burdamente (por ejemplo, pensando que la energía es meramente vigor, rapidez o tensión). Según Abraham Oceransky, “la energía es cuando lo de adentro y lo de afuera están conectados” (entrevista), es decir, aparece cuando hay una relación de fluidez y coherencia del actor consigo mismo, una conexión entre la mente y el cuerpo. En esa condición, el actor es capaz de comunicar lo que quiere y estar en el estado que busca, pues tiene una consciencia más amplia. Si un actor no tiene esa conexión, el espectador difícilmente podrá conectar con él. Es la coherencia energética del actor la que hace que éste pueda mover realidades, crear mundos y personajes. Sin ella, al estar en el escenario se verá sin fuerza, dejado, sin presencia, y solamente mostrará su ego (entendido como el apego a lo cómodo o lo conocido, que ancla al actor en el narcisismo y no le permite ir más allá). Es por eso que en el *butoh* se busca ser nada, entrar en un estado de profundidad que genere una sensibilidad del actor consigo mismo. Todo esto se logra mediante la auto-percepción y auto-exploración que posibilita la disciplina a través del *training*. Laura Moss busca un constante trabajo de auto-observación, puesto que “si el actor no es un instrumento sensible, si el actor no está conectado, no va a haber un teatro que conecte” (Moscovich, entrevista).

La energía es lo que da al actor la capacidad de producir algo en el público. Un actor entrenado debe ser capaz de manejar la energía propia y de modificar, así, la energía del

espacio y el público. Al profundizar en el *training* con la coherencia de este elemento, comienza la trascendencia y el camino hacia la transformación.

• *Encarnación de la imagen*

Al lograr este auto-conocimiento se es capaz de buscar la transformación, que en el *butoh* se da también a partir de la imagen. Ésta no se queda sólo en la mente, sino que traspasa barreras, encarna. La mente y el cuerpo van en conjunto a lo largo de la exploración. Ejemplo de esto es que muchas veces la creación o el movimiento en el *butoh* comienzan a partir de premisas sencillas, como sucedía en el taller llamado “Butoh Body Resonance”, impartido en Xalapa, en 2012, por Yumiko Yoshioka.

Yoshioka mostraba un movimiento sencillo, básico en el *butoh*, consistente en una ondulación que partía del *tánden* o *hara* (un punto energético abajo del ombligo, centro de gravedad del cuerpo humano que para los orientales representa el núcleo del ser en su totalidad). Una vez ubicado este punto, el ejercicio consistía en lanzarlo hacia atrás y bajar flexionando las rodillas muy levemente, creando así una ondulación a lo largo de la columna, de cóccix a coronilla. Yoshioka dijo que esto era una ola en el mar, y que eso se debía *ser* al hacer la ondulación. Posteriormente, con las rodillas flexionadas mostró un segundo movimiento, iniciado también a partir del *hara*, que iba de arriba a abajo en movimientos cortos y continuos. En seguida tomó una botella de agua que había junto a ella, la sacudió de arriba hacia abajo en un mismo eje y dijo que esa era la imagen: ser botella con agua adentro. Lo que ocurrió después fue que el movimiento comenzó a ser más fluido, pues la imagen afecta en la densidad del cuerpo. En el movimiento, la imagen siempre es necesaria y en *butoh* suelen usarse imágenes de todo tipo: agua, aire, fuego, metal, bicho, bruja, etcétera. Los maestros no dicen “representa la imagen” o “proyecta la imagen”, ellos simplemente dicen: “sé agua, sé tierra, sé...” En el *butoh* la imagen no se representa, se encarna. El actor deja de ser él mismo, para poder ser algo más allá de sí mismo.

Esto genera un cambio de intención, diferente al de obedecer una orden o consigna impuesta externamente (donde existe un esfuerzo extra que impide fluir a la energía entre la mente y el cuerpo). A la hora de actuar, ese tipo de pensamiento se vuelve ego, pero si en lugar de ello *se es*, se genera una conexión diferente en el actor y se crea una disposición mayor porque el actor quiere que eso ocurra. Así se facilita la encarnación de la imagen, porque se da a partir de la vía del placer. En un *training* a partir del *butoh*, cada movimiento es acompañado de una imagen a manera de premisa. La exploración en las imágenes permite que la mente del actor se mantenga en un estado creativo y, por ende, el cuerpo, pues la apertura entre estos niveles hace que el actor conecte en sí mismo.

• *Consciencia de los puntos energéticos del cuerpo*

El actor debe tomar consciencia de varios puntos energéticos y lograr una alineación entre éstos, para posteriormente explorar movimientos que rompan conscientemente con dicha alineación. Para esto suele recurrirse a dos líneas: en primer lugar, la de la columna, que va del cóccix a la coronilla, enfocándose con las rodillas ligeramente flexionadas y los pies en paralelo a la altura de los hombros, buscando que el cóccix conecte con la tierra y la coronilla con el cielo, creando así una oposición entre dos fuerzas. Ésta suele ser la posición inicial en distintas modalidades de *training*, pero no la única que puede servir como punto de partida para la creación. Si bien se busca una alineación para el reconocimiento del cuerpo, es la consciencia de la misma la que posibilita romperla después. El actor debe buscar variaciones y probar distintas posiciones, dependiendo de a dónde quiera llegar o el camino que vaya tomando la exploración. Saber elegir esto requiere de mucha auto-observación en el *training*.

La segunda línea de la cual el actor debe tomar consciencia es la central o frontal que inicia en la frente, pasa por la nariz, la garganta, el esternón, baja por el ombligo y llega hasta el *hara*, para después seguir descendiendo hasta el perineo (puntos que coinciden con los chacras del yoga). Según Yoshi Oida, “sin conexión interna con el *hara*, el exterior de un actor no puede funcionar correctamente. Por lo tanto, antes de que los actores realicen cualquier acción extraordinaria, deben conectarse con el *hara* y proceder desde ahí” (*Los trucos del actor* 22). Esta segunda línea crea la consciencia en el actor de sus lados izquierdo y derecho, de este modo se mantiene una relación entre ambas partes. El hecho de estar así alineado hace que el actor aprenda de una manera más efectiva y que pueda crear movimiento y personajes a partir de una mayor consciencia de su cuerpo.

• *Masaje y respiración para la disposición en el training*

El masaje se emplea en el *butoh* para generar una mayor disposición. Por su parte, la respiración acompaña cada movimiento del masaje, calentamiento y danza. En Japón, y en Asia en general, existe una cultura muy arraigada del cuidado del cuerpo en este sentido. El masaje se puede realizar al inicio o al final de cada sesión de trabajo, hay diversos tipos que sirven para distintos fines (unos para la relajación estática, otros permiten una relajación más activa, mientras que las variaciones en la respiración direccionan la intención de cada recurso). Al inicio de una sesión, el masaje sirve para despertar al músculo y para que las terminales nerviosas se relajen y conecten; forma parte de la limpieza de bloqueos que se busca continuamente. Como ejemplo, dice Yoshi Oida que: “una de las maneras de preparar y reforzar el *hara* es aplicándole un masaje, pues, paradójicamente, un *hara* ‘fuerte’ es suave y maleable” (*El actor invisible* 41).

Después se realizan estiramientos, ya sea para destensar un músculo, para relajar el cuerpo en un estado pasivo o para despertarlo y generar una activación (se debe poner atención en el objetivo específico para saber qué tipo de estiramiento conviene en cada caso). El movimiento, junto con la respiración, genera un estado de concentración y conexión cuerpo-mente que ayuda en la profundización de la investigación a lo largo de cada sesión del *training*.

• *Honestidad: lenguaje propio*

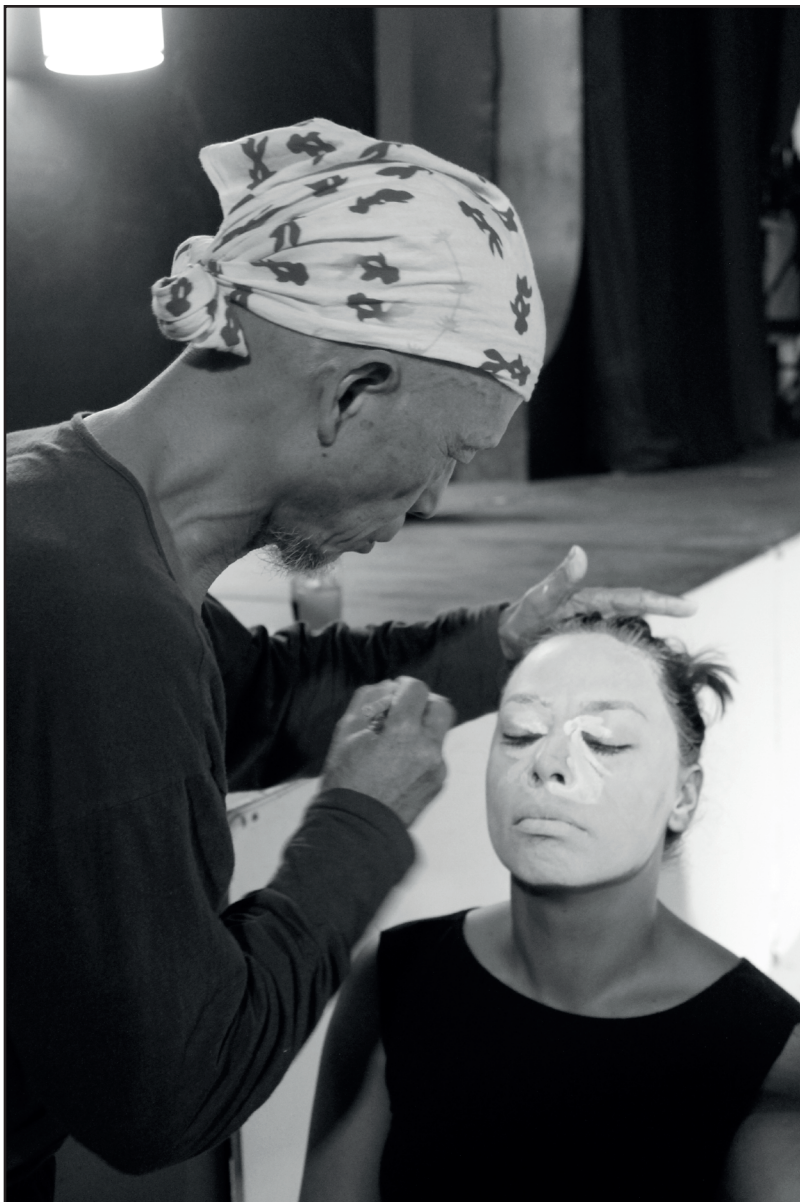
Se suele malinterpretar que cualquier forma extraña y bizarra puede ser considerada *butoh*, pero en realidad este arte no busca generar una forma externa carente de sustancia. Hijikata estaba en total desacuerdo con el uso de formas preestablecidas o ególatras, y esta idea fue heredada por todos sus discípulos y los actuales creadores que viven de sus enseñanzas. En el *butoh*, la sustancia, la esencia, la imagen y el cuerpo nacen y se crean de modo indisociable, no con la finalidad de hacer algo extraño (lo que sería una intención del ego), sino con la de danzar a través del cuerpo y no meramente con el cuerpo.

Katsura Kan, el discípulo de Hijikata, menciona:

La esencia del Butoh es el descubrimiento acerca de lo que es el cuerpo. La técnica es importante, pero lo que el Butoh nos muestra es que hay cosas más importantes que la técnica, qué es lo que está adentro de tu realidad y cómo la expresas. La realidad es lo más importante. Mediante el Butoh puedes mostrarla, es decir, no muestras algo por medio del cuerpo sino lo que el cuerpo mismo es (citado en Segura 46).

En marzo de 2014, Katsura Kan impartió un taller en Xalapa. Allí insistió en que se debe buscar un lenguaje propio en el movimiento, de manera que éste sea interno, creando un paisaje y una atmósfera en la danza o el teatro. Más que un virtuosismo, se busca que el cuerpo logre un movimiento honesto que produzca en el público una conexión con lo que ve (transmitiendo, perturbando y generando un estado fuera de lo cotidiano).

Si bien cada creador de *butoh* desarrolla su propia danza y su propia definición de lo que es este género, lo importante es la congruencia interna con lo que se está haciendo, pues no es lo mismo moverse de manera inconexa –apartado de uno mismo– que estar profundamente conectado y en un amplio nivel de percepción con uno y con el entorno. La relación entre cuerpo e imagen es sumamente importante en cualquier movimiento y acción sobre la escena, pues genera transformación en el actor y en el público, tal como busca el *butoh*.



Katsura Kan aplicando el maquillaje de arroz tradicional en el *butoh*, previo a la presentación final del *workshop*. Teatro La Libertad, Xalapa, 2014. Fotografía de Angélica Zamora Chong.

♦ *Improvisación, tiempo y ritmo: eternidad*

Desde Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, se generaron dos grandes vertientes en el *butoh*: mientras que el primero se preocupó por sentar algunas bases ideológicas y artísticas, poniendo atención en lo técnico (pues concebía al *butoh* como teatro y modo de vida), el se-

gundo tendió más a la vía de la improvisación y lo conceptual. Todos sus alumnos directos, y los que en subsiguientes generaciones recibieron sus propuestas –se les llama algunas veces *butokas*– han adoptado y hecho suyas tales vertientes. Katsura Kan y Yumiko Yoshioka son ejemplos de la combinación de los legados de Ohno e Hijikata.

La improvisación es un elemento fundamental en el *butoh*, pero no equivale en este contexto a hacer “cualquier cosa”, sino que implica un conocimiento y se genera a partir de una coherencia con el ambiente, la imagen, y el cuerpo. Este tipo de improvisación requiere que el intérprete maneje un tema e investigue continuamente, hasta que se vuelve tan perfecta su exploración que parezca ensayada, pues también implica precisión. Se busca una variación en el manejo del ritmo, en las diversas calidades de movimiento, y en mover el espacio y el tiempo. Ko Murobushi, otro alumno directo de Tatsumi Hijikata, afirma al respecto:

El cuerpo debe atacar la eternidad. Creo que se puede concentrar la eternidad en un solo momento. Entonces el cuerpo se vuelve eterno y atestiguar eso es fuerte... Yo también estoy cambiando constantemente junto con mi cuerpo y tampoco soy sólo mi cuerpo, soy las combinaciones de mí con las demás personas en el espacio y el tiempo (citado en Segura 26-27).

El *butoh* se mueve en un espacio sin un tiempo medible; sólo hay momentos, instantes eternos. En cuanto al ritmo, se busca que el espectador no se acostumbre a él, que resulte impredecible lo que va a suceder sobre el escenario. El silencio es un elemento fundamental para lograr esto, pues el ruido hace que la danza se vuelva predecible. Se busca un estado de inmovilidad activa, donde se pueda ver al cuerpo flotar y sólo estar. La auto-exploración del actor, a través del manejo de diversas calidades de movimiento y de los instantes eternos, genera un instrumento tremendamente sensible y capaz de tener una conexión impresionante consigo mismo. Pero, más allá de un virtuosismo calificativo, el conocimiento de estos elementos en el *training* genera un enriquecimiento en las acciones de toda la puesta en escena.

Conclusión

El *butoh* ha evolucionado en la historia, junto con la vida y los cuerpos. Los motivos para generar vida en la escena se desarrollan, modifican, apropian o sanan, y así se generan nuevos incentivos. El *butoh* es una expresión universal del cuerpo y de la mente, que en el *training* de los actores es capaz de generar un intenso y profundo auto-conocimiento. Da libertad y

consciencia de los recursos que se tienen y de las propias capacidades, con lo cual el actor adquiere herramientas expresivas extraordinarias. El *butoh* posibilita un regreso al origen, ante la confrontación constante de bloqueos que solamente estorban a la creación y al auto-conocimiento (como el ego, los falsos juicios o conceptos impuestos). Éstos deben disolverse, ya que pueden volverse muy peligrosos a la hora de crear y vivir la escena. No hay una verdad absoluta, quizá la única verdad sea la coherencia con uno mismo. Eso es libertad.

En el *training* a partir del *butoh*, el actor tiene la oportunidad de conocer sus posibilidades, indagar en todo lo que puede lograr y valorar cada momento de la auto-exploración. Esto genera una evolución en el actor, quien está en constante cambio y crecimiento. Por eso el *training* es un camino de toda la vida, pues el cuerpo está en transformación y el actor no debe perder de vista esto, sino estar muy atento de lo que le ocurre como persona, actor y personaje.

Los actores que profundizan y trabajan el cuerpo y la mente a través de un *training*, pueden tener mayor presencia, ser más flexibles y, por ende –a la hora de trabajar sobre una puesta en escena–, podrán alcanzar un mayor conocimiento de sí mismos. Esto se consigue por medio de la investigación constante y disciplinada, a través del *training*, que permita el conocimiento de las capacidades propias (donde radicará la fuerza expresiva). El actor tiene la posibilidad de emprender, así, un maravilloso camino, construido de momentos, de instantes eternos que permanecerán en el tiempo, y donde el teatro –que es tan frágil y efímero, y a la vez tan potente y sensible– podrá permanecer a través de la entrega de este actor en su camino.

Fuentes consultadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Querétaro: Best Seller, 2006.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Escenología, 2002.
- Blakeley, Susan. *Ankoku Butoh. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. Nueva York: Cornell University, 1988.
- Bremser, Martha, compiladora. *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres: Routledge, 1999.
- Cuerpos en Revuelta. “Festival”. *Cuerpos en Revuelta, Festival Internacional de Danza Butoh en América Latina* *Cuerpos en Revuelta*, www.chopo.unam.mx/CuerposRevuelta/CuerposenRevuelta.html, consultado el 31 de julio de 2019.
- Dance of Darkness*. Dirigido por Edin Velez, con entrevistas a Tatsumi Hijikata, Mark Hol-

- burn, Akiko Motofuji, Kazuo Ohno, Isamu Ohsuga. *Electronic Arts Intermix/Tapestry International/Museum of Modern Art*, 1989.
- Fibutoh. “Compañía Ruta de la Memoria (Santiago)”. *3 FIBUTOH*, Festival Internacional Butoh Chile 2018, www.fibutoh.com/compania-ruta-de-la-memoria-2/, consultado el 31 de julio de 2019.
- Gómez, Eirinet. “Falleció Rocío Sagaón, destacada bailarina, coreógrafa, escultora y actriz”. *La Jornada*, 18 de agosto de 2015, www.jornada.com.mx/2015/08/18/cultura/a06n-1cul, consultado el 31 de julio de 2019.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Katsura, Kan. “Katsura Kan: Butoh Dancer” (entrevista). *Kyoto Journal*, 13 de agosto de 2011, kyotojournal.org/culture-arts/katsura-kan-butoh-dancer/, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Kisselgoff, Anna. “Dance View. Dai Rakuda Kan’s Theater of Raw Images”. *The New York Times*, 19 de abril de 1987, www.nytimes.com/1987/04/19/arts/dance-view-dai-rakuda-kan-s-theater-of-raw-images.html, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Lizarazo, María Camila. “Lo grotesco en el Butoh: recobrando una humanidad perdida”. *Artes Escénicas de Japón*, www.japonartesesencnicas.org/danza/generos/contemporanea/butoh/grotesco8.html, consultado el 7 de mayo de 2019.
- MaGee, Chris. “Criminal Dance: The Early Films of Butoh Master Tatsumi Hijikata”. *Midnight Eye. Visions of Japanese Cinema*, 30 de septiembre de 2010, www.midnighteye.com/features/criminal-dance-the-early-films-of-butoh-master-tatsumi-hijikata/, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Maro, Akaji. “Entrevista con Jun-ichi Konuma”. *Performing Arts Network Japan*, 17 de junio de 2005, performingarts.jp/E/art_interview/0506/1.html, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Maro, Akaji. “Entrevista con Maro Akaji, director de la Cia. Dairakudakan Temptenshiki”. *YouTube*, subido por DanzaNet TV, 30 de octubre de 2012, www.youtube.com/watch?v=m7t7PVmMdLE, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Morales, Sonia. “Concluyó el Cervantino”. *Proceso*, 16 de mayo de 1981, www.proceso.com.mx/131061/concluyo-el-cervantino, consultado el 26 de julio de 2019.
- Moscovich, Laura. Entrevista personal. 9 de mayo de 2015.
- Féral, Josette. “¿Dijo usted *training*?”. *El training del actor*, compilado por Carol Müller, traducido por María Dolores Ponce G. Ciudad de México: Conaculta, 2009, pp. 13-27.
- Nakajima, Natsu. “Ankoku Butoh. La espiritualidad femenina en el teatro, la ópera y la danza” (ponencia). Octubre de 1997, Universidad Fu Jen, Taipei. Ponencia, traducida por Noemí Brickman.

- Oceransky, Abraham. Entrevista personal. 23 de mayo de 2015.
- Oida, Yoshi. *El actor invisible*. Traducido por Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Oida, Yoshi. *Los trucos del actor*. Traducido por Elena Vilallonga. Barcelona: Alba Editorial, 2010.
- Segal, Lewis. "Dance Vision of Deformity, Illness, Anarchy, Despair: Dai Rakuda Kan In 'The Five Rings'". *Los Angeles Times*, 4 de abril de 1987, www.latimes.com/archives/la-xpm-1987-04-04-ca-1132-story.html, consultado el 7 de mayo de 2019.
- Segura, Johana y Fabián Guerrero, editores. *La eternidad en un instante, la danza butoh en voz de sus maestros*. Ciudad de México: inFluir Ediciones, 2014.
- "Muere Kazuo Ohno, referente cultural desde el arte dancístico". *La Jornada*, 3 de junio de 2010, www.jornada.com.mx/2010/06/03/cultura/a03n1cul, consultado el 26 de julio de 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Georgina Azucena Rodríguez Torres*

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco,
México.

e-mail: elteatroesmivida@gmail.com

Recibido: 14 de mayo de 2019

Aceptado: 20 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2608

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Resumen

El presente artículo tiene como propósito rescatar la trayectoria y estilo creativo del dramaturgo mexicano Óscar Villegas en la dramaturgia nacional. También se estudiarán, a través del análisis teórico-dramático correspondiente al género del teatro del absurdo, la naturaleza abstracta de los personajes creados por el autor de manera despersonalizada, animalizada y degradada –como alegorías de la sociedad y su histeria colectiva– en su segunda obra, *La paz de la buena gente*, escrita en la Ciudad de México en 1967 y estrenada en 1980.

Palabras clave: Alegoría, teatro del absurdo, personajes, sociedad, México.

Oscar Villegas and his Dehumanized Characters in *La paz de la buena gente*

Abstract

This article outlines the creative style and artistic trajectory of Mexican playwright Oscar Villegas. The abstract nature of the characters in his second play, *La paz de la buena gente* (*Good People's Peace*) (Mexico City, 1967/1980), is analyzed from the perspective of the Theater of the Absurd. Villegas' characters are portrayed as depersonalized, animalized and degraded, an allegory of society's collective hysteria.

Keywords: allegory, theater of the absurd, characters, society, Mexico.

Óscar Villegas y sus personajes deshumanizados en *La paz de la buena gente*

Son escasos los intelectuales que conocieron la vida y obra de Óscar Villegas;¹ sin embargo, la mayoría de ellos coincide en que era un dramaturgo con “una marcada preferencia por los temas de amor, sexo, mitos, valores y tradiciones; los presenta normalmente en piezas cortas de un acto divididas en múltiples escenas. Y es el lenguaje, sobre todo, lo que le da a su teatro una estampa original. Desde el comienzo de su carrera dramática se percibe una disposición hacia lo experimental”, según lo describe George Woodyard, fundador de la revista *Latin American Theater Review* (“El teatro de Óscar” 32).

Mediante el testimonio de Luisa Josefina Hernández en la carta “De Óscar Villegas”, en *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, se confirma que: “Emilio Carballido lo impulsaba a escribir ofreciéndole dinero constante y sonante para después publicarle sus obras. Villegas no tenía otra cultura más que la del diccionario: nunca se equivocaba en el uso del verbo, ni decía una palabra por otra” (365).

¹ Gracias a Armando Partida Tayzan, investigador teatral mexicano que estudió parte de la biografía y la obra de Óscar Raúl Villegas Borbolla, se sabe que Villegas nació en Ciudad del Maíz, San Luis Potosí, el 18 de marzo de 1943 en una familia de escasos recursos. Fue narrador, dramaturgo y artista plástico. Estudió teoría dramática en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) con Luisa Josefina Hernández y dirección escénica en la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Tomó clase de prosa con Juan José Arreola y fue becario del Centro Mexicano de Escritores (CME) durante el periodo 1963-1964. Perteneció al Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA) de 1994 a 1996. Finalmente, ejerció como alfarero oficial de un taller experimental de cerámica y como instructor aeróbico hasta su muerte el 18 de julio de 2003 (“Biobibliografía” 204).

En 1985, Tomás Espinosa lleva a cabo una entrevista a Óscar Villegas, publicada en el periódico *Excélsior* del 4 de marzo de 1979 bajo el título “El mutis de Óscar Villegas”, y posteriormente recopilada por Emilio Carballido en *Tramoya I* (1984) y retitulada “Mucho gusto en conocerlo”. Este diálogo permite conocer –por voz propia del dramaturgo– datos curiosos de su personalidad, experiencias profesionales, vida y recepción de su obra por el mundo intelectual y teatral:

- [...] – ¿Has tenido problemas con el montaje de alguna de tus obras?
– Yo no, los directores, los actores y las obras sí, porque no las estrenan muy seguido ni muy bien.
[...]
– ¿Quiénes se oponen a los jóvenes dramaturgos?
– Los intelectuales, los empresarios profesionales, los funcionarios...
[...]
– ¿Qué dificultades has afrontado?
– Desde que empecé a conocer la parafernalia cultural... La mayor dificultad es que nos toman en cuenta cada seis, cada 12 o cada 18 años.
[...]
– ¿Te consideras un autor de vanguardia?
– Me considero “avant garde”.
[...]
– Mucha gente piensa que tus obras son guiones de cine...
– Sí, porque cuando escribo no pienso que voy a ser representado, pienso en la acción sin límite de tiempo y espacio.
– Las buenas conciencias lo han acusado de “poco académico”.
– Qué bueno que así sea. Cuando estudié fui como sombra que pasa. El artista es el que hace al pueblo (y viceversa), me nutro de mis experiencias en la calle, en los camiones de redilas, en mi trabajo de todos los días y en mis pasiones [...] (3-6).

Para la dramaturgia mexicana del siglo xx, Óscar Villegas formó parte de la sesentera generación perdida, conformada por Willebaldo López, Enrique Ballesté, Tomás Espinosa, José Agustín, Vicente Leñero, Óscar Liera, Jesús González Dávila y Miguel Ángel Tenorio. Dicha agrupación es definida, en “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida” de Ronald D. Burgess (autor de *New Dramatists of Mexico 1967-1985*), de la siguiente manera:

Con el sentido de “olvidado” o “ignorado”, lo cual describe exactamente la recepción que estos dramaturgos han recibido del público, los teatros comerciales y las casas

editoriales; sin ellos se ha perdido un paso en el desarrollo teatral de México. Otro sentido de “perdido” puede referirse a la reacción de los dramaturgos frente a la realidad mexicana. Es como si hubieran perdido una visión clara de su país y de lo que ha llegado a ser. Los primeros escritores de la generación vieron la condición de México, aceptaron su existencia, y la criticaron; los de la segunda etapa indagan en el porqué de esa condición, buscan los elementos esenciales que han formado el alma mexicana y cuestionan la verdad de esa esencia (93-94).

Aquel proceso de cuestionar –o tal vez de dudar– de la realidad mexicana “perdida” se refleja primordialmente en las obras de Óscar Villegas. El estilo que predomina es realista; no obstante, Villegas evita una presentación fotográfica al recurrir a la estilización y la fragmentación, principalmente en obras como *La paz de la buena gente* (1967), *El renacimiento* (1967) y *El señor y la señora* (1969), pues sus personajes anónimos se mueven dentro de una sociedad superficial, indiferente y mezquina, donde las apariencias determinan todo (en ocasiones, Villegas los significa con un número o simplemente con una raya).

Lamentablemente, su obra sigue siendo poco explorada por la academia literaria mexicana dedicada al teatro, a pesar de que sus obras recibieron importantes premios, resultaron en montajes exitosos² y fueron publicadas en ediciones teatrales de difusión cultural, como la Colección Molinos de Viento y festivales universitarios cobijados por la Universidad Autónoma Metropolitana.

El dramaturgo *avant garde* Óscar Villegas escribió un total de 16 obras: *El renacimiento* (1967), *La paz de la buena gente* (1967), *El señor y la señora* (1969), *Marlon Brando es otro* (1969), *La pira* (1972), *Atlántida* (1976), *Santa Catarina* (1977), *Ninón de la vida diaria* (1978), *Mucho gusto en conocerlo* (1980), *El reino animal* (1982), *Acá entre dos* (1989), *Lo verde de las hojas* (1990), *El refugio de las zorras* (1990), *Las desposadas* (1990), *La*

² *El renacimiento* (1967), estrenada en Xalapa, Veracruz, dirigida por Braulio Zertuche (1971); *La Pira* (1968), estrenada en Monterrey bajo la dirección de Luis Martín (1970); Enrique Pineda la dirigió con la Infantería Teatral de la Universidad Veracruzana (UV) (1983) y Sergio Peregrina durante el x Festival de Teatro Universitario Veracruzano. *El señor y la señora* (1968), estrenada en México en 1979, dirigida por Faustino Pérez Vidal en la EAT/INBA; en 1988 fue dirigida por Morris Savariego y recibió el Premio Manolo Fábregas del Primer Festival de Teatro Independiente. *Santa Catarina* (1969), obra ganadora del Primer Concurso Nacional Cultural de la Juventud, premio otorgado por la DGDA (1970); también recibió el premio Ex-aequo PROTEA 1976; fue estrenada en Xalapa, Veracruz (1980), dirigida por Enrique Pineda. *Atlántida* (1973), estrenada en Xalapa bajo la dirección de Marta Luna (1976) con la Compañía de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV); dirigida en México, D. F., por Julio Castillo (1977) y en la EAT/INBA por Ricardo Ramírez Carnero (Partida, “Biobibliografía” 249).

eternidad acaba mañana (1997) y *La emoción de las multitudes* (2000). La mayoría son complejas y vanguardistas, de estilo fragmentario e innovador, pues marcaron un antes y un después en la dramaturgia mexicana contemporánea, sin obedecer a los cánones y tendencias de su época.

En cuanto al género y vanguardia con los que se pueden identificar en el estilo y obra de Villegas, corresponden a la forma no aristotélica del teatro del absurdo. Norma Román Calvo, en “La estructura superficial del texto dramático”, define a esta estructura como:

La que va en contra de lo aristotélico y rechaza el orden tradicional del relato (principio, nudo y desenlace). Presenta las características: a) la historia se presenta fragmentada y discontinua; b) se construye la obra en cuadros o escenas sin que sean causa o efecto unas de otras y c) el final de la historia queda abierto. [...] Una tendencia de este tipo de estructura es el *teatro del absurdo*: este surge a partir de 1950 como consecuencia de la crisis social y existencial que provocó la Segunda Guerra Mundial. Los valores tradicionales que regían a la sociedad han perdido su significado y ahora el comportamiento del hombre se torna absurdo y está compuesto de incertidumbre y de expectativa ilusoria. Los autores como Ionesco, Beckett, Adamov y Genêt rompen con los mitos, convencionalismos y el orden sintáctico de la estructura escénica [...] además, considerando que la sociedad se expresa en un lenguaje de formas vacías, las reflejan profusamente en sus obras: los dialoguistas emplean frases que carecen completamente de sentido recíproco: cada uno de ellos parece hablar de cosas diferentes; emiten preguntas que no exigen respuesta y hacen uso constante de frases paradójicas. [...] Las características principales son: estructura a cuadros, explora una condición humana en vez de contar una historia, la acción más que lineal es circular, el tiempo y el espacio están fuera del mundo real, el lenguaje está distorsionado y los personajes son tipos o símbolos. Se repite obsesivamente, la situación no tiene principio ni fin y los valores están invertidos (94-99).

De acuerdo con lo anterior, se perciben tres influencias del teatro de vanguardia: el teatro del absurdo occidental, el expresionista alemán y el existencialista francés. Estas influencias del absurdo son fundamentales para entender la obra de Villegas –*La paz de la buena gente* es creada en los 60–, porque tuvieron su auge en los años 50, cuando el mundo tuvo que enfrentarse a la triste realidad del caos de la Segunda Guerra Mundial y sufrió las consecuencias de esta catástrofe. Este género teatral reflejó la psicosis, los temores y la inutilidad de los esfuerzos humanos ante la destrucción inevitable y la desgracia. Villegas representa los fracasos, miedos, paranoias y violencia vividos en la sociedad mexicana de aquella época, pero en tiempos irreales y espacios indefinidos. Enfrenta al público ante personajes

despersonalizados y absurdos con la desesperación y comicidad de sus vidas absurdas e irracionales; por su estructura y temas diversos, el dramaturgo obliga al espectador/lector a hacer un esfuerzo ante una estructura no aristotélica.

La paz de la buena gente corresponde, entonces, al absurdo hispanoamericano, definido en el estudio de L. Howard Quackenbush, “El teatro del absurdo hispanoamericano”, publicado en *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericanos*. El autor compara las similitudes de los personajes existencialistas con las de los del absurdo: “el principal conflicto entre los personajes existencialistas es la falta de comunicación, el miedo a la vida, la soledad, el aislamiento, y los opresores del esfuerzo y voluntad humanos” (147). En *La paz de la buena gente*, los personajes viven solos, con miedo, sin comunicarse efectivamente y con una expectativa mejor de vida que nunca alcanzarán:

Los personajes del absurdo aparecen atrapados por su condición, incapaces de expresión fraternal humana, en conflicto perpetuo con otros. Sienten el pánico de no entender la causa ni el fin de sus acciones personales, de creerse perdidos psicológica, física y metafísicamente. Les acosa constantemente el miedo, al mismo nivel de paranoia de persecución. Su mundo consiste en espacios reducidos, habitaciones o ambientes mínimos, que sirven de asilo y, al mismo tiempo de cárcel. El voluntarismo individual, el autodeterminismo, cuyo fin debe guiar al ser existencial, queda truncado (*ibídem*).

La estructura del teatro del absurdo hispánico es complicada por los saltos rítmicos que causan los cuadros o secuencias dispares entre los que se divide la obra. Quackenbush difiere con Norma Román al decir que la acción no es lineal, pues presenta múltiples rupturas conceptuales entre cuadros, además de desarrollarse juegos rítmicos difíciles de relacionar, pues cada cuadro tiene su propio inicio y desenlace sin coincidir necesariamente en causa y efecto –como es el caso, indudablemente, de *La paz de la buena gente*–:

Las acciones se rompen en juegos o cuadros que, en su desarrollo, parecen disimilares, pero se relacionan conceptualmente. La espiral de acción no es continua, aunque los cuadros mantienen una interdependencia. Las escenas se convierten en *mise en abyme*, es decir, en cuadros internos, interconectados e interdependientes, creados por los mismos actores, que repiten discursos (149).

Ahora bien, dado el contexto universal y las características del teatro de vanguardia al que pertenece Óscar Villegas (en su caso desde México), revisaré su segunda pieza de

teatro del absurdo: *La paz de la buena gente*.³ Ésta se publica por primera vez en la *Revista de Bellas Artes* 18 (noviembre-diciembre de 1967) con dibujos de Kurt Seligman, y se encuentra en el acervo de la Coordinación Nacional de Literatura “Casa Leona Vicario” del Instituto Nacional de Bellas Arte y Literatura (INBAL). Dicha versión parece ser apenas el primer bosquejo creativo de la obra de Villegas, pues después del estreno realizado con este texto, aparecerán dos versiones definitivas e idénticas: la del folleto número 14 de la colección “Molinos de viento” de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), conmemorativa de la Nueva Dramaturgia Mexicana en 1982, y la que aparece en la compilación titulada *Mucho gusto en conocerlo y otras obras*, por Editores Mexicanos Unidos S. A. (Edimusa) en 1985.

Entonces, existe esa primera versión publicada en la *Revista de Bellas Artes* de 1967, que ofrece variantes con respecto a los nombres y diálogos de algunos personajes, quienes daban más información sobre sus identidades, carácter y papel en la historia. Por lo tanto, en su última versión, Villegas busca construir aún más misterio, despersonalización⁴ y cosificación de sus personajes abstractos y deshumanizados sin identidad ni carácter propios, para reconocer, por medio de ellos, el naufragio de la sociedad nacional en este nuevo ejemplar para el teatro del absurdo mexicano.

Para los propósitos de este artículo será utilizada la versión de 1982 en “Molinos de Viento” número 14, para reflejar las intenciones finales del autor respecto a la pieza, publicada en una versión conmemorativa de la Universidad Autónoma Metropolitana que Edimusa imprimió en 1985. *La paz de la buena gente* está conformada por 34 secuencias aparentemente inconexas, protagonizadas por 14 personajes que son antihéroes despersonalizados y convertidos en actantes, al ser numerados en vez de nombrados. Oportunamente, les da rasgos que caracterizan a cada uno y los diferencian entre sí según su psicología, preocupaciones, miedos, desgracias, géneros y edades aparentes.

Estos personajes numéricos abstractos y, principalmente, las siluetas anónimas que también intervienen, serán un símbolo innovador de la pérdida de identidad, deshumanización, indiferencia, irracionalidad e infelicidad en el mundo caótico de los años 60, parecido al mundo actual. Villegas deja eterna vigencia a su obra al no contextualizarla en un tiempo

³ Estreno dirigido por Emilio Carballido (1980) que, dentro del ciclo Nueva Dramaturgia Mexicana, recibe ese año el premio a la mejor obra nacional otorgado por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) y también el Premio Juan Ruiz de Alarcón de la Unión de Cronistas y Críticos de Teatro (UCCT); dirigida en 1987 por Morris Savariego y en 1988 por César Cabrera en Ciudad Juárez, Chihuahua (Partida, “Biobibliografía” 249).

⁴ Despersonalizar: 1. tr. Quitar a alguien su carácter o atributos personales, hacerle perder la identidad. 2. tr. Quitar carácter personal a un hecho, asunto o relación (“Despersonalizar”).

ni espacio específicos, por lo que los lectores/espectadores podrán acomodar la ficción incluso en su época y verse identificados. El teatro ha funcionado social y artísticamente para llevar la realidad humana ante sus propios ojos juiciosos. Los personajes diseñados por el autor –y posteriormente, los actores dirigidos en escena– tienen el propósito de representar heroica o vilmente a la humanidad para mostrar la verdad cotidiana. Acertadas eran las palabras de Arthur Miller: “el teatro no puede desaparecer, porque es el único arte donde la humanidad se enfrenta a sí misma”⁵

En *La paz de la buena gente* no será tan fácil, pues el lector/espectador tendrá que descubrir su realidad fragmentada y alegorizada, ya que existe una ruptura de ritmo entre las secuencias. Estos cuadros tienen una continuidad y ejes temáticos que los unen según sus personajes y sus historias narradas, desarrolladas en común, de principio a fin, durante la obra. Esto se reafirma con la propuesta del absurdo según Howard Quackenbush:

Los actores dan unidad a la puesta en escena, pero logran individualidad, a través del contexto de los juegos y sus variantes temáticas. Cada cuadro de la acción lineal tiene su propio desenlace, pero éste casi nunca corresponde a la lógica realista o a la relación entre causa y efecto, produciendo una sensación disyuntiva, así como saltante entre episodios. La falta de tensión dramática, en obras del absurdo, provoca inquietudes en el público adoctrinado por las formas comunes. La mayor parte del impacto del absurdo se funda en la falta de congruencia entre la acción y la escenificación, así también en las preconcepciones bien establecidas de los espectadores respecto de la existencia “normal”.

En el absurdo se presenta una visión del mundo en la cual los hechos monstruosos no producen reacción alguna por parte de los personajes. En la mayoría de los casos, no parece haber correspondencia entre la acción y la reacción teatrales (“El teatro del absurdo” 150).

Por lo tanto, *La paz de la buena gente*, como obra del teatro del absurdo mexicano, puede entenderse agrupando las secuencias de acuerdo a sus elementos comunes para, finalmente, comprenderla en su totalidad uniendo las siete situaciones como una crítica social conjunta de la existencia humana contemporánea. Esto causará una conclusión reflexiva en el público (espectador/lector) acerca de la situación existencial que pueda apreciarse en su época y contexto cultural. Se espera que el público se vea refleja-

⁵ Frase popularizada de Arthur Miller.

do en los antihéroes degradados y sus acciones, que juzgarán de acuerdo a su propia moral y perspectiva humana.

Para comenzar con el análisis de cada personaje, es conveniente agruparlos en el siguiente cuadro de acuerdo con sus temáticas, similitudes, espacios, temporalidad, interrelaciones y secuencias de aparición:

Grupos según el tipo de personaje y secuencias de participación	Temáticas, similitudes, espacios, temporalidades e interrelaciones en común
Grupo uno: está conformado por el conjunto de siluetas "las que sean". Secuencias: I, VIII y XXXIV.	En este grupo, Villegas coloca a las siluetas desordenadas y anónimas en lugares aparentemente públicos y abiertos. Los personajes hablan y actúan como si caminaran concéntricamente sin límites, mientras conviven o discuten todos al mismo tiempo por problemas sociales y cotidianos como: la tristeza de un cumpleaños al que van a felicitar; la agresión a una silueta a la que las demás odian sin razón aparente; el maltrato a un perro rabioso para evitar que perjudique al vecindario.
Grupo dos: participan las siluetas numeradas del uno al siete. Secuencias: II, VIII, XIX, XXIII, XXIV y XXIX.	Hablan del pasado, de lo que vivieron, de cómo eran y cómo se conocieron, pero ahora en tiempo presente. Hay nostalgia por los momentos vividos y el tiempo que han desperdiciado desde su separación. Se preguntan su origen y destino, no se reconocen.
Grupo tres: tiene como protagonista al personaje uno (un joven) acompañado por su misma silueta o algunas otras enumeradas. Secuencias: II, XXVIII, X, XVI, XXII, XXIV y XXVIII.	La temática general de todas estas secuencias depende de que el personaje uno aparezca siempre en lugares desolados, de día o de noche, buscando algo: un propósito, un rumbo, un lugar o el sentido de su existencia. El personaje uno habla de situaciones que le han ocurrido en el pasado, y manifiesta no entender su presente ni saber qué futuro le espera; parecería que se ha quedado atrapado en el pasado. Las siluetas funcionan como sus acompañantes, las parejas de las que él depende y sin las que no puede concebir su existencia, a pesar de que él y ellas no se reconozcan mutuamente o de que sus recuerdos sean vagos y desorientados.
Grupo cuatro: protagonizado por el personaje dos, que interactúa ocasionalmente con el personaje tres (una mujer) y cuatro (otro joven). Secuencias: III, IV, XI, XVII, XXI y XXXIII.	El eje de estas secuencias es el personaje dos, junto con una mujer que durante su niñez fue juzgada por la sociedad, y su madre (personaje tres), quien ha muerto. Esta última no ha comprendido que está muerta y se encuentra confundida al reencontrarse con el personaje cuatro (reencarnado en escena por medio de su memoria). Él aparece como un hombre enamorado que la sigue y sólo busca el amor carnal. Hablan de planes a futuro y del significado de compartir sus vidas, sin llevarlo a cabo. Aparecen en lugares indefinidos, abiertos y arbitrarios, en ocasiones de noche.
Grupo cinco: personaje seis y siete (otra pareja de jóvenes enamorados). Secuencias: VI, XIII, XXVI, XXXI.	Se despreocupan de su futuro en pareja, simplemente juegan y dicen frases cursis para terminar peleados, hasta llegar al matrimonio. Son la pareja de jovencitos enamorados más cursis de la obra. Actúan en ambientes románticos naturales.

Grupo seis: tienen como protagonista al personaje tres (una mujer). Secuencias: III, VII, IX, XIV, XX, XXVII y XXXII.	Ama de casa y madre alumbrada con una pequeña luz. Es paranoica y teme constantemente por la violencia, los crímenes cotidianos, su seguridad, la de su hija y la de la humanidad. Aparece frente a puertas iluminadas.
Grupo siete: su protagonista es el personaje cinco (otra mujer). Secuencias: V, XII, XVIII, XXV y XXX.	Esta mujer sensual está obsesionada por encontrar el amor y tener relaciones sexuales con cualquier hombre (recreado sólo mentalmente), en su habitación solitaria, sin ventanas y con una cama, o bien en la calle.

Estos siete personajes están destinados a fracasar desde el inicio de la obra, pues no prosperan, sino que se convierten en seres retrógrados y degradados. Las siluetas fungen como acompañantes, reflejos paralelos de ellos mismos e, incluso, como conciencias sociales, alegorizando un mundo de caos y realidades funestas. No hay inicio ni fin temporal, ambos son abiertos. Los personajes aparecen abandonados, descontextualizados y despersonalizados en lugares indefinidos, solitarios, cerrados o abiertos.

Dicho lo cual, se hace preciso abordar el análisis dramático de esta obra para así dar una interpretación eficaz y sólida de estos personajes, creados a imagen y semejanza de la sociedad sesentera en el imaginario artístico y *avant garde* de Villegas. El dramaturgo de la inadvertida generación perdida diseñó a sus personajes casi igual de desapercibidos que los propios escritores de este grupo. Para él, no fue necesario asignarles un papel en la sociedad con nombre, nacionalidad, historia, características físicas ni edad específicas, sino que decidió referirlos mediante números y siluetas, divididos en tres grupos: numéricos (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), siluetas numeradas (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), y siluetas “las que sean” (señaladas con rayas arbitrariamente). Si bien los personajes son de personalidad retrógrada y fracasan, llegan a sufrir cambios de representación, caracterización, temática o degradación dramática a lo largo de la obra.⁶

⁶ En esta ocasión, para clasificar a los personajes de *La paz de la buena gente*, se utilizará la clasificación teórica contemporánea de José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro*. Por sus grados de representación:

Ausentes del “aquí y ahora” de la acción dramática, personajes meramente “aludidos”, correspondientes a los espacios autónomos.

Latentes: los que estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca, y aunque también sean aludidos, no lo son “meramente” (podemos oír su presencia –su voz y los ruidos que hacen–), por lo tanto corresponden a los espacios contiguos.

Patentes: son los dramáticos, que están presentes y son visibles a la vez, que entran al espacio escénico o que llegan a encarnarse en un actor (191-193).

Según sus cambios de caracterización:

Fijo: será el carácter de un personaje cuya caracterización no conoce cambio o variación alguna.

En primera instancia, se puede deducir que todos los personajes son patentes, ya que están presentes y visibles, representados por distintos sectores de la sociedad mexicana con actores en escena, que pueden estar caracterizados o no por propuesta del director. Por ejemplo, a simple vista al leer la obra se notarán papeles sacados directamente de la sociedad como: una madre, una hija, un joven, una mujer madura, etcétera. Lo que queda al libre albedrío es la propuesta creativa del actor sobre caracterizarlos o no de acuerdo al sector que representen o si estarán disfrazados únicamente como siluetas desfiguradas. También son múltiples, porque cada personaje numérico tiene su silueta correspondiente, es decir, se trata de siluetas plurales caracterizadas según la imagen humana; sin embargo, son degradados al rebajarse a su condición infrahumana (siluetas) o se animalizan.

Aclarado lo anterior, puede estimarse que Villegas enfrenta a sus lectores/espectadores ante su propia realidad mediante la alegoría,⁷ los refleja con sus propias reacciones irracionales en situaciones cotidianas violentas, que los llevarán al límite de la locura a causa de sus problemas o dilemas existenciales, desamores, impulsos salvajes, instintos de supervivencia y necesidades carnales. Es decir –de acuerdo a la definición alegórica de Helena Beristáin–, estos personajes creados por Villegas, usados con ese valor traslaticio, guardarán paralelismos con un sector de la sociedad mexicana o con ciertas realidades de dicho sector. Esto permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar al papel que él busca reflejar en la sociedad, que es el único que funcionará y que es el alegórico. Por lo tanto, Óscar Villegas propone alegorizar distintos ejemplares de la sociedad mexicana sesentera, trasladando o encarnando en sus personajes deshumanizados algunas de las características humanas: ac-

Variable: es el personaje en cuya atribución de rasgos, se produce uno o más cambios pertinentes.

Múltiple: carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado (201).

A partir de su “distancia” personal temática:

Humanizado: es el concebido a escala, ni por encima ni por debajo de nuestra condición.

Degradado: el que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimientos de animalización o cosificación (220).

⁷ Helena Beristáin define “alegoría” del siguiente modo:

O metáfora continuada (llamada así porque a menudo está hecha de metáforas y comparaciones) [...] Se trata de ‘un conjunto de elementos configurativos usados con valor traslaticio y que guarda paralelismo con un sistema de conceptos o realidades’, lo que permite que haya un sentido aparente o literal que se borra y deja lugar a otro sentido más profundo, que es el único que funciona y que es el alegórico. Esto produce una *ambigüedad* en el enunciado, porque este ofrece simultáneamente dos interpretaciones coherentes, pero el receptor sólo reconoce una de ellas como la vigente. [...] Además, también se le llama comúnmente alegoría tanto a la representación concreta de una idea abstracta (por ejemplo, un esqueleto con guadaña es alegoría de la muerte) como al *relato* de carácter simbólico semejante al *apólogo* o *fábula* (“Alegoría” 25-26).

titudes, lenguaje, histerias, comportamientos, pensamientos, preocupaciones, necesidades, prejuicios, sueños y bajas pasiones. Ante esto, Armín Gómez Barrios complementa en su artículo “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático” lo siguiente:

En el teatro, el personaje duplica la existencia del hombre y escenifica invariantes y características antropomorfas, pues la persona ficticia se construye siempre a imagen y semejanza de las personas reales. Al personaje lo sustenta una antropomorfa dialéctica entre acción y carácter, que incorpora tanto la recurrente mimesis o imitación de los hombres en acción como la insondable diégesis o conjunto de sucesos representables provenientes del imaginario personal del dramaturgo, quien se enfoca a crear un personaje original más allá de la simple imitación de la realidad. El personaje logra recrear y resignificar la etología humana, ya que en su escenificación se revelan estados psicológicos, principios filosóficos y pulsaciones zoomorfas que ofrecen una interpretación simbólica del comportamiento humano (74-75).

De esta manera, los personajes de *La paz de la buena gente* abarcan cuatro especies de antropomorfismo: (1) humanos (personajes dos, tres, seis, siete), (2) siluetas humanas (uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis y siete), (3) fantasmas (personajes uno, dos y cuatro) y (4) humanos animalizados (personaje cinco y siluetas “las que sean”). En cuanto a la clasificación teórico-dramática quedarían asentados en las siguientes categorías:

El personaje uno, “un joven”, sería patente, fijo y degradado, pues no sufre cambios y sólo va deambulando a la deriva. Está degradado por ser un tipo de ánima varada en medio de las dimensiones vida-muerte, no sabe a dónde ir ni tiene descanso. Casi siempre lo acompaña la silueta uno, y parece ser su desdoblamiento, pues actúa a la par y de manera similar, por lo tanto es patente, variable y degradada, porque va enloqueciendo hasta suicidarse. Ésta también funge como pareja inseparable de la silueta dos, que sería patente, fija y degradada. Las siguientes escenas son los mejores ejemplos para explicar la naturaleza fantasmal del personaje uno y de las siluetas numeradas. Con estas alegorías, Villegas representará la pérdida de identidad, deshumanización y vacío existencial padecidos por su sociedad (enferma física y mentalmente), curiosa de su origen y destino:

II

Lugar solitario: día o noche. 1 camina vencido, sin interés.

1: ¿Ya pasó y yo volteaba? ¿Pasaré de nuevo? No pasa. ¿Realmente pasa? Dos profundidades... y hace falta...

Poco a poco se ilumina: al advertir siluetas de gente. Entra una silueta distraída.

1: Usted que... ¿puede decirme dónde...?

S.1: Está lleno de tejidos, de células muertas, de células vivas. Pero yo no vengo de allá... (*Desaparece*).

[...]

Entra otra silueta con las manos ensangrentadas.

1: Pstpsst... ¿Le entretengo?

S.3: Ya es inútil: cirugía del pasado, cirugía del presente. Tal vez usted estaba, y los suyos, o con los suyos... ¿Tiene suyos?

1: Yo sólo quiero saber dónde está...

S.3: ¡Sí! Usted estaba. ¡Regrese si quiere! Yo no, yo no, ya pasé por eso... (Villegas, *La paz de la buena gente* 9-10).

XXIII

Las siluetas en mesa redonda.

[...]

S.6: ¿Qué fue primero, la sociedad o el hombre?

S.7: Fueron recíprocamente.

S.1: La vida.

S.2: Qué sabe usted de la vida.

S.3: Yo no vivo por aquí.

S.4: Todavía no lo he visto.

S.5: ¿Conoce usted la vida?

S.6: Jamás he oído hablar de ella.

S.7: Vengo de más allá, no tengo idea.

S.1: Dónde está la vida.

[...]

S.7: Cómo es la vida.

S.1: Adivina, envidiosa, dividida en todo: loca, inmunda, normal, formal, amoral, amorfa, malsana, venenosa.

[...]

S.4: En resumen: a cualquier luz, en realidad, por la naturaleza que lo humaniza, el hombre no puede existir como entidad aparte. La soledad no existe porque en el aislamiento el hombre la concibe por elementos registrados como resultado de su asimilación de la sociedad en que vive y con los conceptos que le permiten identidad social (32-34).

El personaje dos, “una joven”, es patente, variable y degradado, porque primero actúa como una joven viva que asesina a la sociedad y después aparece como un espectro que va relatando cómo era su vida pasada, y se mantiene en torno a una relación amorosa idealizada

con el personaje cuatro, que será igualmente patente, variable y degradado por las mismas razones que ella, pues carece de voluntad propia como acompañante del personaje dos. En las siguientes escenas se descubre cómo el personaje dos murió (en la percepción de su madre), y aparecen las siluetas por el encuentro sexual que tuvo con un hombre. Después, interactúa aparentemente desde otra dimensión con su pareja (el personaje cuatro, que está reencarnado solamente en su memoria); ella no es consciente de este cambio. Esta pareja alegoriza al amor y despertar sexual, truncados por los tabús y prejuicios determinantes de una sociedad familiar, cerrada y retrógrada:

III

Avenida con árboles de noche. 2 juega matatena.

3: ¿Cómo fue? ¿Dónde fue? ¿Cuándo fue? Si querías hacer pipí me avisabas. ¿Lo conocías? ¿Lo veías?...

2: Sólo un día. En el vado. Yo cortaba florecillas aromadas, moradas, amarillas; él llegó a orinar el agua... no se dio cuenta, lo vi sin querer, yo qué iba a saber que eran los genitales, el miembro, embrión, ¡un hombre!

[...]

3: ¡Algo han de haber hecho!

2: Me saludó; atravesamos el vado... le di mi ramo, me cargó en sus brazos, arrancó una manzana y me convidó; por irnos abrazando caímos sobre un arbusto, ahí permanecemos...

3: Sufriste hija linda.

[...]

3: Pobre hija mía. Te vendaré los ojos: no más monstruos que te hagan daño. Te cuidaré, te quedarás aquí, me lo dirás todo, pensaremos juntas... duerme desde ahora... es necesario.

Siluetas atrayentes: feroces, benévolas. De susurros a viva voz.

S: Ven, ven, ven, ven, ven... Fíjate bien: ven. Todo está en ven, ve, las imágenes están en ven, las combinaciones están en ven, el infinito está en ven. Ven, ven, hasta sí creer, no caer, ven, corre a buscarnos, todos los viveros estamos en ven, todos los latidos, ven, ven, ven, ven, ven...

2 sale (10-12).

XVII

[...]

Noche.

Acostados aparte 2 y 4.

2: Mira a tu cuerpo: tu cuerpo siempre será tu cuerpo: si es perfecto, si es deforme, si está flojo, si agoniza, ocupa un lugar... eres lo primero con valor. Lo demás es forma [...] aparte de ti, la finalidad es incierta. Si me tocas, si me amas, si me perforas, también yo tengo identidad.

4: Siento que no soy yo, porque otro por mí se viste y camina a tu lado y en algún lugar se despide... y soy yo que te espera de nuevo y se queda solo con otra desnudez, sin mostrarla, que antes viste, que es la mía... Encima de ti... A tu lado... Abajo de ti...

2: Sé de ti, sé de eso por mí y porque estoy compartida contigo, con la vida, entera en tus caricias, en tu sudor, en el frío, en todo el silencio... (27-28).

El personaje tres será patente, variable y humanizado, pues su papel de “mujer vieja”, como madre, permite que se sitúe en la escala humana, pero resulta variable porque su preocupación, obsesión y miedo van creciendo al grado de volverse histérica e ir cambiando su forma de actuar. Esta madre vuelve ausente a su hija (el personaje dos) cuando se pregunta dónde estará y si se encontrará a salvo, pues sólo la menciona y la recrea en su mente. También vuelve latente y ausente al hombre que se encuentra en la escena VII; latente, porque actúa y habla como él, personificándolo mediante un desdoblamiento, y ausente, cuando recuerda lo que él le dijo en aquel perturbador encuentro. En la escena XIV, donde aparenta estar hablando con un extraño que supuestamente llama a su puerta. Finalmente, enloquece en la escena XXVII, sugestionada por las noticias trágicas rumoradas que justifican su paranoia. Se alegoriza –mediante su palabra– la violencia diaria y la preocupación e impotencia de la sociedad ante el crimen, frente a las que no queda más que resguardarse y desconfiar:

VII

3: Vengo azorada: En la tienda un tipo tropezó conmigo; ¡este está dudoso, algo quiere hacerme! Dije yo. Se disculpó ¡pero me miraba, me miraba! Al mismo tiempo llegamos a la caja y pensé que me quería arrebatar la bolsa ¡pero se ofreció a pagar mi cuenta! –No se moleste, me molesta, y no moleste– le dije. Salí enseguida ¡y salió detrás de mí! ¡Me seguía, seguía, seguía! [...] (17).

XIV

Una sola pequeña luz.

3: ¿Quién?... ¿Quién yo?... ¿Y quién es usted? ¿Quién lo conoce? ¿A quién busca? [...] ¡Pero no lo conozco! ¡Dígame qué quiere! ¡Eso dice usted para que yo le crea, pero quién me dice que lo que usted dice lo debo creer! ¿Es necesario? ¿Por qué le urge? ¡Ya ve! ¡Es como le digo! ¿Quién sabe? ¡Pero qué intenciones trae, es lo que no

sé! Vuelva cuando esté en casa... no, no está. No, ya lo dije. No sé. Francamente no sé. ¿Quiere dejarle algún recado?... ¡Indecente! ¡Ya lo presentía! Estos pelafustanes atracadores delincuentes abusivos aprovechados no hallan qué inventar para allanar las casas. ¡A lo que está uno expuesta! Dios guarde la hora... Voy a cerrar todas las ventanas... si fuera posible soldarlas... ponerles muro... ¡Es preferible, en cualquier rato rompen los vidrios y...! (24).

XXVII

Una sola pequeña luz

3: [...] En el otoño pasado violaron a una colegiala y la descuartizaron. La cabeza del niño quedó aplastada. La quemó con ácido sulfúrico. El pavoroso crimen es un misterio. Se suicidó de un tubazo. Ahorcó a sus cinco hijos. El antropófago fue encarcelado. Hombres viles y sanguinarios. Mujeres que son explotadas arrastradas por el pecado y la miseria. Degradación, vicio. Veinte locos andan sueltos. El maniático sexual se come la vagina de sus víctimas. Por su purito gusto segó treinta vidas. La depravación es su ley. Le dio cincuenta puñaladas. Sonríe la bestia asesina. Con un clavo le sacó los ojos y se los dio a masticar. El hombre lobo acabó con el pueblo. Le dio tres hachazos y no lo mató. Asesinato colectivo. Le quemaron el culo. Mató a cincuenta y siguió con las gallinas... Se ahogó con petróleo. Tenía las entrañas negras la blanca paloma. Se lo chupó la bruja. Se emborrachó con gasolina y lo atropelló un avión. Come vidrio. Se acostaba con el cerdo y tuvo trillizos. Su hijo le arrancó los dientes. Se derrumbó una ciudad. Tembló la tierra. 12 horas de incendio. Aplastó su casa. Irá a la silla eléctrica, a la cámara de gas, a la guillotina, a la horca, a la pira, al paredón, a la trituradora, ¡ley fuga! ¡Ayyy... mi sombra! (38-39).

Los personajes seis (un joven) y siete (una joven) resultan patentes, humanizados y variables porque aparentan ser una pareja amorosa cualquiera, que sólo se preocupa por lo que cada uno siente al momento, pero que no evolucionan en su relación. Son impredecibles, porque pueden estar tan enamorados como enojados entre sí. En ellos también surge un deseo sexual y visceral en las escenas xxvi y xxxi, respectivamente. En esta última, Villegas logra alegorizar materialmente un retrato típico de boda mexicana y de la vida diaria matrimonial:

XXXI

6 y 7 enmarcados como cuadro.

6: Diciembre.

7: Enero.

6: Febrero.

7: Marzo.

6: Abril.

7: No quiero que te pintes la cara. No uses este vestido. No enseñes las rodillas. No cruces la pierna. No te arregles. ¿A quién ves? ¡Ahí estás acostada hasta medio día!

6: No quiero que fumes. No quiero que tomes. No quiero que bailes. No quiero que cantes. No quiero que tengas amigos. No vuelvas a llegar tarde. ¡Si no me respetas a mí, respeta mi casa!

7: Primero estoy yo.

6: Por ningún motivo.

[...]

6: Etcétera, etcétera, etcétera...

7: Etcétera, etcétera, etcétera...

6: Jijijijijijijijijiji...

7: Jijijijijijijijijiji... (40-41).

Sucedirá algo aún más inquietante con los personajes cinco y siluetas “las que sean”. Villegas sabe que el personaje dramático es una representación alegórica del humano, y no ignora la naturaleza animal de los hombres que inconscientemente suelen sacar su instinto irracional en los momentos más desesperantes, terroríficos y ambiciosos. Esto sucede cuando domina la agresividad, el hambre, el miedo y la sexualidad. Los personajes de naturaleza humana zoomorfizada serán: el personaje cinco en las secuencias xxv y xxx, así como las siluetas de la secuencia xxxiv. En dichas escenas, es posible ver que su degradación es consecuencia de sus impulsos sexuales, lucha de poder y conductas rabiosas. Para comprender teóricamente la animalización que sufren los personajes cinco y las siluetas, retomaré el estudio “Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático” de Armín Gómez Barrios:

El zoomorfismo sustenta estereotipos populares usados para describir conductas humanas negativas: en sus formas más extremas, el zoomorfismo es una justificación sencilla para las conductas menos civilizadas, puesto que sería el resultado del “instinto animal” natural. Discursivamente, el zoomorfismo se relaciona con la “teoría del barniz”, o conjunto de creencias en las que el hombre actúa siempre instintivamente para satisfacer sus impulsos básicos, siendo su socialización una capa exterior que atenúa su conducta animal, la cual se desecha a la primera oportunidad.

El sistema significativo del zoomorfismo evoca la dimensión fisiológica de la criatura humana y sus necesidades primarias; implica la intervención, o capacidad del organismo

animal para darse cuenta de los estímulos externos y actuar en consecuencia. Pulsaciones básicas que equiparan al ser humano con los demás organismos animales: territorialidad y agresión intraespecífica, lucha por el poder e impulso sexual (81-82).

El personaje cinco, “otra mujer”, de igual manera resultaría ser patente, humanizado y múltiple. Se obsesiona a tal grado por su falta de sexo, que varían excesivamente sus estados de humor y vida, causando al final su degradación y animalización ligadas a su desesperado deseo carnal y la falta de afecto de su amante (a quien vuelve ausente en las escenas v, xii y xviii, pues simula que él está y discute, pero no aparece en la escena ni hay rastro sonoro suyo). En la escena v toca a la puerta una “amiga” suya que será latente (nunca escuchamos su voz), pero la hace partícipe de su situación al hablarle sobre su amante.

El impulso sexual se manifiesta desesperadamente en el personaje cinco durante todas sus escenas, pero es hasta las secuencias xxv y xxx donde se establece la analogía entre la sexualidad humana y el apareamiento animal. Primero, en su monólogo de la secuencia xxv, ella afirma que todos somos animales y tenemos las mismas necesidades sexuales, sin importar el género o la especie. Villegas alegoriza a los seres humanos con ejemplares animales:

xxv

5 lúcida.

5: ... y es la verdad. A todos les interesa lo mismo [...] Somos animales, no podemos evitarlo [...] ¿no se ve a diario? Con las gallinas, los perros, los gatos, las moscas, los hombres con hombres, hombres con mujeres, mujeres con mujeres, hombres y mujeres, con cualquier cosa [...] ¡Pobres ángeles sin sexo! [...] (36).

En el monólogo de la secuencia xxx, mientras tanto, el deseo sexual incontrolable del mismo personaje la lleva a animalizarse convirtiéndose en una gorila persiguiendo a los gorilas machos que ve en la calle. De esta manera, mediante el personaje cinco, Villegas alegoriza como animales al resto de la humanidad masculina y femenina:

xxx

5 en la calle.

5: [...] Niño latoso, niño divino sin pantalones, no más tímidas erecciones en la calle, yo soy quien te hará gozar, quien te dejará hacer todo [...] ¿Qué ciudad es esta con animales tan raros y feos que caminan como si nada, de risa fresca, que andan de compras, ven los aparadores, se dan la mano, y hay civilización? No se puede vivir aquí. ¡Oh, oh...! ¡Qué hermosos gorilas! ¡Cuántos gorilas! ¡Persiguen a una gorila!

¡Corre gorila, sálvate, trepa, no te dejes alcanzar! ¡Espérenme, gorilas! ¡Espérenme!
¡Gorilas! ¡Gorilas! ¡Gorilas! (41).

Por su parte, las intrigantes “siluetas” resultan múltiples, degradadas y patentes para el análisis dramático, pues aunque su naturaleza es “fantasmal”, están presentes y visibles, representadas por actores y llevando a cabo acciones y diálogos a pesar de ser sombras. Cuando aparecen en grupo, “las que sean” funcionan como atacantes, no se define su género o naturaleza, es decir, son todos y a la vez nadie. Villegas las vuelve entes atacantes que conforman una sociedad humana y otras veces animalizada. Así, el dramaturgo despersonaliza y refleja a la sociedad mediante las siluetas alegorizadas que cambian su carácter de acuerdo con la temática de la secuencia: se vuelven analíticas, respetuosas, amorosas, envidiosas, prejuiciosas o violentas al grado de animalizarse, atentando contra ellas mismas u otros personajes.

En las escenas de conjunto, las siluetas casi siempre se manifestarán violentamente. Por ejemplo, en la secuencia VIII, las “siluetas acosando a otra: atacantes”, lanzan colectivamente insultos de todo tipo contra la silueta uno. Villegas alegoriza a la sociedad cobarde, prejuiciosa e irrespetuosa que ofende al prójimo expuesto y vulnerable:

VIII

Siluetas acosando a otra: atacantes.

- S.1: Bubububububu... bububububububu...
– ¡Rata! ¡Gato! ¡Perro! ¡Cerdo! ¡Oso! ¡Hipopótamo! ¡Orangután! ¡Ballena! ¡Sapo!
– ¡Monserga! ¡Pestilencia! ¡Meco!
– ¡Cuervo! ¡Buitre! ¡Carroña!
– ¡Repugnante! ¡Asqueroso! ¡Náusea! ¡Nauseabundo! ¡Caño! ¡Muladar! ¡Pantanosos!
– ¡Despreciable! ¡Ridículo! ¡Sangrón! ¡Tarugo! ¡Idiota! ¡Imbécil! ¡Estúpido! ¡Baboso!
¡Desgraciado! ¡Infeliz!
– ¡Manco! ¡Cojo! ¡Tuerto! ¡Castrado! ¡Chaparro! ¡Enano! ¡Panzón! ¡Nalgón! ¡Mudo!
¡Sordo! ¡Ciego! ¡Charrasqueado! ¡Chimuelo! ¡Tullido!
S.1: Bubububububu... bububububububu...
– ¡Tuberculoso! ¡Chancroso! ¡Leproso! ¡Canceroso! ¡Granoso! ¡Tísico! ¡Físico!
– ¡Ratero! ¡Asesino! ¡Chacal! ¡Depravado! ¡Crápula! ¡Puto! ¡Putañero! ¡Vicioso! ¡Maniático! ¡Alcohólico! ¡Loco!
– ¡Caca! ¡Orina! ¡Ladilla! ¡Secreción! ¡Vomitorio!
S.1: Bubububu... bubububu... bu... bubu...
– ¡Lacrápula! ¡Decrépito! ¡Obsoleto! ¡Retroglodita!
– ¡Anormal de mierda! (18)

En la secuencia xxxiv, las siluetas “dispuestas a todo incontenibles” tendrán una lucha de poder contra un inofensivo perro callejero que se acerca a su complejo habitacional, perturbando a todos y convirtiéndolos en aquello que intentan repudiar: bestias incontenibles y agresivas. Tanto enloquecen, enfurecidos, que empiezan a ladrar y aullar dispuestos a acabar con él. Actúan irracionalmente, igualados con el animal rabioso, permitiéndonos ver su degradación final. Así, Villegas retoma la alegoría colectiva de la sociedad, rebajando a los humanos a animales, empoderados nuevamente por el impulso irracional ejercido en detrimento de un ser vulnerable e “inferior” a ellos. Automáticamente se degradan, pues el humano se vuelve alegoría del animal:

xxxiv

Siluetas dispuestas a todo: incontenibles.

- ¡Échenle agua hirviendo, dénde de pedradas, traigan palos!
- ¡Venganza! ¡Venganza! ¡Zape, asqueroso, zape!
- Guau guau guau guau...
- [...]
- ¡No está rabioso, déjenlo ir!
- ¡Ggrrrrggrrr... Usted no se meta, puta vieja!
- ¡Arrástrenlo de la cola orita que se lame la pata!
- ¡Ggrrrr!
- ¡Auuuuuuuuuuuuuuú... aaauuuuuuuú...!
- ¡Toma, ggrrr, toma, ggrrrr!
- ¡Es un perro fino!
- ¡No ve cómo echa espuma viscosa por el hocico y enseña sus colmillos y tiene los ojos inyectados de rojo y está dispuesto a atacar!
- ¡Ggrrrr... traigan un machete!
- ¡Dénle, dénde, ggrrrr... ggrrrr!
- [...]
- ¡Guau guau guauuu, ggrr...!
- ¡Mátenlo, sí está rabioso! ¡Aaaayyyy!
- ¡¡ATENCIÓN: PRECAUCIÓN INQUILINO DEL UNO, EN LA PUERTA DEL DOS HAY UN PERRO RABIOSO!! [...] [sic] (43-44).

De acuerdo con el análisis anterior, Óscar Villegas deja aislados y en el anonimato a los personajes de su obra por las siguientes razones principales: para que los lectores puedan asignarle a cada personaje el estrato social que éstos consideren que le corresponde, de manera que la ficción logre reflejar a toda la sociedad mexicana representada en las siluetas “las

que sean”. Por el mismo motivo, los nombra con números y solamente los describe mediante características genéricas, sin especificar edades y corporalidad (“un joven”, “una joven”, “otra mujer vieja”, “siluetas”). El mismo Óscar Villegas defiende su estilo original y experimental en el ensayo “Y pensar que pudimos”: “entonces le di a leer a Julio Castillo *La paz de la buena gente* con intención de conseguir alguna gracia; me dijo que le gustó la obra y que parecía de Arrabal –no de la población sino de otro autor que así se apellida–” (6).

Este dramaturgo primigenio de la generación perdida logra deshumanizar a sus personajes convirtiéndolos en números y siluetas fantasmales. Los presenta muertos, pero personificados para representar sus vidas paralelas: la espiritual y la terrenal, tal como sucede en las secuencias de la pareja de los personajes dos y cuatro y el personaje uno. En el caso de las mujeres tres y cinco, las condena a un diálogo con su misma conciencia. Ellas creen que hablan con un hombre que intenta persuadirlas (amante o acosador), pero estos personajes no aparecen en escena, aunque ellas los crean o recrean en sus mentes. Con la pareja formada entre seis y siete, muestra el absurdo e interesado amor de dos personas inmersas en una rutina cariñosa, la cual termina con el único sentimiento que los une haciéndolos desdichados e infelices. Finalmente, mediante las siluetas logra conformar a la sociedad mexicana prejuiciosa, inhumana, individualista, cerrada, egoísta, apática, indiferente y violenta.

El elemento más característico del teatro del absurdo en esta obra de Villegas, con el que el autor interpretó a la sociedad mexicana sesentera, fue la paradoja del propio título: *La paz de la buena gente*. El falso protagonismo de “la buena gente” se representa por un conjunto de 14 personajes deshumanizados, degradados, infelices, insatisfechos, violentos, amargados, decepcionados, traumatizados, encarcelados, perdidos, asustados, censurados, prejuiciosos y retrógradas. Éstos se encuentran arrojados en lugares atemporales, solitarios e inefables, existiendo en un mundo de caos, intentando alcanzar por lo menos un momento de “paz” y felicidad, pero siempre fracasan y terminan derrotados en un eterno retorno existencial.

Villegas logra la alegoría de la sociedad mexicana trasladando en sus personajes características de personas reales: actitudes comunes, temores, inquietudes, deseos y pensamientos colectivos; sentimientos universales como el amor, el odio, la sexualidad, el miedo, la tristeza, la soledad, la desesperanza, la compasión, la vergüenza y los impulsos irracionales. Todo con un tinte criminal relativo al contexto social mexicano de los sesenta.

De esta manera, el lector/espectador de cualquier época podrá trasladar estos personajes a la sociedad a la que ellos lo quieran. Obras como ésta resultan eternamente vigentes, pues el inicio y fin quedan abiertos en lugares y tiempos indefinidos. Desde 1967 –cuando Villegas creó esta pieza del absurdo– hasta la actualidad, se observa que nada ha cambiado: nos preocupan las mismas cosas, los mismos sentimientos, sufrimos, tememos, nacemos, morimos, amamos y odiamos... en este mundo caótico, deshumanizado e indiferente, sin encontrar todavía la paz de la buena gente.

Fuentes consultadas

- Beristáin, Helena. "Alegoría". *Diccionario de retórica y poética*, 9ª ed. México: Porrúa, 2006, pp. 25-26.
- Burgess, Ronald D. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida". *Latin American Theatre Review*, núm. 93, 1985, pp. 93-99, journals.ku.edu/latr/article/view/603/578, consultado el 22 de mayo de 2016.
- García Barrientos, José-Luis. "Personaje". *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de Gato, 2012, pp. 181-227.
- Gómez Barrios, Armín. "Zoomorfismo, un modelo para el análisis del personaje dramático". *El hipogrifo teatral*, coordinado por Armín Gómez Barrios. México: MPC Editores S. C./Asociación Mexicana de Investigación Teatral, 2011, pp. 74-87.
- Hernández, Luisa Josefina. "De Óscar Villegas". *La mirada crítica de Luisa Josefina Hernández: reseñas de crítica teatral y literaria, artículos misceláneos*, editado por Felipe Reyes Palacios y compilado por Adriana Carbajal Segura. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Paso de Gato, 2015, pp. 364-368.
- Partida Tayzan, Armando. "Biobibliografía: Óscar Villegas". *Dramaturgos mexicanos de 1970-1990: bibliografía crítica*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes/ Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998, pp. 204-206 y 249.
- Quackenbush, L. Howard. "El teatro del absurdo hispanoamericano". *Las razones del caos: antología del teatro del absurdo y la vanguardia hispanoamericana*. México: El prestidigitador/Universidad Autónoma de Tlaxcala/Brigham Young University/David M. Kennedy Center for International Studies, 2007, pp. 142-150.
- Román Calvo, Norma. "La estructura superficial del texto dramático". *Para leer un texto dramático: del texto a la puesta en escena*. México: Editorial Pax/UNAM, 2003, pp. 94-99.
- Villegas, Óscar. "Y pensar que pudimos". *Tramoya*, núm. 23, 1990, pp. 5-8.
- Villegas, Óscar. *La paz de la buena gente*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1982.
- Woodyard, George. "El teatro de Óscar Villegas: experimentación con la forma". *Texto crítico*, núm. 10, 1978, pp. 32-41, cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/6805/197810P32.pdf?sequence=2&isAllowed=y, consultado el 22 de mayo de 2016.
- "Despersonalizar". *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 2018, dle.rae.es/?w=despersonalizaci%C3%B3n, consultado el 17 de septiembre de 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

Daniel Domínguez Cuenca*

Norma Esther García Meza**

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

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

Recibido: 28 de mayo de 2019

Aceptado: 12 de octubre de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2609

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

Resumen

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

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

Zoológica, an Approximation to the Staging of a Bestiary

Abstract

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

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

Zoológica, una aproximación al bestiario escénico

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

Presentación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A las pocas horas
ejércitos de moscas atronaban la tierra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Objetos, títeres y personajes

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

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

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

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

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

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

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

1. El cencerro

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

2. Personaje múltiple Alondra

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



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

3. Guantes: zorrillos hembras-coristas

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

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

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

Fragmento de la canción, versión *Zoológica*:

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

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

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

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

4. Un zapato amarrado a una cuerda

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

6. La sombrilla o la tortuga

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

7. Una calavera con veladora sobre un tronco

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

8. Un par de patas de animal con una pluma

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

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

9. Una especie de funda ajustadísima con capucha y flores

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

10. Dos cabezas de perro y un solo pie humano

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

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

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

12. Una pipa

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

13. Unos lentes con plumas o el doctor Ibou

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

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

14. Un sombrero de copa y una mano con guante

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

15. Un látigo

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

16. Una cadena

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

17. Una espada

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

18. Pinzas, agujeta y tijeras

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



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

19. Una cornamenta

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

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

20. Una sábana

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

21. Una pequeña escoba

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

22. Una llave Stilson

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

Interrogantes y posibles rutas de interpretación

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

Fuentes consultadas

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

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

Ficha técnica de la obra

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

TEATRO DE TÍTERES Y OBJETOS

Compañías: Febrero10 Teatro y Teatro de la Idea Clara.

Público: Adolescentes y adultos.

Duración: 60 min

CRÉDITOS

Dirección: Adriana Duch

Dramaturgia: Tania Hernández y Adriana Duch

Asistencia de dirección: Ricardo García

Diseño y construcción de teatrino e iluminación: Tomás Owen

Vestuario: Angie Eguía / Adriana Duch

Música: Enriqueta Cerda (Ruido Log)

Pintura: Atenea Castillo

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

Fotografía y cartel: Sebastian Kunold

Producción ejecutiva: Tania Hernández

ELENCO

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

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Documento:

En el camino hacia Meyerholdia

Andrzej Drawicz

Traducción y nota introductoria: Elka Fediuk*

* Centro de Estudios, Creación y Documentación de las
Artes, Universidad Veracruzana, México.
e-mail: efediuk@uv.mx

Recibido: 09 de mayo de 2019

Aceptado: 08 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2615

Nota introductoria

Vsévolod Meyerhold, artista que transitó del naturalismo con cariz psicológico de Konstantín Stanislavski al simbolismo –que le alejó de su maestro–, fue un declarado constructivista en la era revolucionaria y creador del entrenamiento actoral llamado biomecánica. Sin embargo, la propuesta meyerholdiana no se reduce a esta técnica, de la cual realmente se supo poco hasta años recientes. La *mise en scène* moderna le debe mucho a este creador, cuyo programa integral escena-cuerpo-ideología-espectador influyó en los conceptos del gran cineasta Sergei Eisenstein –por un tiempo, alumno suyo–, así como en las siguientes generaciones de directores de escena. Son, entre otros, la dispersión de sus escritos y la despreocupación del propio autor por ordenar su contenido, las causas de una lectura difícil, aunadas a las circunstancias políticas adversas que –tras decretar el realismo socialista como la única poética permitida– condenaban la vanguardia en cualquier manifestación. El tema de Meyerhold fue proscrito a mediados de los años 30, periodo de las “purgas” ideológicas orquestadas por el régimen estalinista. Su desaparición en los calabozos de la KGB¹ le convirtió en mártir de la libertad de expresión.² En consecuencia, se impuso silencio a sus colaboradores, hasta los deshielos paulatinos, posteriores a la muerte Stalin en 1953.

En una primera etapa se permitió el acceso, de algunos estudiosos, a la biblioteca que guardaba los textos y documentos de la pluma de Meyerhold. Aparecieron las publi-

¹ Comité para la Seguridad del Estado (KGB, por sus siglas en ruso).

² Tras el cierre de su teatro y luego su arresto por la KGB en 1938, la suerte de Meyerhold permanecía incierta. Investigaciones posteriores ubicaron el 2 de febrero de 1940 como la fecha de su fusilamiento tras un enjuiciamiento (1 de febrero) sin proceso.

caciones, previamente revisadas por la censura del régimen soviético; no obstante, fue hasta 1968 cuando aparecieron, en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), dos tomos con casi la totalidad de su obra. Las traducciones de aquella publicación permitieron un acercamiento mayor, así como los estudios más profundos sobre su vida y obra. De allí que sus ideas fueron conocidas e incorporadas tardíamente a las teorías y a los discursos de creadores escénicos.

Por muchos años, Meyerhold fue una leyenda sobre la que no había suficiente información. La biomecánica, su método de entrenamiento actoral, contaba tan sólo con descripciones rudimentarias, ya que la política del “miedo” dictaba cautela en divulgar las ideas contrarias a la normativa estética. Con la paulatina apertura se han dado a conocer imágenes, en particular circularon algunas fotografías de Nikolai Kustov,³ discípulo directo de Meyerhold e instructor de biomecánica, en posiciones que develaban el trabajo esquelético-muscular. Fue una revelación cuando se conocieron los documentos fílmicos grabados en las presentaciones hechas durante los años 20, donde los alumnos realizan ejercicios de composición precisa. Luego, en los tardíos años 80 y 90, la Perestroika abrió también la divulgación de los materiales visuales y el conocimiento sobre esta técnica. Uno de los alumnos de Kustov, Gennadi Bogdanov, con gran precisión mostraba y explicaba cada ejercicio y sus bases rítmico-teóricas.⁴ La era digital facilitó el acceso a videos y archivos fílmicos, lo cual permitió una mayor comprensión de esta práctica. Sin embargo, el conocimiento llegó de manera tardía, cuando se desvanecía el interés por las técnicas y entrenamientos –en boga durante el siglo xx–, desplazado por estrategias creativas de mayor inmediatez.

En cuanto a las publicaciones en español, la primera etapa está marcada por *Textos teóricos*, en dos volúmenes (Editorial Alberto Corazón, Madrid, 1972, 1a ed.), con la traducción directa del ruso de José Fernández y la selección, estudio preliminar, notas y bibliografía de Juan Antonio Hormigón. Contiene casi la totalidad de la publicación de 1968, en la URSS. Las ediciones consecutivas siguen bajo el mismo cuidado, aunque encontramos un equipo de traductores ampliado y se suma el prestigio de la Asociación de Directores de Escena de España (ADE 1992 y consecutivas). Algunas otras se limitan a una breve selección de los textos de Meyerhold y, por lo general, carecen de estudio preliminar. Los textos de Meyerhold generados antes de la Revolución de Octubre, y publicados en la edición ampliada de la ADE, contienen solamente sus cartas a Chéjov y una selección de ocho artículos. La edición polaca (WAIF, 1987) incluye otros documentos

³ En 1934, la serie de estas fotografías fue traída a Estados Unidos por Lee Strasberg.

⁴ Los materiales fueron presentados en encuentros internacionales a instancia de Eugenio Barba y la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA, por sus siglas en inglés).

(publicaciones menores, notas, entrevistas, apuntes y cartas) que permiten una mirada desde distintos ángulos y que resulta sustancial para comprender el desarrollo de la personalidad artística de Meyerhold, así como de sus construcciones poéticas, con todas las contradicciones que conlleva el bullicio vanguardista en la Rusia de aquel tiempo y la atmósfera de renovación del arte teatral. Como lo subraya el autor del presente ensayo, es muy importante contextualizar la generación de textos y artículos con los procesos escénicos, las búsquedas en el vaivén de éxitos y fracasos, así como descifrar el sentido desde el tono de las disputas por el “nuevo teatro”.

El texto que aquí presentamos apareció en la revista *Dialog*⁵ en febrero de 1988. Andrzej Drawicz, traductor del ruso para la edición del libro mencionado: *Vsévolod Meyerhold Antes de la revolución (1905-1917)*,⁶ que incluye materiales no integrados en las ediciones en la lengua española, comparte sus reflexiones acerca de la trascendencia del fenómeno Meyerhold y ofrece una lectura de los documentos contenidos en dicha publicación. En particular, aporta una amplia descripción de las puestas en escena del periodo prerrevolucionario, lo cual permite observar los trayectos poéticos previos a sus obras maduras.

⁵ *Dialog*, revista mensual dedicada a la dramaturgia contemporánea, teatral, cinematográfica, radiofónica y televisiva. Fundada en 1956, sigue apareciendo con la misma periodicidad.

⁶ Meyerhold, Wsiewołod. *Przed rewolucją (1905-1917)*. Varsovia: WAIF, 1987.

En el camino hacia Meyerholdia⁷

Andrzej Drawicz

Obviamente, este teatro meyerholdiano al que doy la bienvenida con toda mi alma, no habrá que llamarlo teatro, sino de algún modo diferente. Propongo, cuando lo lleguemos a crear, que la primera apuesta de este tipo se llame Meyerholdia.

Lunacharsky

1.

(...)⁸ Es indudable que Meyerhold es un fenómeno particularmente importante. La Gran Reforma⁹ tuvo sus excelentes defensores y líderes; cada uno se ganó su importancia según su aporte. Meyerhold es importante de manera especial. Esto sucedió por un sentir general.

⁷ Traducción del polaco. *Dialog* 2/1988, p.103-122.

⁸ Los paréntesis simples dentro de algunas citas son inserciones del autor de este artículo, así como las notas al pie, excepto las que se marcan como “Nota de T.” (nota de traductora). Asimismo, se respetan las cursivas en los títulos de los artículos mencionados dentro del texto. Las inserciones entre los corchetes son de la traductora. Las notas al pie 1-6 también son de la traductora.

⁹ Nota de T.: Se comprende la Gran Reforma como un proceso que duró casi un siglo e inició en la segunda mitad del XIX. El término engloba propuestas muy diversas sin centrarse exclusivamente en la Vanguardia. Comprende, principalmente, los aspectos escénicos (dirección, actuación y concepción plástica), pero también la dramaturgia y la relación escena-espectadores.

¿De dónde parte este sentir? Tal vez se deba a la composición de los destinos sujetos a tensiones, a saltos y vueltas tan vertiginosos como si se aplicaran reglas de un particular dramatismo, como si el creador del juego teatral fuese jugado por la vida misma en diferentes escenarios y con un inevitable final trágico. O tal vez el hecho de que Yevgueni Vajtángov dijera: “Meyerhold creó las raíces de los teatros del futuro y el futuro se lo pagará”, palabras clásicas y citadas con frecuencia que resultaron evidentemente ciertas, porque en los actuales intentos rumbo a un teatro nuevo, en ir más allá de uno mismo, sustraerse del condicionamiento propio, en cuestionar todas las reglas y todos los límites de lo posible, se encuentra indudablemente la herencia meyerholdiana. El testamento espiritual de Meyerhold fue él mismo en las condiciones que le fueron dadas y así actuaba, contradecía todas las normas y, con vehemencia, buscaba relaciones no comunes entre el teatro y la vida.

Aquí llegamos a una tercera suposición: tal vez la particular importancia de Meyerhold se debe a sus múltiples encarnaciones, que impiden una posible clasificación en cuanto a la escuela o la corriente. Lo constatan todos sus investigadores; es la característica que atrae e inquieta a la vez, ya que es mucho más cómodo tratar con un fenómeno posible de encuadrar en una fórmula. Meyerhold requiere de todo un conjunto de fórmulas siempre abiertas y que [con frecuencia] se anulan mutuamente. Constituye algo como un repaso, en un solo individuo, de toda la historia del teatro nuevo, de todas sus aventuras espirituales. No existe tal árbol del conocimiento de donde no haya cogido frutos. El texto de Vajtángov, citado anteriormente, continúa: “cada (de Meyerhold) puesta en escena es una nueva corriente teatral”. No hubo exageración en ello.

Otros entusiastas de la Gran Reforma, por lo general, buscaban y, cuando lograban encontrar algo, perfeccionaban y desarrollaban sus concepciones. Son entonces aprehensibles. Podemos, con mayor o menor exactitud, en pocas frases, abarcar el sentido de las concepciones de Craig, el pensamiento de Appia o Fuchs; es posible determinar el experimento de Reinhardt; son accesibles y posibles de definir las visiones de Tairov, el sistema stanislavskiano; es clara la dirección por donde alcanzó a avanzar Vajtángov; los creadores del Cartel Francés tienen caras definidas... El imperativo meyerholdiano de rechazar y comenzar siempre de nuevo permitiría, más bien, buscar analogías en otras ramas del arte, tal vez en Picasso o en Stravinsky.

El gran Stanislavski, con quien –dentro de la historia del nuevo teatro ruso– Meyerhold se contracompone como si se tratara de dos polos opuestos, es también, en este aspecto, diametralmente distinto a su alumno y rival. Stanislavski, al lograr en su fase temprana la novedosa y muy fértil fórmula, la incorporó a la praxis casi inmediatamente; luego, la observó cauteloso, la mejoró y sobre esta base obtuvo un sistema teórico sólido. A la vez, trató de ampliarlo, pero se topó con una resistencia y, siendo dueño de

la fórmula, se convirtió en su prisionero; emprendió con ella luchas heroicas, atacó por diversos flancos con la conciencia de un gran artista, con arriesgado coraje y con un miedo auténtico de quedarse inmóvil. Fue un espectáculo altamente dramático, porque, en efecto, en determinadas circunstancias, la fórmula, separada de su creador, ganó bas-tándose consigo misma. En el ocaso de su vida, Stanislavski tuvo que entenderlo y no le quedó más que doblegarse ante su propio invento; la cadena perpetua de la perfección precoz no le fue perdonada y la idea vulgarizada del innovador genial se convirtió en un cascarón de inmovilidad.

La historia del teatro soviético lo formuló desde la perspectiva del tiempo, en un senti-do único: “La Dirección del Comité de Asuntos Artísticos comenzó en la rama del teatro a llevar la política del ‘parámetro TAM’,¹⁰ ignorando las contradicciones y complicaciones en la vida del propio TAM y las inquietudes de Stanislavski y Nemiróvich-Dánchenko respecto al destino del teatro”¹¹

Meyerhold muy pronto, en 1901, con el exaltado estilo de la época, apuntó en las notas a su propio programa:

¡Adelante, adelante, siempre adelante! Que haya errores, que todo sea extraordinario, estridente, lleno de pasiones terribles, espantoso y desoladoramente triste; eso siem-pre será mejor que el justo medio. ¡Jamás permitirse concesiones, siempre ir cambian-do, agitando con los juegos multicolores, nuevos y nunca antes expuestos! (*idem*).

Y cuatro años después: “Nunca así como todos. (...) Despreciar la chusma, con cada plea-mar orar a un nuevo dios y con cada bajamar olvidarlo. Y cambiar la coloración cada hora como el mar”.

Muchos creadores lo sintieron así o de modo similar, mientras duró su juventud. Sin embargo, la mayoría, mirando hacia atrás con perspectiva de los hechos, calificó estos senti-mientos como una exaltación juvenil dominada. Meyerhold permaneció fiel a sus principios juveniles. Cualquier gran artista es un fenómeno excepcional. Meyerhold fue excepción en-tre las excepciones. Su particularidad, de la cual sabemos más de lo que entendemos, la que sentimos que de verdad existe; su excepcionalidad realmente se confirma.

¹⁰ Nota de T.: Teatro de Arte de Moscú, TAM o MJAT por sus siglas en transliteración (*Moskovski Judózhestvenny Akademicheski Tieatr*), fundado en 1898 por Konstantín Stanislavski y Vladimir Nemiróvich-Dánchenko.

¹¹ *Istoria Sovietskovo Dramaticheskovo Tieatra*, Moskva, 1968.

2.

Los escritos de Meyerhold, en la publicación a la que aludimos, provienen de la etapa pre-revolucionaria; corresponden a los años de su peregrinación.¹² Se van sumando las primeras etapas del viaje hacia la citada Meyerholdia, es decir, la visión de un teatro total o, tal vez, es ya una visión del mundo teatralizado que tan bellamente nombró Lunacharsky, aplaudiendo –aunque no de manera acrítica– las acciones de Meyerhold.

La pluma no era el instrumento favorito de Meyerhold. Él, quien tan consecuentemente y antes que nada derrumbaba,¹³ no pudo tener ambiciones de perdurabilidad. Aquí, nuevamente, Stanislavski fue su polo opuesto. Stanislavski, escritor de teatro y su científico, para quien el papel y la escena eran plataformas simultáneas de la acción. Por el contrario, Meyerhold no tuvo un sistema, sino varios o, más bien, sus gérmenes y esbozos repartidos y entregados con mano generosa a los demás. No fue posible, aun queriéndolo mucho, ponerle a todo esto un carácter coherente y culminar con una estructura teórica que pudiera abarcar todos sus hallazgos. Además, a Meyerhold no le interesaba hacerlo. Tampoco le fue dada, como a Tairov, la facultad de una interesante divagación y la facilidad para convencer de que cada una de las soluciones era la mejor de todas las posibles. Conocemos a los directores-escritores también en otras disciplinas. Eisenstein casi tradujo al lenguaje verbal el diseño promocional y la poética del montaje de metáforas. Dovjenko creaba, *sui generis*, guiones poéticos en prosa; casi, casi, se puede conocerlo leyendo sin ver. Nada parecido en el caso de Meyerhold.

Lo que escribió fue un glosario, un conjunto de comentarios fragmentados y apuntes para el trabajo del director. No se preocupaba por explicar ni bien ni consecuentemente. Sus comentarios tenían mayor fuerza en la crítica de las acciones de los demás que en la explicación de las propias. Meyerhold aprendió pronto a ser crítico, porque desde el comienzo se defendió atacando y, en todo momento, intentaba ser sensible a la falta de consecuencia de otros. No tenía que ser demasiado caballeroso, tampoco eludía frases ingeniosas y efectistas, pero entonces su pluma cedía ante su pasión innata y su temperamento que, sintiendo la resistencia del hombre o de la materia, lo volvían frecuentemente encarnizado. Sus enemigos, que el destino no le ahorraba y él mismo multiplicaba y afianzaba, le pagaron con creces, ya que no hubo epíteto negativo que no le hubieran aplicado durante su vida (términos como “Canguro rabioso” o “Rasputín” fueron algunos de los más elegantes). De la perdurabilidad de esos sentimientos pode-

¹² Nota de T.: Se refiere a frecuentes cambios entre ciudades y teatros.

¹³ Nota de T.: El autor se refiere a su postura vital y artística de “derrumbar” las reglas sociales y del arte.

mos darnos cuenta aun en los últimos capítulos de la *Historia del teatro ruso* de Evreinov, editada en los años 50, 40 años después de las disputas por la fórmula de la estilización y su relación con la tradición, donde todo lo que tiene que ver con Meyerhold está escrito con la bilis y la mano temblorosa del odio.

Así, pues, Meyerhold atacaba, pero también explicaba, comentaba y proponía. Aprovechaba gustoso el pensamiento teórico de los otros, daba cuenta de qué había leído y qué le fascinó, componía las premisas de su propio programa con lo que tenía a la mano. También le gustaba deslumbrar con la erudición y probar que leía más que sus adversarios, que era *au courant* de la literatura en la materia y los libros especializados. Sin embargo, en las descripciones de sus propios trabajos le gustaba servirse de los críticos y cuando él mismo escribía prefería tener coautores. Su herencia literaria exige, pues, de una lectura cuidadosa, con la conciencia de a qué se refiere y entre qué trabajos se sitúa y con proyección hacia la práctica (*nota bene*: del mismo modo que en el legado de Vajtánov).

[Meyerhold] fue un gran práctico del teatro. Los bosquejos de la teoría que compuso a propósito de *En relación a la historia y la técnica del teatro* o en algunos otros artículos de la colección *Sobre el teatro* son importantes porque salieron de su pluma y aportaron elementos para conocerlo a él. La propiamente dicha teoría del teatro nuevo les salía mejor a otros; él, sin embargo, fue insustituible en la creación de premisas para generarlas. Además, seríamos injustos no estimando que los apuntes de Meyerhold hacen legible la atmósfera candente, el alboroto y el ritmo acelerado de la época de la Gran Reforma. Reinaba allí el ambiente multicolor, el caos, que no exactamente encajaba, pero era auténtico. Prevalecía la descripción externa. El compenetrado monógrafo de Meyerhold, Konstantín Rudnicki, escribió con conocimiento de causa sobre su maestro: “A menudo no llegaba a darse bien cuenta de la importancia, incluso, de sus propios descubrimientos; por eso (lo que se hace más notorio en sus textos anteriores a la revolución), con más gana y más seguridad atacaba los problemas de la técnica y la forma, que la esencia y el sentido de sus búsquedas innovadoras”¹⁴

Con frecuencia se tiene la impresión de que, justo en el proceso de escribir, Meyerhold concretaba para sí mismo el significado de lo que hacía, que trataba sus anotaciones como diálogos consigo mismo; en este sentido, nunca fue para él una forma importante y concluyente, sino un apoyo, parte del proceso de trabajo, una forma abierta. Con razón, no fue difícil, para quienes polemizaban con él, constatar que el Meyerhold de hoy está negando al de ayer y que le falta precisión en lo que escribe aquí y ahora. Ya en 1908, el citado Lunacharsky demostraba eso en su artículo con el título

¹⁴ Konstantín Rudnicki, *Rezissior Meyerhold* (Meyerhold Director), Moscú, 1969.

significativo *El buscador perdido*, mientras que los comentarios maliciosos que agregó a su propio texto en 1924 dan testimonio de que no había cambiado de posición. Y tuvo razón. Su razón. Pero también Meyerhold tenía la suya y ésta es, hoy, para nosotros, la más importante, porque es la razón de un gran buscador quien, si se perdía, lo hacía en los caminos y veredas del arte verdadero.

3.

Colocado en el primer lugar de la selección,¹⁵ el texto titulado *En relación al proyecto de la nueva compañía dramática...* proviene del año 1905, cuando la situación exigió que Meyerhold formulara un programa introductorio. Fuera del tomo quedaron los anteriores apuntes sueltos y las notas, entre los cuales se encontraba el –publicado hace poco– esbozo del artículo inconcluso *Procesos de germinación del teatro contemporáneo*. Esos son textos juveniles, ingenuos, como ingenuo fue él mismo en los primeros años de su vida escénica, un hombre joven, flaco y algo anguloso, un poco desalineado, con una cara tan característica y expresiva (“como si fuera esculpida a golpes de hacha”, escribió Maria Andreieva), con tendencia a exagerar los rasgos de personajes para llenarlos con la temblante y neurasténica inquietud del hombre joven con “atributos puntiagudos” (como lo describió Nemiróvich-Dánchenko), que de manera notoria les imprimía las características de su propia personalidad.

Meyerhold llegó al teatro como a un destino inevitable. La prehistoria de su vida teatral fue muy corta. Él mismo la describió, aunque con una sobreacentuación intencional en sus compromisos y convicciones políticas, ya que su autobiografía fue escrita como una especie de purga partidista. Nació el 10 de febrero de 1876, en Penza, en una familia de fabricante de alcoholes, emigrante de Alemania. Fue el octavo hijo de Emil Meyerhold. En la temprana formación de su personalidad, su madre, Alvina, de naturaleza sutil y sensible y con inclinaciones artísticas, tuvo gran influencia. Al terminar la enseñanza media en su ciudad natal, comenzó los estudios de Derecho en la Universidad de Moscú, cambiando del luteranismo a la religión ortodoxa; por ello, tomó, en vez de su nombre de bautismo –Karl–, uno nuevo –Vsévolod–, que, en conjunto con su apellido, sonaba algo exótico para el oído ruso y parecía anunciar la alienación por la cual más adelante sufriría tanto psicológica y emocionalmente. Sus enemigos tampoco perdían oportunidad para recordarle su origen “impuro”.

¹⁵ Nota de T.: Se refiere al libro publicado en polaco en 1987 y que reúne los escritos de Meyerhold en los años 1905-1917.

El Derecho no le satisfacía. Cuando, en 1896, vio el espectáculo *amateur* de *Otello*, con dirección de Stanislavski, vivió un quiebre [en su vida]. Dejó la universidad y comenzó los estudios en el segundo año de la clase de Drama en la Escuela Filarmónica, bajo la dirección de Nemiróvich-Dánchenko. Anteriormente, ya actuaba con entusiasmo en los espectáculos de aficionados. Como egresado prometedor, entró entusiasmado y de manera natural, en 1898, al recientemente creado TAM,¹⁶ que abrió una nueva época en el teatro ruso. Desde el principio le fascinó Stanislavski y fue a él –y no a Nemiróvich-Dánchenko– a quien tomó como maestro.

Se destacó por su enorme inquietud intelectual y sensibilidad social. Desde el principio, su personalidad llamó la atención. Empero, su carrera actoral, que al principio fue prometedora, comenzó a descender. Actuó en 18 papeles, de los cuales los más importantes son: Tréplev, en *La gaviota*; Tusenbach, en *Tres hermanas*; Príncipe de Aragonia, en *El mercader de Venecia*, y Fockenrath, en *Los solitarios* de Hauptmann. Era un actor expresivo y –si podemos creer en lo que se decía– siempre subrayaba las grietas internas y la autodestrucción de sus personajes. No obstante, carecía de atributos para ser el favorito del público, le faltaba encanto y suavidad. Antón Chéjov elogiaba mucho su Tréplev; Maria Andreieva lo ponía por encima de Kachalov (“a pesar de su extraordinario físico”, subrayaba), pero Nemiróvich-Dánchenko decía, en relación a Fockenrath: “Johann no se logró”. Habría que pensar que las inclinaciones actorales de Meyerhold reñían, por sus características, con el tono general de los espectáculos del TAM.

Tampoco tuvo suerte con la crítica. Esta situación, sin duda, hizo profundizar su postura de “joven rebelde” de su tiempo. Sus apuntes y cartas están llenas de desesperación, de deseos nebulosos, de anhelos indefinidos, de ardiente compromiso social; con conmovedora sinceridad, en una carta dirigida a Chéjov, a quien trataba como su confidente y quien por su parte también le estimaba y distinguía, confiesa:

Soy muy susceptible, importuno, desconfiado y todos me toman por un individuo antipático. Y yo sufro y pienso en el suicidio. Que todos me desprecien. Yo sigo el mandato de Nietzsche: “Werde, der du bist”.¹⁷ Digo abiertamente lo que pienso. Odio la mentira, no desde el punto de vista de la moralidad acostumbrada (que de por sí se erige sobre la mentira), sino como un hombre que trata de purificar su propia personalidad (...) Tengo ganas de arder con el espíritu de mi tiempo. Quisiera que todos los trabajadores de escena tomaran conciencia de su gran misión. Me irritan mis colegas,

¹⁶ Nota de T.: Teatro de Arte de Moscú.

¹⁷ Nota de T.: Del alemán: “Llega a ser lo que eres”. Cita de *Así hablaba Zarathustra* de F. Nietzsche, leída por Meyerhold en idioma original.

quienes no quieren elevarse por encima de los estrechos intereses de su casta y están ajenos a los problemas sociales.

Así es, el teatro puede cumplir un gran papel en la reconstrucción total de la realidad (...)

Quisiera saber si [debo] perfeccionar mi personalidad o partir al campo de batalla por la igualdad.

Quisiera saber si verdaderamente puede haber igualdad entre la gente y simultáneamente se puedan seguir los preceptos de la moral propia, inofensiva para los demás y comprendida como una manifestación del espíritu individual.

Además, me parece que uno no puede volverse “amo” si la lucha social pone al hombre en las filas de los esclavos.

Me fustigo y estoy ávido del saber.

Y, cuando miro mis manos enflaquecidas, comienzo a odiarme a mí mismo porque me parezco tan impotente y ocioso como estas manos que jamás se han apretado en un fuerte puño.¹⁸

La carta es de abril de 1901 y realmente sería difícil encontrar un documento más característico del estado espiritual de un ruso inteligente de la época de la gran transición; hombre que se llenó, por un lado, de las lecturas de Stirner y Nietzsche y, por otro, de los folletos socialistas, y quien, antes de tomar una decisión definitiva, quiso aplazarla un poco más, soñando con unir ambos extremos: individualismo y colectivismo. No es extraño, entonces, que Nemiróvich-Dánchenko escribiera, en una carta a Olga Knipper, en julio de 1902, sobre Meyerhold: “Es una especie de caos, un revoltijo salvaje. Maeterlinck y el estrecho liberalismo con tendencia al radicalismo lúgubre. ¡Diablo sabrá qué! Huevos con cebolla. Es un enredo de un hombre que diariamente descubre varias verdades que se excluyen recíprocamente”. Ésa era la verdad, pero este estado de desequilibrio e irritabilidad se estaba sublimando para transponerse a las esferas del arte; Meyerhold-hombre germinaba en un artista equipado con una doble furia: la destrucción y la construcción, la que encuentra y la que deshecha.

El radicalismo buscaba su salida y no importa si fue agudizado por la no muy feliz carrera actoral o, al revés, si fue él quien deformaba su personalidad actoral. Lo importante fue el acto de decidir; en la traducción al lenguaje concreto de las alternativas descritas en la carta a Chéjov se manifestaban: la política o el arte. Ése fue el problema esencial

¹⁸ Nota de T.: He seguido el texto que corresponde a la versión en polaco, tomando en cuenta las observaciones de Drawicz respecto a la escritura juvenil, algo parca y caótica. Compare la traducción literaria de esta carta en Meyerhold. *Textos teóricos*. Madrid: ADE, 1998, pp.124-125.

para mucha gente, porque en aquellos tiempos no pocos creadores rusos, a menudo, partían de convicciones radicales (en el entorno de Meyerhold, al menos Aleksey Remizov, más tarde un excelente escritor). De manera muy aguda, Mayakovski sintió este dilema y lo comentó más tarde en su autobiografía *Yo solo*: “Para permanecer y trabajar en el partido –hay que convertirse en un ilegal. Un ilegal no aprenderá nada (...) Interrumpí el trabajo en el partido. Me senté a estudiar”. Meyerhold no estaba comprometido hasta este grado, aunque Ojranka¹⁹ tuvo bastantes razones para observarlo con sospecha. Sin embargo, a él lo absorbió el arte que, en esta primera fase, era de aprendizaje. El conflicto con el TAM se agudizaba cada vez más y de manera multiplicada. La vibrante inteligencia y pasión del buscador de concepciones y soluciones totales expresamente predestinaban a Meyerhold hacia una dirección que, de joven, practicaba de manera amateur. Quería un teatro nuevo; presentía apenas y, tal vez, únicamente sabía cómo no debía ser. Así maduró la decisión.

Meyerhold dejó el TAM en 1902 y aceptó con coraje la posición de actor y director de provincia. Desde hacía seis años estaba casado con Olga Munt, con quien tuvo tres hijos; la situación económica holgada había terminado, junto con la muerte de su padre y la quiebra de su negocio. La compañía organizada por él, que posteriormente se llamó Asociación del Nuevo Drama, dio funciones durante dos temporadas en Jersón; luego, Tiflis, Rostov y Poltava. Comenzó por *Tres hermanas*, *Tío Vania* y *La gaviota*; montó también a Hauptmann, Ibsen, Gorki, Przybyszewski, Heijermans y muchos otros autores de la nueva dramaturgia, haciendo honor al nombre de la compañía, aunque cediendo, en ocasiones, a los gustos provinciales de sus espectadores, por lo que entretejía este repertorio con obras de vuelo bastante bajo. De todas maneras, para aquellos tiempos y lugares, conservaba una muy ambiciosa línea de repertorio.

En sus comienzos, el joven director copiaba las soluciones del TAM; sin embargo, desde la segunda temporada, ensayaba con cierta timidez y de modo caótico las soluciones más apropiadas para la dramaturgia simbolista. Estas soluciones no iban más allá de una elemental estilización del movimiento, la creación de atmósferas de misterio y la ambigüedad lograda a través del manejo impresionista de la iluminación. Había en esto notorias carencias de la consecuencia y la concepción, porque aquellos eran tiempos de trabajo muy acelerado (en la primera temporada, alrededor de 18 estrenos) y de aprendizajes diversos e intensivos. Meyerhold volvía a ciertas obras con terquedad, buscando soluciones más perfectas; entre ellas estaba, por ejemplo, *La nieve*, de Przybyszewski, y *Los acróbatas*, de Schönthan, donde el director logró, si podemos confiar en lo que se

¹⁹ Nota de T.: Uso peyorativo de *Ojrana* (del ruso “protección”), parte del Departamento de Seguridad dedicado a cuidar la familia del Zar.

decía, una de sus más interesantes creaciones actorales: el personaje del payaso viejo, cuya estrella ya se opacó y cuyos intentos por revivir su antigua vis cómica son lamentables. Konstantín Rudnicki, acertadamente, aprehendió, en su monografía, la importancia de este motivo de clownada triste o payasada dolorosa –no solamente para Meyerhold, quien desarrollaría este motivo, excelentemente, en *La barraca de feria* de Blok, sino para el arte de nuestro siglo en general–.

En la dirección de la compañía (al principio compartida con A. Koshevierov), así como en la dirección de espectáculos y en el trabajo actoral (actuó en varias obras), Meyerhold vertía gran energía y pasión. Así, la fama de las atrevidas acciones de la Asociación del Nuevo Drama se esparció instantáneamente por toda Rusia, asegurándole, al joven artista, el crédito de confianza entre los conocedores y partidarios del arte nuevo. En cambio, el público local reaccionaba de diversas maneras; se mantenía el constante vaivén entre éxitos y fracasos, además de que a las simpatías y al favorablemente animado esnobismo le acompañaban los shocks y las aversiones. Tampoco fueron fáciles las relaciones con el aparato gubernamental de la localidad ni con la prensa. Desde el comienzo estaba claro que la rudeza y la arrogancia de la personalidad meyerholdiana, muy clara en la carta a Chéjov, había de originar una cadena de conflictos, provocar irritaciones y despertar la contragresión de su entorno, afianzando aún más sus rasgos característicos. El arte y la vida se enredaron inseparablemente. Es significativo que Meyerhold juzgó como prehistoria todo lo que hizo durante este periodo y no lo incluyó en su biografía artística. Tampoco aparece en la lista de sus trabajos de dirección.

La fortuna, aunque difícil, pronto le favoreció. Los directores del TAM, particularmente Stanislavski, en relativamente poco tiempo se dieron cuenta de que la fórmula del teatro naturalista, aunque bastante exacta, era muy estrecha y especialmente inservible para abordar la nueva dramaturgia, lo que fue muy visible en el fracaso del espectáculo compuesto de tres obras en un acto de Maeterlinck, realizado por Stanislavski en 1904. En el arte ruso, y en todas sus disciplinas extrateatrales, reinaba ya el simbolismo con su visión universal y la fascinación por el misterio del “ser”; también se asentaba el concepto de arte como mediador entre la realidad y el absoluto, como una guía al reino de lo desconocido, entreabriendo los telones del secreto por donde se asomaban las mágicas señales de los símbolos.

Esta corriente artística tenía amplias bases institucionales y formaba a la cultura rusa de manera compleja; sin embargo, la praxis teatral, a pesar del impulso de la nueva dramaturgia, quedaba atrás notoriamente. El pensamiento estético dejó constancia de este hecho. En 1902, Valeri Briúsov, en el artículo titulado *La verdad inútil*, criticaba al teatro naturalista con el lema: “En donde hay arte, también está la convención”. Además, estimulando la estilización, afirmaba: “De la inútil verdad de los escenarios contemporáneos,

invito a la consciente convención del arte antiguo”²⁰ Poco después, en su primer trabajo más amplio, *En relación a la historia y técnica del teatro*, Meyerhold se apoyó en Briúsov y Viacheslav Ivanov (autor, entre otros, de las reflexiones sobre la genealogía histórica del espectáculo teatral como tal, sobre su bagaje mítico y sobre el elemento dionisiaco en el arte escénico) “... cuyos artículos sobre el arte y el teatro son, creo, los más preciados anuncios de la revuelta que está ocurriendo”.

Stanislavski, que en aquel entonces era un artista extraordinariamente sensible a las necesidades de la contemporaneidad, tomó la idea de organizar –paralelo al TAM y a la vez vinculado– una compañía con carácter experimental que sería un taller de ensayos sobre la nueva dramaturgia y la nueva técnica de actuación. A pesar de la oposición de Nemiróvich-Dánchenko, Stanislavski decidió confiar la dirección de esta escena a su exalumno y al mismo tiempo disidente que había logrado ya el aura de un enérgico organizador y un experimentador audaz. Meyerhold aceptó la proposición y envió, desde Tiflis, una corta presentación de su programa *En relación al proyecto de la nueva compañía dramática...* Este documento atestigua que quien lo escribió sabía decididamente qué era lo que no soportaba en el teatro y de qué definitivamente se apartaba, en tanto lo afirmativo de su programa era bastante nebuloso (y también resultó inoperante); su objetivo parecía proponer un rescate del TAM del propio TAM, mediante la extracción de los elementos místicos ocultos, contenidos en el “lirismo” dominado por el “realismo”. La nueva compañía iba a ayudarlo a su hermano mayor²¹ mostrando el trabajo sobre el drama nuevo, y sin embargo haciéndolo “basándose en el realismo con la ayuda de los medios de expresión descubiertos por el Teatro del Arte de Moscú”. El factor unificador de elementos tan distantes debió haber sido el “fanatismo” [sic] en el trabajo y la disciplina creativa a la cual el director alentaba a la compañía con ardientes exclamaciones.

Todo esto escondía un germen del peligro que, en breve, se iba a presentar; mientras tanto, Meyerhold declaró la disolución de la Sociedad del Nuevo Drama e inició ensayos muy intensos con un grupo recién conformado. Este nuevo escenario se llamó, provisionalmente, Estudio en Povarska (el nombre “estudio”, creado a la ligera por Meyerhold, más tarde se puso de moda). Se ensayaba *La muerte de Tintagiles* de Maeterlinck y *Schluck y Jau* de Hauptmann, introduciendo innovaciones atrevidas desde el inicio: los jóvenes escenógrafos Sapunov y Sudeikin se apartaron de la tradicional maqueta del espacio escénico, proponiendo únicamente un *panneau*²² pintado como fondo; el compositor Ilia Sac haría

²⁰ *Mir Iskustva* (del ruso: Mundo Artístico), No. 4/ 1902.

²¹ Nota de T.: se refiere al TAM.

²² Nota de T.: Del francés, “paneles”.

un tipo de música que permitiera a los actores mostrar la plástica de gestos expresivos y lentos, por momentos casi moribundos, libres de la lógica naturalista común. Por vez primera, Meyerhold enfrentó, pues, (con relación a la obra de Maeterlinck) un ensayo de la *convención* total correspondiente al drama simbolista, aplicándola en todos los elementos, porque también la palabra escénica iba a ser estilizada. “La ansiedad, la conmoción, el miedo, el dolor, la alegría –recordaba una de las actrices, Valentina Veriguina–, todas las emociones eran transmitidas por medio de los sonidos claros y fríos –las gotas cayendo en el fondo el pozo–. Cuidadosamente elaborábamos el ritmo interior, las pausas eran la prolongación del diálogo”.

Stanislavski vio primero uno de los ensayos del Estudio y [pareció] causarle muy buena impresión. En cambio, el ensayo general, en octubre de 1905, terminó en fracaso; los actores no conjugaban con los decorados, ni los decorados con las luces. Resultó que al “basarse en el realismo”, usando palabras de Meyerhold anteriormente citadas, no era posible concordar los elementos de la estilización con el comportamiento actoral formado en la escuela naturalista. *La muerte de Tintagiles*, concebida como un sugestivo y oscuro misterio de la soledad humana y la impotencia ante el poder de la muerte, que Meyerhold quiso –además– dotar de acentos políticos de actualidad, fue muy interesante en la concepción, pero inacabada e ilegible en su realización. Ése fue el juicio común de los espectadores. A conclusiones similares también llegó el propio director al describir sus experiencias en el artículo *En relación a la historia y la técnica del teatro*. Asimismo, la obra de Hauptmann, aunque resuelta en un marco escenográfico estilizado y de gran efecto, presentada en aquella misma tarde, no logró modificar la recepción. El Teatro-Estudio quedó cerrado. Los resultados del trabajo de Meyerhold no se presentaron al público.

El director vivió un doloroso fracaso, pero ganó enseñanzas muy útiles. Pasó una prueba, se asentó (*La muerte de Tintagiles* fue la primera posición a partir de la cual siguió el listado de sus puestas en escena) y, ante todo, se afirmó –mediante la experiencia negativa del compromiso– en la convicción de que es necesario, de manera más radical, rechazar el naturalismo en todas sus manifestaciones. “La caída del Estudio fue mi salvación –escribió con la característica exaltación a su esposa– porque aquello no era eso, no lo era”.

Entretanto, el destino le ofrecía una nueva oportunidad al director. No aprovechó la posibilidad de regresar al TAM, del cual le separaba mucho y de manera radical. Por un tiempo, viajó a San Petersburgo, donde trabajó relaciones con las luminarias del simbolismo e ingresó a los exclusivos círculos literario-artísticos, ya como socio de hecho y de derecho, por ser el agente y propagador del arte nuevo. Luego, reactivó la Sociedad del Nuevo Drama y, durante corto tiempo, en la primera mitad de 1906, dirigió sus espectá-

culos en Tbilisi y Poltava, presentando, entre otros, una nueva versión de *La muerte de Tintagiles*. En Poltava también hizo –importantes para sus concepciones– ensayos de la eliminación del telón y sobre la creación de premisas para la composición homogénea del espacio escena-público. Allí también intentó resumir sus experiencias en el mencionado artículo *En relación a la historia y la técnica del teatro*, ideado primeramente como parte de una obra mayor, y publicado en el volumen editado dos años después. Fue una revisión algo fragmentaria de la situación en el teatro ruso, con una particular crítica a las concepciones del TAM, al que Meyerhold objetaba la incapacidad de superar el naturalismo, mediante un “teatro de la atmósfera” y las enseñanzas tomadas de Chéjov. Simultáneamente, el director presentaba sus experiencias, relacionaba sus pensamientos con las lecturas y esbozaba de manera general la concepción del Teatro de la Convención, con la “c” mayúscula. En aquel tiempo, a Meyerhold ya le había cansado bastante la actividad en la provincia; así, pues, cuando surgió una nueva oportunidad, gracias a una invitación de la destacada actriz Vera Komissarjevskaia, la aprovechó gustoso. De esta manera, pasó la temporada 1906/1907 en San Petersburgo, como director titular de su teatro, llamado comúnmente Teatro en la Oficial.

Fue una etapa de renovado ímpetu experimentador. Dirigió *Hedda Gabler*, de Ibsen; *La eterna leyenda*, de Przybyszewski; *La hermana Beatrix* y *Pelleas y Melisanda*, de Maeterlinck, además de *La victoria de la muerte*, de Sologub. Con gran pasión, Meyerhold desarrollaba las fórmulas del teatro de “bajorrelieve”, con un ritmo lento y un totalmente detenido movimiento escénico, con el gesto fuertemente estilizado y cuidadosos grupos “estatuarios” compuestos sobre un fondo pintado. Buscaba la posibilidad de aplanar el escenario en el espíritu de los intentos de Georg Fuchs en el Künstlertheater de Múnich y acercar el actor al espectador, con una simultánea ampliación del espacio escénico; de allí iban a nacer como unos frescos en movimiento. La visión de Fuchs requería, además, una nueva arquitectura teatral, pero como Meyerhold no tenía esas posibilidades en aquel momento, se limitó únicamente a desplazamientos espaciales en el marco de la escena tradicional y a pacientes experimentos con los “relieves” y las “estatuas”.

Pronto se dio cuenta de la misma contradicción que Julius Bab descubrió en la práctica de los de Múnich, como la describió en su *Teatro contemporáneo*: “Es una verdad, ciertamente, que la escena jamás puede proporcionar un cuadro pictóricamente puro, si entre sus estáticos prospectos pintados se moverán, en distintos intervalos, las personas tridimensionales”.²³ Al valorar las útiles enseñanzas del trabajo sobre *La muerte de Tintagiles*, Meyerhold escribió de esta manera, en el artículo *En relación a la historia y la técnica del*

²³ Julius Bab, *Teatr Współczesny*, Varsovia, 1959.

teatro: “El *panneau* de decorado es bidimensional, requiere también de figuras bidimensionales. El cuerpo humano y los objetos que le rodean –mesas, sillas, camas, armarios– tienen tres dimensiones. En el teatro, donde el elemento fundamental es el actor, no hay que buscar soluciones pictóricas, sino espaciales. El actor debería conservar la monumentalidad de la escultura”.

Bab, quien vio en toda su amplitud los ensayos del nuevo teatro y también los intentos de su implementación, en la siguiente frase reprendía concepciones como las de Meyerhold: “Pero la conclusión que deriva de que habría que construir... una escena totalmente plana, para que sobre este fondo las figuras humanas dieran efectos artísticos basados en el relieve, sería falsa simplemente porque no es posible, ni por un momento, reducir el arte escénico, basado en el movimiento, a las leyes de un cuadro estático... Los intentos para lograr continuos efectos plásticos, sea en un sentido pictórico o escultórico, habrían de derivar en una petrificación del movimiento escénico y en la anulación de su nervio dramático”. Meyerhold parecía responder a ello en el artículo *En relación a la puesta en escena de Tristán e Isolda...*, escrito en 1909, una vez cerrado el ciclo de experimentos realizados en el Teatro de Komissarjevskaja (artículo –entre otros– que ampliamente se remite a las premisas básicas de Appia y Fuchs, leídos anteriormente, pero particularmente necesarios para Meyerhold en el trabajo sobre el drama operístico de Wagner): “la construcción de la ‘escena de relieves’ no es un objetivo en sí misma, es tan sólo un medio. El objetivo es la acción dramática. (...) Así, pues, si la escena ha de exponer el movimiento del cuerpo en el espacio, debería ser construida de modo que no se pierdan, en ella, las composiciones rítmicas expresadas con la ayuda de todos los recursos artísticos posibles”.

Este cuasi-diálogo es naturalmente ficcional, en el sentido de que el libro de Bab es un resumen de las tormentas y presiones en los años de la Gran Reforma, escrito 20 años después. Se trata aquí de hacer visible el hecho de que algunas ideas experimentales estaban, entonces, en el ambiente y de que se intentaba incorporarlas a las formas de la puesta en escena de manera distinta, en diversos lugares, pero manteniendo una conciencia similar sobre la dirección general de las búsquedas, teniendo la información sobre tales o cuales, a veces corrigiéndose entre sí y, a menudo, en disputa con obstinación.

Meyerhold desarrolló ciclos de experimentos de manera consecuente; a veces, al grado de laboratorio, con limitación y aislamiento del campo de investigación, ensayando todo en orden. Las nuevas ideas encendían su imaginación; él se convertía en su fanático, [en] un extremista que, en los ensayos, llegaba a los límites de la resistencia de materiales. En seguida, sacaba conclusiones, reorientaba [su visión], hacía un giro y avanzaba en una nueva dirección, provocando desconcierto en sus observadores. Daba pasos en veredas zigzagueantes hacia –como lo sabremos más adelante– una síntesis propia o,

más bien, hacia sus numerosas versiones. No soportaba, sin embargo –y con furia atacaba en los demás–, toda síntesis aparente, o sea el eclecticismo y la falta de consecuencia en el conjunto de los supuestos adoptados. Digamos también honestamente que, como un gran práctico, comúnmente criticaba aquello que no le gustaba en sus propios trabajos. Así, señalaba las contradicciones internas en las puestas de Reinhardt, también se las apuntaba –no sin revancha y rencores personales– a Evreinov y a Alexandre Benois y, en tiempos posteriores, con especial furia, concentró el fuego de sus críticas sobre Tairov. No preguntemos por la justicia de estas valoraciones y por su medida, dado que los trabajos de los creadores citados ya están cubiertos con los comentarios expresados científicamente; por el contrario, lo que escribió Meyerhold es importante porque da testimonio sobre él mismo.

No es casualidad que la cita tomada del artículo sobre *Tristán e Isolda* emanara una amplia orientación; los relieves eran dominados por el movimiento y por las “composiciones rítmicas”. Al final se hablaba de un amplio abanico de (“todos los posibles”) recursos artísticos. Meyerhold no escribía nada parecido unos cuatro años antes. El doctrinario quebraba, aquí, los marcos de las doctrinas. Y, justamente, para ello fue necesario el ciclo de ensayos en el Teatro de Komissarjevskaja. Aquella relación, de antemano, anunciaba un conflicto y estaba condenada a una corta vida. La genial actriz, destinada a roles contemporáneos, soñaba con una fórmula no bien definida, liberada de las ataduras de las convenciones rígidas que le ofrecía el “teatro de actor con soltura, el teatro del espíritu”.

Sin embargo, éste tenía que ser siempre su teatro, formado en torno a ella y para ella; en este sentido era una compañía tradicional, de espíritu pre-Meiningen, carente de un sentido de grupo. Meyerhold entró allí con la dura e implacable certeza de un creador que forma de la materia el amasado conjunto de fuerzas y recursos teatrales que le exigía su imaginación; deseaba hacer su trabajo sin tomar en cuenta a nadie. El teatro de director se enfrentó al teatro de actor.

Dicha colisión presentó fases consecutivas. En *Hedda Gabler*, el director, junto con el escenógrafo Sapunov, colocó a Komissarjevskaja en una feria pictórica que en su concepción concretizaría el mundo de sus sueños. Esto era muy atractivo, pero anulaba, desde el embrión, el criticismo de Ibsen e hizo simplemente incomprensible la obra. Sin embargo, *La hermana Beatrix*, de Maeterlinck, fue el único ejemplo de la coexistencia armónica de ambos teatros. Meyerhold creó un muy bello, y consecuente en estilización, espectáculo de misterio, al que muchos observadores asociaron con la pintura de un Renacimiento temprano, donde –entre los sugestivamente compuestos grupos de “relieves”, modelados en gestualidad expresiva– Komissarjevskaja brillaba en todo su esplendor. Este espectáculo tuvo una gran resonancia social y, generalmente, buena crítica.

También gustó *La eterna leyenda* de Przybyszewski, a pesar del endeble material dramático. No obstante, el verdadero triunfo de Meyerhold (sin Komissarjevskaja) fue *La barraca de feria* de Blok, montada en diciembre de 1906, junto con *El milagro de San Antonio*, de Maeterlinck. Fue, sin duda, el momento histórico del nuevo teatro: el drama de un simbolista que superó [en esta obra] los extremos del simbolismo, donde de alguna manera luchaba consigo mismo al burlarse de la asfixiante mística de la muerte, y demostraba la ambivalencia lírico-grotesca de la existencia, [para lo cual el director] logró una forma idónea (el mismo Blok la definió como ideal). Los críticos y comentaristas, al unísono, admiraban la solución de mostrar en escena un pequeño teatro junto con una parte de tramoya; así, pues, el teatro dentro del teatro dispuso un tipo de doble paréntesis en el espectáculo: la manera de resolver la escena de la “junta de los Místicos”, donde los actores metían sus cabezas y manos en las siluetas de las figuras de cartón sentadas a la mesa –momificadas, pues–, [además de] la actuación de Meyerhold como Pierrot, quebradizo, anguloso y líricamente desorientado. El final del estreno fue un caos: la sala quedó dividida en dos campamentos enemigos y, como recuerda Sergei Auslender: “... ante la desenfadada audiencia se erigía radiante, como un magnífico monumento, como un extranjero del país desconocido, Aleksandr Blok, en su gabán negro con lirios blancos en la mano y la sonrisa y tristeza en sus ojos lívidos. A su lado se retorció y enrollaba, como un fantasma incorpóreo y sin huesos, Pierrot-Meyerhold, ondeando sus largas mangas de caftán blanco”.

Su propio autor dio un muy interesante comentario a *La barraca de feria*; escribió, después del ensayo general, a Meyerhold: “cada feria, y entre éstas también la mía, trata de ser un carnero que abre una grieta en un caparazón muerto (...). En los abrazos del clown y en la barraca de feria, el viejo mundo mejorará y rejuvenecerá; sus ojos se harán transparentes, sin fondo”. El espectáculo encarnaba una esencia de este programa, tomando y desarrollando el tema, cuyo germen fue visible algunos años atrás en *Acróbatas*. El resquebrajamiento de la homogeneidad de la corriente emocional, el lirismo grotesco y el significado dual de la payasada que enmascara una mueca trágica, vulgar desacreditación de las apariencias hinchadas, realmente quebraban los cánones, abrían perspectivas de una nueva sensibilidad y una nueva interpretación del mundo mediante el arte.

No es casual que la magia del circo, la feria, el suburbio, los recursos de prestidigitación, la acrobacia y las mascaradas llenaran, en aquellos años, el nuevo arte, la poesía de Apollinaire o los cuadros de Picasso. Meyerhold fue uno de esos vanguardistas: rebasaba sus propias premisas al abrir el escenario en su profundidad, alejándose del riguroso “esculpir” y, simultáneamente, de acuerdo con sus deseos previos, introducía un consecuente anti-ilusionismo, mostrando la maquinaria del espectáculo; lo que estaba contenido en el espíritu de la obra, el espectáculo –en su forma grotesca– lo hacía

con la vida misma, con el amor y la muerte. Entre tanto, como escribe Rudnicki: “Para la escena rusa del siglo xx, la idea del atrevido desenmascaramiento de la cocina teatral era hasta aquel momento totalmente ajena”.

Por su innovación, este espectáculo fue comentado con mucha cautela en la prensa; además, en aquel entonces, los periodistas continuamente criticaban a Meyerhold. Los siguientes estrenos (*La tragedia del amor*, de Heiberg; *La boda de Zobeida*, de Hofmannsthal, y *Nora*, de Ibsen) resultaron menos interesantes; en cambio, *Vida de hombre*, de Andréiev²⁴ constituyó un nuevo suceso, donde la sugestiva manipulación de la partitura de luces creó una sensación de personajes alienados sobre un fondo nebuloso e indeterminado, como [si fuera] espacio abierto. Todo esto creaba una atmósfera de ensueño, desdibujaba favorablemente los contornos del –un tanto plano e importuno– símbolo-expresionismo de Andréiev, lo que dio como resultado un espectáculo muy consecuente artísticamente –como se puede derivar de los testimonios– y un modelo para el teatro simbolista que subraya, siempre, el misterio de la existencia humana. Komissarjevskaja tampoco participó en este éxito. Actuó en *Pelleas y Melisanda*, de Maeterlinck; sin embargo, esta puesta, al igual que *Despertar de primavera*, de Wedekind, tuvo una recepción negativa. Ciertamente, ninguna de éstas representaba logros particulares de Meyerhold.

El conflicto del director con una gran parte de la compañía por un lado y con la diva, por el otro, se agudizaba. Lo intensificaron aún más –durante el trabajo sobre Maeterlinck– las premisas de Meyerhold sobre la cualidad “titeril”, de cierto modo un objetivo de esquematizar y simplificar el movimiento y el desempeño actoral en pos de un efecto de convención, lo que hizo que los actores juzgaran al director por su deseo de aniquilar la esencia de su arte. Estos temores, tal vez exagerados o fundamentados parcialmente, creaban una atmósfera de trabajo difícil, sumándose a la recepción desfavorable que la compañía recibió en Moscú durante su gira. Finalmente, a pesar de una buena recepción de la crítica en la última puesta –la tragedia de Sologub *La victoria de la muerte*–, Komissarjevskaja destituyó al director a media temporada. Estalló un escándalo, porque Meyerhold dirigió la queja al juzgado conciliador, pero su solicitud no fue admitida.

Meyerhold se encontró nuevamente fuera del barco y de nuevo la situación desfavorable se tornó en oportunidad para él. Telakovski, el director de los llamados Teatros Imperiales, el Teatro Mariinsky y el Teatro Alexandrinski, bajo el consejo del destacado artista plástico y escenógrafo, Golovin, decidió proponerle, a Meyerhold, el puesto de director de estas escenas representativas, altamente conservadoras en esencia. Los teatros imperiales no habían sido tocados con el más leve viento de la reforma, se basaban en el modelo tradicional en que

²⁴ Nota de T.: Andréiev, Leonid. *Vida de hombre* (teatro). Versión directa del ruso de Rafael Cansinos-Assens, Madrid: Aguilar, 1955. En el volumen *Obras escogidas*.

las grandes figuras estaban rodeadas del resto del elenco que les servía de fondo. Meyerhold entró en este anacrónico sistema odiado por él, con un aura de sensación, temores y, en parte, boicot –con la conciencia del estado de la cuestión–; así, cautelosamente, disminuyó su radicalismo y se convirtió –según necesidad– en un nada despreciable diplomático.

Proclamaba ceremoniosamente [su programa de teatros imperiales] y supuestamente convencido sobre la necesidad de separar el experimento –digno de ser continuado en condiciones de estudio y en pequeñas escenas– de las normas de una política de repertorio basada sólidamente en la clásica para resucitar su esplendor en las puestas en escena que conservaran el estilo de su época, pero libres de los manierismos acumulados. En el artículo integrado a la tercera parte del ciclo *Del diario*, hace una solemne declaración: “Estoy dispuesto a afirmar, que del mismo modo en que son necesarias las galerías de pintura y los museos, también son necesarios los teatros en estilo imperial, donde actuarán los veteranos del arte escénico formados en la tradición viva que viene de los Mochalov, los Shumski, los Shchepkin²⁵ o Karatigin”. Y más adelante: “Yo llamaría *echo du temps passé*²⁶ a este teatro. Su principal tarea sería el renacimiento del arte escénico de los tiempos pasados. No sería un ‘teatro anticuado’ hecho para representar obras viejas como han sido actuadas en sus buenos tiempos”. Aquí tenemos el siguiente gancho de la polémica en contra del proyecto de Evreinov y Benois sobre “Starinnyi Tiatr”.²⁷ En cambio, en los últimos fragmentos del artículo, *nota bene* inconcluso, donde Meyerhold habla sobre el estilo de este proyecto escénico, leemos de manera sorpresiva en este contexto: “Sería pues, un realismo que sin restarle a descripción costumbrista supiera superarla, ya que buscaría únicamente al símbolo de la cosa y a su mística esencia”. De verdad, tiene algo de contradicción [...]: “... el renacimiento del arte escénico de los tiempos pasados” resulta ser un recurso *sensu stricto* simbolista. No obstante, hay que recordar que, por un lado, Meyerhold-teórico solía generalizar con gran soltura; no siempre seguía la consecuencia y [su juicio] era nada fácil de comprobar. Por otro lado, Meyerhold-práctico modificaba todas las variantes del teatro simbolista (creándolo al mismo tiempo, ya que este teatro, en su forma acabada, aún no existía en ninguna parte); tampoco tenía intención de refutarse a sí mismo, ni cuando la situación se lo exigía. Realizaba reacomodos estratégicos, elegía variantes sinuosas, aplicaba una táctica flexible, diversa y de largo plazo. El objetivo, sin embargo, era siempre el mismo: teatro nuevo.

²⁵ Nota de T.: Pavel Stepanovich Mochalov (1800–1848), Mikhail Shchepkin (1788–1863) y Sergey Shumsky (1829–1878) son legendarios actores rusos del Teatro Maly; los dos últimos fueron, además, maestros de la Escuela Imperial de Teatro en Moscú, fundada por el emperador Alexander I el 28 de diciembre de 1809.

²⁶ Nota de T.: Del francés, “eco de tiempos pasados”.

²⁷ Nota de T.: Del ruso, “Teatro viejo” o “teatro añejo”.

Pese a todo eso, resultó que, proclamando la escucha del “eco del pasado”, [Meyerhold-director] inició esta nueva etapa creativa con la puesta del drama de Hamsun *A las puertas del reino*, actuando, él mismo, el personaje protagónico, Kareno, un solitario y anticonformista. En la matriz de la vieja actuación perfeccionista, éste fue un paso arriesgado. De acuerdo con las predisposiciones de Meyerhold, este papel agudizó sus características y seguramente se alejaba bastante del estilo de los teatros imperiales; se le consideró también como un *miscast*, como un malentendido. También el espectáculo sufrió un juicio severo.

[Lo anterior] no aminoró el ímpetu del director, quien tenía asegurada la libertad de maniobras en las escenas pequeñas: primero, en el teatrito Lukomorie, el cual no logró superar un primer programa realizado en 1908; dos años después, en [un teatro] igualmente efímero, llamado Casa de Entremeses,²⁸ donde Meyerhold operaba bajo el seudónimo de Doctor Dapertutto –tomado de Gozzi–, reivindicando, con pasión, el estilo de la *commedia dell'arte*. Particularmente interesante resultó *El Velo de Colombina* de Schnitzler, una pantomima realizada con espléndidos efectos en el movimiento y la plástica, alabados incluso por Benois, el acérrimo crítico de Meyerhold. De allí, supuestamente, Vajtángov²⁹ tomó muchas ideas, absolutamente fascinado con la puesta. Meyerhold, acorde con sus inclinaciones pesimistas, extendió el grotesco lírico-trágico de *La barraca de feria* hacia un macabro clownesco-desesperado, con una atmósfera ambivalente forrada de miedo a la existencia. El crítico Bończa-Tomaszewski describió el espectáculo de la siguiente manera: “Sobre el fondo de la expresiva y magistral-primitiva ‘comedia de máscaras’, detrás del velo de los antinaturales e inventados gestos y el fantasioso vestuario, se dejaba ver, en pleno esplendor, la tragedia; en el contexto de lo risible, tanto más terrorífico, aquello se volvía inevitable. Y cuando recuerdo la terrible polca tocada por unos músicos ridículos con sus instrumentos derruidos y bajo la batuta de un flaco endemoniadamente infeliz, cuando recuerdo, como de una pesadilla, los giros de formas moteadas y primitivas que envolvían con su anillo al pequeño corifeo Gigolo, con una cresta de gallo, aun hoy, tres años después, siento aquel frío que atravesaba los huesos de la audiencia”³⁰

Igualmente, fueron libres las acciones de Meyerhold, cuando realizaba en el mismo teatro una comedia ligera de Znosko-Borovski, *El príncipe convertido*. En otro lugar, en la famosa “torre papal” de los simbolistas, donde durante los miércoles artístico-literarios se

²⁸ Nota de T.: Allí, en 1910, presentó la obra que aludía a la tradición teatral española (Osinska, Katarzyna. “Del Siglo de Oro español a la vanguardia: Vsévolod Meyerhold”. *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del siglo de oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, editado por U. Aszyk, J. M. Escudero Baztán y M. Pilat Zuzankiewicz. New York: IDEA/IGAS, 2017, p. 228.

²⁹ Nota de T.: El director más conocido por la puesta de *La princesa Turandot*, de Gozzi (1922).

³⁰ *Maski*, núm. 2-3/1913-1914.

reunía la crema y nata de la intelectualidad de San Petersburgo, en *La devoción de la cruz* de Calderón –espectáculo semi-amateur–, por vez primera introdujo el recurso de la entrada desde el público.³¹ En los suburbios de San Petersburgo, con la ayuda de un elenco ocasional, reunido para la temporada de verano 1912, produjo, entre otros, la arlequinada de Soloviov *Arlequin casamentero*, como un intento de recrear las reglas de la *commedia dell'arte* en la forma más pura.

La energía de Meyerhold, temperada en las sutiles y complicadas estructuras de relaciones en los teatros imperiales, buscaba, siempre, un desfogue en salidas laterales. Entonces empezó su actividad didáctica en la escuela de música Dannemann; luego condujo, junto con el compositor Gnesin, un estudio de actuación “casero” y, finalmente, desde el año 1914, dirigió el llamado Estudio de Borodinska. Durante los años 1914-1916 fue redactor de la revista *Liubov k tryom apelsinam* (El amor a las tres naranjas),³² utilizándola como una plataforma de expresión para él y para los seguidores de sus juegos teatrales en los pequeños escenarios. En 1912, publicó una selección de sus artículos bajo el título *Sobre el teatro*, que reúne sus reflexiones, notas, polémicas y críticas. También actuó en una película, salió al extranjero y viajó por Europa Occidental; en 1913, gracias a la invitación de una acaudalada actriz y protectora de artistas, Ida Rubinstein, montó, en París, *Pisanelle* de d'Annunzio, un espectáculo con gran decorado y exuberante lujo de colores y formas que fue recibido favorablemente por los conocedores, sobre lo cual escribió a su esposa: “...al parecer me llegó la hora de dirigir a las masas. El primer acto, donde participan más de cien personas, casi doscientas, transcurre increíblemente armónico”. Fue la famosa “temporada rusa” en París: Stravinsky, Diaghilev y Chaliapin, *Boris Godunov*, todo esto se sumaba a una increíble atmósfera de interés por el arte ruso y su expansión dinámica. También Meyerhold tomó parte en ella.

Esta simultaneidad y multiplicidad de las encarnaciones del libérrimo Doctor Dapertutto, maestro, redactor y teórico, pero, sobre todo, un aventurero de la imaginación escénica siempre listo para un nuevo reto, completaba sus trabajos principales presentados en las escenas imperiales y no le permitía a Meyerhold calcificarse en su atmósfera solemne. En 1909 puso, en el Teatro Mariinsky, *Tristán e Isolda* de Wagner; luego, en el Alexandrinsky, la obra de Ernst

³¹ Nota de T.: Para mayor referencia sobre este espectáculo: Osinska, Katarzyna. “Del Siglo de Oro español a la vanguardia: Vsévolod Meyerhold”. *El texto dramático y las artes visuales. El teatro español del siglo de oro y sus herederos en los siglos XX y XXI*, editado por U. Aszyk, J. M. Escudero Baztán y M. Pilat Zuzankiewicz. New York: IDEA/IGAS, 2017.

³² Nota de T.: La obra de Carlo Gozzi, *L'amore delle tre melarance*, tuvo en Rusia también su versión en la ópera del mismo título con música y libreto de Sergei Prokofiev, el nombre de la revista seguramente se debe a la primera.

Hardt, *Tantris der Narr* (El payaso Tantriss), una variación contemporánea sobre el mismo tema. Eran puestas con recursos artísticos condescendientes, aunque exponían fuertemente los motivos de sentimientos fatales que afloraban en la premonición de la muerte, encubriéndose, al mismo tiempo, con el gesto de payaso. Era una línea cercana a Meyerhold. Además, ambos espectáculos confirmaban su reputación profesional y parcialmente acallaron la crítica hostil. En la ocasión del trabajo sobre Wagner, Meyerhold reflexionó profundamente y expuso, en el mencionado artículo, sus concepciones sobre la puesta en escena operística, derivados, ante todo, de la convicción de que la ópera es, en su esencia, una convención, y que el movimiento escénico debería emanar del espíritu de la música para ser traducido al lenguaje de gestos estrictamente elaborados y no directamente del libreto. La ópera era, pues, para Meyerhold, un ejemplo de la necesidad de reglas de un teatro de la convención; las reflexiones que [el director] fundamentaba sobre este tema, desde la perspectiva histórica, manifestaban una gran erudición. En un futuro volvería a este tipo de reflexiones.

El momento crucial de esta parte del camino creativo de Meyerhold resultó ser la puesta de *Don Juan* de Molière. Golovin, maestro de pintura decorativa escenográfica, unió la escena con el auditorio en un solo diseño arquitectónico; eliminó el telón, amplió el proscenio e hizo una reconstrucción libre de la época de Molière. El acento fue puesto sobre la parte decorativa, la plástica del movimiento, el juego al teatro; de acuerdo con la idea del director, el protagonista sería un “cargador de máscaras” multiplicando sus encarnaciones como un “títere necesario para el autor sólo para saldar cuentas con la multitud incontable de sus enemigos”. Esta solución tal vez se arriesgaba en debilitar la agudeza de esta comedia libertina; sin embargo, fue muy consecuente desde el punto de vista formal y dio vida a un espectáculo que se convirtió en un episodio histórico del teatro ruso, y que tuvo –como se supo después– una larga vida.

Meyerhold dedicó numerosos comentarios a *Don Juan*, particularmente cuando Benois, en su sarcástica crítica titulada *Ballet en Alexandrina*, denominó como “una feria decorativa” a este espectáculo. El director retomó este término argumentando, triunfalmente, en su artículo *La feria*, que esta interpretación era absolutamente coincidente con sus intenciones. Al vociferar “La feria es eterna”, aprovechó la ocasión para exponer sus ideas sobre el arte de actor, el cual “...debería, quitándose los velos de la sociedad, sabiamente elegir una máscara y traje decorativo para mostrar frente al público el virtuosismo técnico de un bailarín o de un intrigante, de un simplón de la vieja comedia italiana o un prestidigitador, como en un baile de máscaras”.

De esta manera se acumulaban las premisas de la concepción meyerholdiana del arte de actor que, robustecidas en la práctica, se convirtieron, para él, en las principales directrices de su teatro. Esto le permitió consolidar las separaciones fundamentales entre él y la escuela del TAM, lo cual, en el periodo posrevolucionario, llevó un esbozo de su propio

sistema. Hasta ese momento, las generalizaciones meyerholdianas eran, como siempre, fragmentarias. Empero, en 1911, en una entrevista de prensa, el director habló cosas muy interesantes sobre el grotesco, y tal vez fue “el primero en introducir el concepto a la circulación en el teatro ruso”, según lo afirma Rudnicki.

Podemos realizar una estilización sintética en plenitud, transformando su método en un nuevo recurso.

Este nuevo recurso del que hablo –y que, según mi parecer, es el único que puede aportar brillo a la estilización escénica– se puede describir con el nombre de “grotesco” (...) Por primera vez, aunque tímidamente, lo usé en *La barraca de feria*³³ de Blok. Con más atrevimiento intenté manejarlo en *El velo de Colombina* y en *Don Juan*. (...) Cosa primordial en el grotesco es la permanente desorientación del espectador, llevándolo de una plataforma de percepción asequible para él a otra totalmente inesperada.

Más: cada gesto, cada paso, cada giro de la cabeza, en una palabra, cada movimiento, debería ser analizado como un elemento dancístico, entendido de modo como se entendía, por ejemplo, en el teatro japonés antiguo.

Me interesan mucho los excéntricos, sus extremadamente rápidos y rítmicos traslados de un movimiento a otro en los más inesperados saltos; el espectador recibe lo que en el momento dado no espera.

Del mismo modo como son opuestos, por ejemplo, Hofmannsthal y Hoffmann, así es opuesta escénicamente la “literaturidad” y la “teatralidad” con su grotesco...”³⁴

Llama la atención el hecho de que, siendo más bien un práctico teorizante –y no un teórico–, gracias a su sensibilidad y su instinto de artista, Meyerhold supo sacar, generalmente, conclusiones estéticas, muy acertadas, de la propia experiencia; aprehendía –hablando sobre el grotesco– su esencia. Su descripción de la esencia de esta convención [poética] coincide con otras definiciones, incluso más actuales, por ejemplo, en los estudios estéticos especializados de W. Kayser o G. Mensching.³⁵

Entretanto, en los escenarios imperiales, Meyerhold producía obras que no causaban gran impresión: la pieza en un acto de Bielaiev, *La taberna roja*, y *El cadáver viviente*, de

³³ Nota de T.: Fue estrenada, por Meyerhold, el 31 de diciembre de 1906. En otras traducciones he encontrado: *Barracón de feria*, *El teatro de feria*, *Barraca de feria* y *Carramoto de feria*.

³⁴ *Rampa y zyzñ* (Rampa y vida) núm. 34/1911.

³⁵ Compare, por ejemplo, la descripción del grotesco como “dos planos de la representación” cuando “dos aspectos se permean [mutuamente], dos planos coexisten...”, en Mensching, *Das Groteske im Modernen Drama*, Bonn, 1963.

Tolstoi, con algunas interesantes soluciones de puesta en escena, aunque su espectáculo resultó opacado por el aún reciente estreno de esta obra por el ТАМ. Preparó, asimismo, la reposición de *Boris Godunov*, de Mussorgsky, con Chaliapin,³⁶ a quien consideraba un archi-modelo de actor operístico, uno que sabe, con su actuación, unir la verosimilitud con el sentido genérico [poético] de la convención. Este espectáculo logró una importante resonancia gracias a la famosa ejecución de Chaliapin, cantando de rodillas el himno “Dios salve al zar”,³⁷ dedicado al zar Nicolás II, lo cual provocó una tempestad en la opinión pública progresista. Al mismo tiempo, la prensa conservadora atacaba a Meyerhold por su falta de lealtad al espíritu ruso y le señalaron su origen étnicamente ajeno. Éstas fueron, sin embargo, circunstancias extra teatrales. En cambio, el éxito llegó con la puesta de la ópera de Gluck, *Orfeo y Eurídice*. Meyerhold, Golovin y el famoso coreógrafo Fokin³⁸ lograron ahí, como se debe deducir, una unidad dinámica entre los coros y el ballet en el escenario de diversas plataformas, con un proscenio muy expuesto, decorado lo mismo con telas tejidas que con paneles pintados. Fue un caso muy raro cuando, incluso, los más acérrimos enemigos de Meyerhold, con Alexandre Nikolayevich Benois al frente, tuvieron que hacerle justicia.

El siguiente estreno fue el de la obra *Los rehenes de la vida*, de Sologub; este hombre infernal, pesimista, martirizado por la convicción sobre el carácter inmanente del mal terrenal, quien veía la vida en una mueca diabólica, era un clásico hijo de la época y debía ser cercano a las inclinaciones de Meyerhold. En 1913, montó *Electra* de Richard Strauss; según las posteriores reflexiones del propio Meyerhold, él mismo y Golovin sucumbieron allí a la tentación de hacer una reconstrucción cuasi arqueológica de la Antigüedad. En 1915, fueron realizados los espectáculos *Dos hermanos*, de Lérmontov, y *El anillo verde*, de Zinaida Hippus, así como *El príncipe constante*, de Calderón, y *Pigmalión*, de Shaw.

En 1916, resultó muy importante la puesta de *La tempestad*, de Alexander Ostrovsky. Meyerhold reflexionó profundamente, en este trabajo, sobre la obra clásica del teatro ruso, lo que se puede apreciar en el discurso dirigido a los actores, publicado en la selección polaca.³⁹ Llegó a la conclusión de que era necesario purificar la puesta de las tentaciones costumbristas y de la estilización barata en espíritu de un jugoso

³⁶ Nota de T.: Fiódor Ivánovich Chaliapin, cantante, tesitura bajo (1873-1938).

³⁷ Nota de T.: Texto del himno nacional del Imperio ruso hasta la Revolución bolchevique.

³⁸ Nota de T.: Mijaíl Fokin (1880-1942), bailarín del Ballet Imperial; tras la revolución, emigra a EUA.

³⁹ Nota de T.: se refiere a Vsévolod Meyerhold. *Przed rewolucją (Antes de la revolución)*, 1905-1917. Varsovia: WAIF, 1987.

cuadro de costumbres; además, que se debe “hablar en un ‘lenguaje pleno de divertidos secretos’, en el cual se oyen ecos de las grandes pasiones y el destino trágico”. Así, *La tempestad* iba a lograr elementos universales, aunque, simultáneamente, la puesta en escena estaba sostenida en el espíritu de los años 40 del siglo pasado.⁴⁰ Y, como resulta de, entre otros, la relación dada por el propio director de los teatros imperiales, Te-liakowski, [de la puesta en escena] emanaba la convicción sobre la permanencia de las características negativas de la vida rusa. “Habiendo visto *La tempestad* –escribió él– se aprecia primeramente que muchas cosas han cambiado en nuestros tiempos solamente de manera superficial y, en segundo lugar, se entiende por qué muchos fenómenos pueden existir y desarrollarse actualmente”.⁴¹

Los colores expresivos y las formas creadas por Golovin, así como la sutil y espiritual presencia de la actuación protagónica de la famosa actriz Roschina-Insarova, además de los sugestivos paisajes del pasado, se sumaban al efecto de una totalidad [armónica] pretendida por el director y aportaban a *La tempestad*, en oposición a sus puestas tradicionales, características de un drama romántico, teñido de simbolismo. El espectáculo despertó muy diversas opiniones y una fuerte discusión en la prensa; sin embargo, para Meyerhold, quien, por primera vez y de manera profunda, clavó su mirada en las entrañas de la tradición del drama ruso, intentando encontrar una clave original para su lectura, fue una experiencia muy importante y valiosa. En un futuro, volvería a retomar los dramas de Ostrovski y, a pesar de trabajarlos en muy distinto estilo, las lecciones aprendidas durante *La tempestad*, seguramente, le fueron útiles.

La síntesis de la primera etapa de sus aprendizajes, así como de todo el periodo pre-revolucionario de experiencias creativas, se cristalizó en el histórico espectáculo de *Baile de máscaras*, de Lérmontov, cuyo estreno se llevó a cabo el 25 de febrero de 1917, con el acompañamiento de disparos y con la atmósfera del fin de una época. Por la ley de coincidencia entre las tensiones, su atmósfera se proyectó en la forma y la expresión escénica. El director montó el espectáculo con gran pasión y detalladamente, con intervalos, durante cinco años, construyó una visión monumental del lujoso y frío Petersburgo que extiende la red de intrigas en contra de sus víctimas, Arbienin y Nina. La mascarada, desde el título, se llenaba de un sentido múltiple y amenazador.

“Si en *La barraca de feria* –escribió Rudnicki– la máscara protegía al protagonista lírico de la vulgaridad y el tedio de la vida, permitiéndole cubrir el sufrimiento en su rostro con una mueca irónica e inmutable, si en las variaciones meyerholdianas de ejercicios sobre la *com-*

⁴⁰ Nota de T.: se refiere al siglo XIX.

⁴¹ Citado por Rudnicki.

media dell'arte –realizados en su estudio– las máscaras invitaban a los juegos burdos y plebeyos, alejando al espectador de las neurasténicas reflexiones contemporáneas y oponiéndoles una sana pasión de las jugarretas de feria, en *Baile de máscaras* ambos motivos sufrieron revalorización y unión. El personaje Desconocido entraba como si del mundo de los escenarios de Blok arrastrara consigo la imagen romántica de un Destino implacable, una terrible anunciación de un final trágico. En cambio, en el continuo girar de la mascarada misma, así como en el ambiguo y alternado juego de máscaras, encontraban su expresión la ambivalencia y lo engañoso de la existencia, un misterio camaleónico de todos y de cada uno. La imagen de la mascarada se dejaba descifrar como una visión fantasmal de la vida⁴²

Las espléndidas construcciones y composiciones de Golovin, la riqueza de la producción que convertía la sala teatral en un aristocrático interior lujoso, así como la enorme cantidad de los extras, todo estaba supeditado a la precisa y, al mismo tiempo, multifacética lógica de la concepción del director. Meyerhold operaba con un enorme abanico de recursos artísticos bien dominados: la palabra, el gesto, la lógica del movimiento, los acomodos grupales, las composiciones dinámicas de colores mediante la combinación del vestuario, el acompañamiento musical, la iluminación... todo inserto en la totalidad como complementariedad o contrapunto hacía un tipo de sinfonía escénica de impacto poco común: el mundo agonizante. Arrastrado por el sentimiento de su propia aniquilación, perdía a sus seres humanos más valiosos, a la vez que cautivaba y producía un nudo en la garganta. El encanto de este espectáculo, casi hipnótico y un tanto envenenado, era reconocido, incluso, por sus acérrimos enemigos, quienes le reclamaban el innecesario uso de grandes esfuerzos y recursos. Entretanto, el espectáculo asentaba su permanencia en tiempo: fue reestrenado en 1923; luego, tuvo ajustes en 1932 y, en 1938, permaneció en cartelera hasta julio de 1941, cuando una bomba nazi destruyó la escenografía. Además, Meyerhold ya había muerto y estaba prohibido mencionar el nombre del creador.

En 1917, montó la trilogía escénica de Sujovo-Kobylin. La mayor resonancia fue la parte final, *La muerte de Tarelkin* (presentada bajo el título *Alegres días de Raspluyevov*), mostrada al público por primera vez el 23 de octubre, en la víspera de la revuelta bolchevique. Esta vez, la época se derrumbaba sobre el escenario, en terribles y espectrales convulsiones de un tragi-grotesco, con la mueca diabólica, con las imágenes del destino del hombre que perdía su identidad tragado por la máquina político-burocrática. Era un acento muy fuerte, digno de un creador que, luego de haber pasado casi 20 años en el escenario, llegaba al umbral de las nuevas e imprevisibles décadas con no pocos logros y, como siempre, decidido a comenzar de nuevo.

⁴² Nota de T.: *Ídem*.

4.

¿Quién es aquel Meyerhold de antes de la revolución? Ya se habló de que era un creador no adscrito, porque rebasaba cada círculo de iniciación. [Un tiempo fue] aprendiz del naturalismo; luego, tímidamente, ensayó el Impresionismo y “atmósferas”. En el simbolismo, sin duda, anidó con fuerza, pero en aquella época el simbolismo fue algo más que un estilo: fue una manera de comprender el mundo, retornarle su profundidad multidimensional aplanada por los positivistas. Era su reintegración tras la desintegración cometida por las ciencias duras; era un intento de tomar una nueva responsabilidad por la condición del ser humano colocado en el umbral de las experiencias dramáticas del siglo xx y su universalización, con la devolución de un particular rango al arte y a su propio lenguaje. Incluso, teniendo en cuenta las limitaciones y desvíos de esta corriente, no es posible sobreestimar la larga duración de su impacto. Así, los intentos emprendidos para restringir o tomar a la ligera la presencia de Meyerhold en el simbolismo podrían parecer, a veces, poco fértiles. He aquí que, disperso en los aires de la época, saturando auténticamente las acciones artísticas, tan obvio que casi imperceptible, el simbolismo tenía que parecerle a Meyerhold un punto de partida indispensable para la lucha contra la llana significación unívoca del teatro naturalista, un soporte necesario para cada siguiente intento por articular un nuevo lenguaje escénico.

También, aunque ocasionalmente, era un expresionista en algunos cuadros [escenas] –en las versiones estilizadas, en las inclinaciones hacia lo macabro para “espantar” al público–, lo que frecuentemente era recordado por los testigos. Así, este estilo aparecía como consecuencia del simbolismo y en él se enmarcaba. Tal vez sería más apropiado hablar sobre un tipo de una aguda expresividad.

En los primeros años del siglo xx [Meyerhold] tuvo, al parecer, un periodo de debilitación en la dinámica de su búsqueda; [padecía] un tipo de sumisión ante la convención estilística de carácter moderno, ante un promedio estadístico de la secesión; sin embargo, le salvó su permanentemente renovada necesidad de escarbar hasta [alcanzar] la forma pura, expresiva, artísticamente unívoca, mientras que la exuberancia y la perversidad de la secesión era imitativa y segundona en su simulación de ciertas convenciones, de la misma manera que el naturalismo lo era de la vida. Por supuesto que los viajes hacia las fuentes, hacia la antigüedad, al teatro de la feria, la comedia de máscaras, el arte de los mimos, los experimentos del estudio-laboratorio realizados en teatros pequeños condujeron al director a tierra firme. Efectivamente, muy rápido y decidido atravesó los años de su aprendizaje. En un principio, cedía ante las convenciones, hacia el final éstas se volvieron un material dócil para su expresión sintética.

Partiendo de las numerosas descripciones de *Baile de máscaras* de Lérmonov –espectáculo que coronaba el periodo–, concluyo que en su estilo fusionaba una pureza excepcio-

nal y una precisión y transparencia de las formas con la sugestiva presencia de los oscuros e informes abismos de un destino fatal, apenas sugerido. Los acmeístas⁴³ aportaron estas características al simbolismo, a la vez siendo su negación y continuación, como la manifestación de una oscuridad evidente de líneas expresivas, con características precisas para lo que debía permanecer profundamente intangible e imposible de reconocer (Gumiliov propuso: "... siempre recordar lo imposible de conocer sin deformar sus imágenes con las verosímiles o inverosímiles conjeturas"). El acmeísmo, que hizo tanto para la poesía rusa a través de varias décadas, no tuvo, sin embargo, ni teoría ni práctica de su teatro, de modo que el carácter "acmeísta" de *Baile de máscaras* es una hipótesis sólo parcialmente comprobable. No obstante, hay que recordar que ciertas orientaciones ampliaban su espacio con el tiempo, y en el aire de la época simplemente se les respiraba.

Meyerhold fue el hijo prodigio de aquella época. Como muchos de sus contemporáneos, y la mayoría de los intelectuales rusos, padecía un pesimismo consciente sobre la decadencia. Estaba envenenado por la atmósfera de la decrepitud y la agonía, partido entre la pasión de su rebeldía por instinto y la convicción de no tener perspectivas. Encontró su salida, sin embargo, en el activismo artístico, sin tener preciso su programa social y, sintiendo, simultáneamente, su vocación; descubrió la válvula de escape para su descontento en la destrucción de las anquilosadas convenciones inertes. Fue una forma de salvarse de un marasmo informe.

Sus inclinaciones personales –que confesaba sinceramente a Chéjov–, su susceptibilidad y nerviosismo, rayando en la neurastenia, su facilidad para llegar a arrebatos o caer en desconfianza, su obsesión por la soledad en medio de los enemigos y su pesimismo se fueron objetivando como una enfermedad de la época padecida por amplios círculos de la *intelligentsia*⁴⁴ sensible. Como creador, Meyerhold supo convertirlo en material para su producción artística. [Supuestamente] toda creación en su esencia es una negación del pesimismo extremo. Así, multiplicando y desarrollando sus pesadumbres y visiones terribles de violencia y encierro, sus afirmaciones sobre los ineludibles triunfos de la muerte, *dances macabres* de las girantes máscaras deformes, la imagen espectral de las exuberantes y a punto de derrumbarse arquitecturas, atravesadas por la carcajada diabólica –todo aquello que a Meyerhold "aterraba" y lo que también alcanzó su culminación en *Baile de máscaras*, emulando en una analogía a la sinfonía de la destrucción, como

⁴³ Nota de T.: Es la corriente, en la poesía rusa, que opone al simbolismo las aspiraciones superiores, con tendencia neoclásica. Surgida en 1910, tuvo como su órgano de divulgación la revista *Apollon*; sus representantes fueron Nikolái Gumiliov, Anna Ajmátova, Sergei Gorodecki, entre otros. Con el triunfo de la Revolución de Octubre, el grupo sufrió persecución y varios fueron condenados a prisión y muerte.

⁴⁴ Nota de T.: Se trata de una clase social con predominio de actividades intelectuales y artísticas.

lo es *Petersburgo*,⁴⁵ de Andréi Biely–, el director con la misma pasión evocaba la energía y la exuberancia de la feria, la vitalidad plebeya, no sin razón apostando a que son la oportunidad para el teatro. En esta convivencia [entre el discurso culto y la apología popular] había una contradicción interior y, sin duda, Meyerhold, de modo similar como Mayakovski, maduró plenamente en su fuero interno la revolución como un acto ante todo radicalmente purificador de la atmósfera, indispensable para su propia existencia en el arte reconciliado con la vida.

La experiencia del director aportó otra enseñanza, porque, una vez más, contradecía el juicio común: que la crisis de las estructuras sociales y políticas, de manera automática arrastra tras de sí la crisis del arte. El florecimiento de las artes rusas en los tiempos de la “Edad de plata”⁴⁶ –aun si tuvo en su exuberancia febril un anuncio de su pronta caída–, sin exageración, deslumbró Europa; hace suponer que ahí no operó la regla de una simple identidad, sino, más bien, una complicada química de acción-reacción, y que la tensión de los procesos destructores provocó un fermento intelectual y emocional de una fuerza extraordinaria. Meyerhold se situó en el centro y en relación con casi todas las figuras de la cultura rusa; utilizó la experiencia de Briúsov, Remizov y Vsévolod Ivanov; puso en escena a Blok, Sologub, Zinaida Hippus; aprendió de Chéjov y, simultáneamente, observó y retomó los elementos teóricos de Andréi Biely; se inspiró y aprovechó las experiencias de ruptura en la pintura decorativa del círculo Mundo del Arte; atrajo a los músicos a la colaboración y, entre los prácticos, conoció a todos y con todos se midió. Igualmente –de lo que se habló no una sola vez en este ensayo–, conocía muy bien la situación en el teatro europeo, la verificaba *in situ*. Juzgaba “en caliente” los trabajos de aquellos creadores y teóricos de donde tomaba lo que le parecía útil y cercano a sus ideas, pero criticaba, sin ambages, aquello que rechazaba o que consideraba perteneciente a la etapa ya superada.

Ensayaba con todo y, en el cruce de épocas, se erguía con el invaluable bagaje de un comprobado profesionalismo de amplio espectro, como un práctico universal y, aún más, como poseedor de una determinada idea del teatro, tamizada escrupulosamente, gota a gota, como una esencia de pruebas consecutivas. La afirmación o rechazo ocurría simultáneamente. Su idea era lo suficientemente abierta y preparada para las siguientes

⁴⁵ Nota de T.: Novela del simbolista Andréi Biely; convierte a esta ciudad en protagonista, sitúa la acción, los conflictos y los fantasmas en la cuadrícula de su mapa trazado por calles y ríos; transcurre en los días grises de octubre de 1905, en medio de huelgas, manifestaciones y mítines. Ha sido comparada con *Ulises*, de Joyce y con *En busca del tiempo perdido*, de Proust por su novedoso tratamiento de la subjetividad (publicado por Alfaguara en 2002).

⁴⁶ Nota de T.: Se refiere a los primeros 25 años del siglo xx.

transformaciones. Meyerhold no contaba aún con recursos para romper la estructura teatral tradicional, pero la debilitó, la hizo tambalear, la sacudía con experimentos, la amasaba hasta volverla maleable. A veces, aplanaba el escenario y otras lo ensanchaba, profundizaba y, gracias a la iluminación, lo podía hacer ilimitado. En ocasiones, lo llenaba de construcciones; otras, de paneles y telas pintadas o lo dejaba totalmente desnudo. Empujaba el proscenio hacia adelante; desaparecía las candilejas y el telón; desenmascaraba la ilusión con sus bastidores y la concha del apuntador, descubriendo la tramoya y haciendo cambios de escenografía a los ojos del espectador; mostraba los gérmenes de acciones simultáneas; paseaba a los actores por entre el público o, repitiendo sobre el escenario la estructura de la sala, incorporaba la audiencia al espectáculo, incitándoles a sentir que todo era un teatro. También sus actores tenían que adaptarse para parecer un dibujo, un bajorrelieve o un grupo de estatuas; otras veces, superando la inmovilidad, oleaban en gestos hieráticos y en otras más, danzando, girando, acrobáticamente flexibles, anticipaban las muestras deportivo-gimnásticas que su maestro organizaba en el escenario de los años 20.

Así, era un teatro de síntesis de recursos: movimiento, gesto, mímica, palabra dicha con precisión, contrapunto musical, espacio escénico reorganizado. Un teatro que exponía su espectacularidad, su esencia festiva, atacando la consciencia y la imaginación del espectador con todo un abanico de recursos propios de su esencia,⁴⁷ exagerados a veces, pero utilizados en su estado puro. Un teatro de sorpresa y asombro por la coexistencia heterogénea, es decir, el grotesco concebido profundamente que Meyerhold, no en vano, declaraba tan importante para él. Otros ensayaban, también, con elementos de este tipo, pero ninguno lo hizo como Meyerhold que, además, permanentemente cambiaba la forma [de hacerlo]. Fue, realmente, una gran innovación.

Creciendo por encima de su época, este teatro –que contiene su quintaesencia, desde la perspectiva de la memoria– se convirtió en su símbolo. En el *Poema sin héroe*,⁴⁸ Ajmátova claramente incluye reminiscencias meyerholdianas de *Don Juan*, *Baile de máscaras*, *La barraca de feria*, que crean una particular dimensión del espectáculo en la historia, donde se quiebran y desmoronan los destinos de la gente, mientras que la fantasmal Necrópolis-Petersburgo, evocada como un teatro de sombras, emerge del pasado entre las acciones grotescas de los lacayos-tramoyas, siempre presentes en escena en aquel espectáculo de Molière:

⁴⁷ Nota de T.: Se trata de la esencia del teatro, en palabra de Meyerhold, su “teatralidad”.

⁴⁸ Nota de T.: *Réquiem y otros poemas*, incorporado en el libro digital: Ajmátova, Ana. Muestrario de *Poesía* 26. Santo Domingo, República Dominicana: Intercoach, 2009, pp. 39-79.

De todas formas, se aproxima la expiación...
¿Ves? Allí, tras el remolino de nieve
los negros⁴⁹ de Meyerhold
juegan de nuevo.⁵⁰

Las creaciones de Meyerhold permanecen como signos de su tiempo y, cuando este tiempo se cerró, su creador emprendió, sin vacilación, una nueva aventura, mucho más grande que las anteriores. Pero esto es otra historia y tema de un siguiente libro.

Nota sobre el autor

Andrzej Drawicz (1932-1997). Escritor polaco, crítico y traductor de la literatura rusa. Fue profesor de literatura eslava en la Universidad de Colonia, Alemania, y profesor titular en el Instituto de Filología Rusa de la Universidad Jagellónica.

⁴⁹ Nota de T: Personajes vestidos de negro (neutro) que cambian la escenografía a la vista del público.

⁵⁰ Nota de T.: *Ídem* p. 53.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de la puesta en escena:

Stereopresence, de Cristina Maldonado

Teodora Elvira Lara Lecuona*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México.

e-mail: leviravisual@gmail.com

Recibido: 12 de abril de 2019

Aceptado: 27 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2610

Stereopresence, de Cristina Maldonado

S*tereopresence* es un videoperformance en el que la artista mexicana Cristina Maldonado (1979) explora escénicamente la imagen y materialidad del cuerpo mediante dispositivos de proyección de video en vivo y circuito cerrado. Describe su obra como un “videoperformance escénico”, en el que su cuerpo interactúa en la escena con los dispositivos de proyección de video y circuito cerrado para generar metáforas sobre las ideas de tiempo, muerte, memoria y realidad.

Maldonado desarrolla su trabajo entre las ciudades de Praga (República Checa) y Querétaro (México). Su trayectoria artística incluye la realización de proyectos artísticos en los cuales explora la interacción entre el cuerpo y la tecnología. Además del videoperformance, trabaja medios como instalación, danza de contacto y coreografía de usos múltiples. *Stereopresence* tuvo una gira por México durante agosto de 2018 y se presentó en tres ciudades: México, Querétaro y Guadalajara. La presente reseña se basa en la presentación a la que asistí el 17 de agosto en el Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y dos entrevistas posteriores que realicé a la artista.

La producción de *Stereopresence* estuvo a cargo Maria Cavina, directora de jedefrau.org, casa productora que obtuvo el presupuesto del Ministerio de Cultura Checa para realizar el montaje y la gira por México. El proceso creativo tuvo una duración de cuatro años y estuvo dividido en tres fases. En la primera –tres años iniciales–, la artista se dedicó a la exploración del cuerpo en interacción con las cámaras, las proyecciones de video y el circuito cerrado. En la segunda –durante el cuarto año–, tras haber obtenido el recurso del Ministerio de Cultura Checa, trabajó la dramaturgia en colaboración con Sodja Zupanc Lotker. En la tercera –últimos seis meses–, se integró el equipo de sonido, iluminación y



Stereopresence, Cristina Maldonado escribiendo en un papel mientras es grabada por una cámara. Teatro Estudio Alta, Praga, 2016. Fotografía de Zbynek Riedl, cortesía de Cristina Maldonado.

actuación. Durante su gira por México, Ana María Errasti y Lamija Čehajić fueron las otras dos *performers* en escena; Israel López, el encargado del diseño sonoro, y Šimon Janíček, de la iluminación.

La estética de la desaparición

Por lo general, las artes escénicas, incluido el performance, se entienden como acontecimientos únicos e irrepetibles, que mueren mientras tienen lugar y que, por lo tanto, van desapareciendo ante nuestros ojos. En cambio, el video se piensa como un soporte material que se conserva para convertirse en archivo.

Artistas como Cristina Maldonado dialogan con dispositivos de video de tal forma que estas nociones resultan limitadas. Además de utilizar videos de archivo que proyecta en

vivo, Maldonado utiliza un sistema de circuito cerrado. En *Stereopresence*, las acciones proyectadas no son grabadas en un dispositivo, sino que se transmiten dentro del espacio escénico y desaparecen junto con la acción sin registro archivable.

En su performance, el video funciona como una imagen efímera, es decir, que desaparece en el tiempo conforme es proyectada. Si bien no escapa de ser copia de la acción que presenta simultáneamente en vivo, desafía su cualidad de permanencia. El video transmitido y proyectado en vivo aparece y desaparece como la misma existencia de los movimientos corporales. Este video no es archivo porque no permanece y, para permanecer, necesita, al igual que el performance, que se le documente.

La interacción escénica entre cuerpo y dispositivos de video

Stereopresence es una pieza que se caracteriza por la interacción en vivo de la artista con las imágenes proyectadas. Las imágenes se presentan gracias al uso de aparatos tecnológicos que permiten la proyección de video digital. Las proyecciones son de dos tipos: el circuito cerrado, que corresponde a la transmisión de acciones que están pasando en la escena, gracias a cámaras conectadas directamente a proyectores, y el video en vivo, que son proyecciones de imágenes pregrabadas que se reproducen desde una computadora y se proyectan durante una acción pública.

En *Stereopresence*, Maldonado graba y proyecta videos que generan la ilusión de múltiples realidades simultáneas. Logra esto mediante los siguientes artefactos: dos estructuras rectangulares sobre ruedas que sirven de soporte a pantallas de papel blanco, cuatro proyectores montados sobre bases de madera con ruedas, cuatro cámaras (una *go pro* y tres *handycams*), dos computadoras portátiles y dos teléfonos celulares. Una de las cualidades de este performance es justamente la interacción entre el cuerpo de la artista y dichos objetos en el espacio escénico. Con ello, genera imágenes híbridas que presentan niveles simultáneos de realidad.

Lo más complicado del proceso, según me señaló la artista en entrevista (2019), “fue realizar la composición coreográfica. Esta debía ser muy precisa, pues había que coordinar los movimientos de tres personas en escena, así como el movimiento de cables, dos computadoras, dos pantallas que se mueven ante el público, cuatro proyectores y cuatro cámaras”. Resolver las dificultades que presenta una puesta en escena con estas características requiere un interés en el estudio, tanto técnico como estético, de dichos elementos.

El título *Stereopresence* hace referencia a la presencia en dos canales, es decir, la presencia y la representación de la presencia. Para la artista, esta pieza es un estudio de presencias simultáneas, un juego coreográfico entre el pasado y el presente, un diálogo



Stereopresence, Cristina Maldonado interactuando con la proyección de un video grabado unos minutos antes en el mismo espacio. Teatro Estudio Alta, Praga, 2016. Fotografía de Zbynek Riedl, cortesía de Cristina Maldonado.

personal. Este diálogo genera, en algunos momentos, una “tercera manera de estar presente”. Con esto, la artista se refiere a que la yuxtaposición de las imágenes, la virtual y la real, genera una tercera presencia. Un cuerpo que es simultáneamente real y virtual. Un ejemplo es cuando la artista se encuentra semioculta detrás de la pantalla blanca, de modo que sólo la vemos de pies a rodillas, mientras que en la pantalla vemos proyectado el resto de su cuerpo, de rodillas a cabeza. Así, el área del cuerpo que la pantalla bloquea se muestra en la proyección de imágenes transmitidas en circuito cerrado.

La imagen proyectada en vivo está intencionalmente desfasada, llega con retraso; se muestran detalles del cuerpo de Maldonado que de otra forma no se podrían apreciar, a la vez que los efectos de color y distorsiones del video interrumpen la ilusión de ver al cuerpo “tal cual es”. Nuestra mirada voyerista es desafiada.

El archivo personal en escena

Stereopresence tiene una fuerte relación con la vida personal de la artista. Si bien su interés declarado es “generar distancia de lo personal para hacer una obra más universal” (2019), la pieza muestra material personal y momentos con referencias biográficas muy claras. En entrevista, la artista me explicó que el performance no es un mapa preciso de su historia y hay escenas conceptuales que no se originan de su biografía, sino de su interés en la reflexión sobre la muerte y la descomposición. A su vez, afirma que es una obra muy personal en la que hace un homenaje póstumo a su padre, quien en sus últimos años padeció Alzheimer. La pérdida de memoria es evocada en el manejo tecnológico de *Stereopresence*, en donde el video no retiene las imágenes, sino que éstas pasan sobre sí mismas, borrándose unas a otras sin anclarse a la materialidad de un disco duro o tarjeta de memoria.

Maldonado recupera o *restaura* elementos de su biografía cuando, sentada frente a una mesa, se encuentra visualmente inmersa en un video que reproduce en una computadora portátil. En este video aparece el devenir de las olas en un mar de tonalidad fría y profunda. A su lado, se encuentran otras dos mujeres que representan a su hermana y su sobrina, Ana María Errasti y Lamija Čehajić. Maldonado toma el lugar de su padre en un momento pasado y la vemos perdida en sus pensamientos. Podría decirse que esta escena es la restauración de un recuerdo. Representa, para la artista, el acompañamiento físico a una persona que está presente físicamente, pero con la mente inmersa en un mundo que no puede compartir. Una imagen de la no memoria, inasequible a su mirada o entendimiento.

Un recurso adicional del archivo personal de Maldonado es utilizar fotografías de carácter personal. Algunas de su padre y su primer viaje fuera de México. En la escena generan en ella un estado emocional de inmersión en este pasado. Para el público, aportan información que le permite el reconocimiento del padre de la artista y algunas de sus memorias físicas que permanecen en el tiempo más allá de la memoria orgánica.

Adicionalmente a las fotografías y la proyección de video en circuito cerrado, la artista proyecta videos de su archivo personal más reciente. No los grabó específicamente para la obra, sino que son parte de su documentación diaria. Con éstos, busca generar un diálogo entre el cuerpo y la proyección. En su mayoría son representaciones de la naturaleza con las que la artista se confronta. Imágenes videograbadas de bosques, lagos y mares son proyectadas en las pantallas de papel y paredes del escenario. Hay un momento en que el video parece expandirse por dos de las paredes del fondo, generando un ambiente de gran formato que envuelve a los cuerpos de las tres *performers*.

Stereopresence es una pieza que escenifica memorias fantasmales de la artista, quien realiza un juego entre el cuerpo orgánico y sus prótesis tecnológicas, una puesta en escena



Stereopresence, acción en circuito cerrado con un efecto de *feedback* provocado por proyectar y grabar al mismo tiempo desde un mismo ángulo. Teatro Estudio Alta, Praga, 2016. Fotografía de Zbynek Riedl, cortesía de Cristina Maldonado.

de la memoria y el olvido, una pregunta sobre lo que permanece y lo que muere. Estamos ante una estética de la “aparición” en la que al final todo se desvanece, para re-aparecer, de manera irremediamente parcial, en escritos como éste.

Ficha técnica

Concepto, video e instalación: Cristina Maldonado.

Performers: Cristina Maldonado, Ana María Errasti, Lamija Čehajić.

Dramaturgia: Sodja Zupanc Lotker.

Asistencia de dramaturgia: Petra Hauerová.

Diseño de iluminación: Šimon Janíček y Vladimír Burian.

Diseño sonoro: Israel López y Tomáš Procházka.

Artefactos: Isabela Juchniewicz y Dragan Stojčevski.

Traducción: Ana Errasti.

Producción: JEDEFRAU.ORG, Stereopresence z.s.

Asistente de producción: Isabela Juchniewicz y Roberto Montiel.

Coproducción: Ministerio de Cultura Checo, Ciudad de Praga, MOTUS producción del teatro Alfred ve Dvoře.

Agradecimientos: Isabel Vizcaíno, Selma Lindren, Bria de la Mare, Sara Milner, Jenni Kokkomäki, Ioana Mona Popovici.

Fotografía: Zbynek Riedl.

Estreno: 25 de abril de 2017.

Fuentes consultadas

Maldonado, Cristina. Entrevista personal. 8 de febrero de 2019.

Maldonado, Cristina. Entrevista personal. 18 de agosto de 2018.

Stereopresence. Concepto, video e instalación de Cristina Maldonado, dramaturgia de Sodja Zupanc, temporada agosto de 2018, Teatro de Cámara de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro, Querétaro.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña filmográfica:

Teatro de guerra, documental de Lola Arias

Geraldine Lamadrid Guerrero*

* Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana, México.
e-mail: serexpresion@hotmail.com

Recibido: 23 de junio de 2019

Aceptado: 31 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2611

Teatro de guerra, documental de Lola Arias

En 1982 tuvo lugar el enfrentamiento militar entre Argentina y el Reino Unido, que se disputaban la soberanía sobre las Islas Malvinas, o *Falkland Islands* en su nomenclatura inglesa. La guerra duró 74 días, del 2 de abril al 14 de junio, durante los cuales los medios de comunicación argentinos promovieron una visión triunfalista que justificaba la intervención armada dentro del contexto de dictadura política en el que se encontraba el país, gobernado por la Junta Militar desde 1976.¹

En el documental *Teatro de guerra*, de Lola Arias (2018), encontramos la representación de un proceso de diálogo y reconocimiento entre excombatientes de ambos bandos militares. Se trata de un *film* que tiene como proceso de investigación una experiencia de creación escénica, *Campo minado* (2016),² dirigido también por ella, por lo que podríamos decir que se trata de una obra de teatro documental en formato cinematográfico. Es significativo el hecho de que la directora sea de nacionalidad argentina ya que, desde esa posición de definición cultural, Arias logra ofrecer una mirada matizada que evita una lectura del

¹ Esta “guerra” no declarada fue iniciada por Argentina, que intentaba recuperar el control territorial de las islas administradas por el Reino Unido en el hemisferio sur. El triunfo británico significó la humillación de las fuerzas militares argentinas, lo que abrió paso al gobierno constitucional en 1983 [N. del Ed.].

² En el número 13 de *Investigación Teatral*, correspondiente al periodo abril-septiembre de 2018, se publicó “Soberanía estallada: Memoria de Malvinas en *Campo Minado* de Lola Arias”, artículo en el que Verónica Perera cuestiona el valor patriótico de la Guerra de las Malvinas a partir de los testimonios presentados en la obra ya mencionada. Ver en: <http://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2560> [N. del Ed.].



Fotograma de *Teatro de guerra*, de Lola Arias. Cortesía de Gema Films.

conflicto que victimice o vanaglorie a las partes en juego. La dirección y el guion de la directora dan forma a un experimento fílmico relacional.

En el documental observamos diferentes locaciones de filmación, al parecer principalmente en Argentina. Vemos un espacio en ruinas, un colegio, la residencia de los excombatientes, paisajes del territorio donde sucedió la guerra, un bar-discoteca, los baños compartidos, una piscina, entre otros lugares. La película comienza con una primera escena en la que vemos cómo llegan los seis protagonistas de la historia al interior de un edificio en ruinas, ahí caminan en un aparente deambular para después tomar sus posiciones. Podríamos interpretar que esa primera locación es la arquitectura del espacio de la memoria que está por dibujarse como evocación de los sucesos. A partir de ahí comienza una serie de diálogos y simulaciones de situaciones de combate que atraviesan la narrativa, llevándonos por los secretos personales, así como por datos de conocimiento público. Estos diálogos suceden, principalmente, entre los excombatientes, siempre en pares antagónicos, uno del Reino Unido frente a uno de Argentina.

El elenco está conformado por tres excombatientes del ejército argentino y tres del ejército inglés. Además de ellos, aparecen otras personas jóvenes asistentes del *set* de filmación, niñas de un colegio en el que se conmemora la participación de Argentina en la guerra y

seis jóvenes que representan el *alter ego* juvenil de los excombatientes. De la presencia de la directora solamente escucharemos su voz. En los diálogos es posible detectar las tensiones entre las versiones de la guerra. El relato es reconstruido desde ambas posiciones y expresa los matices a partir de los cuales se legitiman los ideales que motivaron a las naciones a enviar a sus ejércitos a combate.

El documental evita mostrar discusiones cargadas de resentimiento hacia el contrincente. En lugar de eso, escuchamos diálogos más bien sobrios, en los que algunos de los participantes niegan lo que el otro dice, o conversaciones breves entre representantes de ambas nacionalidades que abordan algunos detalles controversiales dentro de la narrativa que explica los motivos de la guerra.

La forma en que está estructurado el discurso nos permite reconocer las diferencias de percepción sobre el acontecimiento desde un punto de vista íntimo y claro, sin excesos melodramáticos o desde la generalidad de las afirmaciones de informantes ajenos a la experiencia directa que se narra. Resulta interesante cómo, en la progresión, vamos descubriendo aspectos de la intimidad emocional de los excombatientes supervivientes, los que ahora son protagonistas de este gran proyecto creativo, así como lo fueron de la guerra.

Encontramos aquí una posible referencia al *biodrama* como metodología de creación escénica para evidenciar las maneras en que los sujetos nos relacionamos con nuestra propia experiencia vivida.³ Desde una evocación de la individualidad se logra la resignificación colectiva y se muestra cómo se va reconstruyendo y matizando a partir del ejercicio del recuerdo para ser compartido públicamente. Sabemos que toda esta presentación de relatos está mediada por las decisiones de dirección y, en ese sentido, se puede decir que, tanto en la puesta en escena (de la cual es posible ver un fragmento en internet) como en el documental, podemos reconocer el lenguaje de construcción escénico, audiovisual y narrativo que caracteriza las creaciones de la directora. Sus recursos resultan efectivos en una narrativa fílmica que construye una posibilidad de diálogo entre las partes involucradas al establecer una posibilidad de convivencia con el “enemigo” a más de treinta años del suceso. En un espacio ficticio de actuación, por medio del recuerdo y el juego dramático, se insinúa la territorialidad de un conflicto en el que ambas partes tienen razones aparentemente legítimas para defender su postura.

Teatro de guerra, en cuanto a unidad semántica, nos invita a pensar en cómo la guerra también se compone de un elemento lúdico que implica el uso de estrategias y roles para

³ La creadora argentina Vivi Tellas creó el Proyecto Biodrama, en 2002, para realizar montajes basados en las historias personales de actores y no actores. Dicho proyecto ha encontrado eco en diversos creadores escénicos latinoamericanos [N. del Ed.].



Fotograma de *Teatro de guerra*, de Lola Arias. Cortesía de Gema Films.

construir escenarios, dentro de los cuales se afrontarán situaciones en las que habrá que responder con audacia a los embates del enemigo. Por otro lado, la unidad semántica de la obra *Campo minado* nos provee la sensación de estar en el terreno del conflicto, en medio de la potencial catástrofe, rodeados de artefactos explosivos de efecto letal. En ambos casos, los títulos de los formatos fílmico y escénico, respectivamente, nos sitúan en el campo de juego bélico desde sensibilidades diferentes y efectivas para que, como espectadores, accedamos al universo en cuestión y nos preguntemos sobre los alcances de la guerra, sus motivaciones y los intereses en juego, advirtiéndole que los combatientes no necesariamente están totalmente al corriente de los entresijos dinámicos de la guerra misma.

En cuanto a la estructura del documental, se puede interpretar que la sucesión de contenidos nos hace transitar por las zonas de reconocimiento de sí mismos y de la otredad. Resulta de interés el efecto del interrogatorio del reparto de excombatientes que, frente a cámara, revelan sus datos de identificación: nombre, procedencia, rango militar y alguna información de interés sobre sus motivaciones para participar en el *casting* que definirá su pertenencia al proyecto. Este ejercicio testimonial genera, para el espectador, una sensación de ser testigo de un proceso de selección que bien puede ser equiparado a

un proceso de reclutamiento; lo llamativo es que, quienes concursan, son sobrevivientes de una guerra que, tras haber participado en ese acontecimiento, enfrentaron de maneras disímiles la posibilidad de hablar al respecto, tanto en su vida personal como en una puesta en escena y en un documental.

Respecto a lo anterior se nos informa, a través de momentos confesionales en la sala de espera de un consultorio de asistencia médica psicológica, cuando expresan algunas de las dificultades que tuvieron para romper el silencio. Así, hablar de la guerra se presenta como un tabú asociado al síndrome de estrés postraumático y a la presión social que representa para los combatientes asumir públicamente las atrocidades de las que se forma parte, así como sus sensibilidades aun siendo parte del cuerpo militar. Por ello, un aporte de este proyecto es que nos ofrece una mirada sensible sobre aquellos ciudadanos que, desde una posición de juventud con su inherente ingenuidad, fueron objeto de manipulación política para supuestamente lograr un beneficio para la nación y enarbolar un gobierno que no se responsabilizó de los efectos de la guerra en sus vidas. Esto tuvo consecuencias negativas no sólo en su calidad de vida emocional, psicológica y física, sino también laboral y social.

De esta manera, a lo largo de todo el documental somos testigos de las contrastantes opiniones personales de cada uno de los excombatientes, en el marco de una misma experiencia colectiva. Destacan, a mi parecer, los momentos en que ellos exponen sus fragilidades, para dar cuenta de cómo, en muchas ocasiones, quienes son enviados a la guerra ignoran la crudeza del proceso que van a vivir y cómo, una vez en el campo de guerra, tienen que enfrentar la delgada línea entre la vida, la muerte y la obligación de matar. Pero eso no termina ahí, pues al volver a casa aun con la fortuna de haber conservado la vida, los excombatientes enfrentan otra guerra, ahora en el terreno de lo íntimo, para reincorporarse a la vida colectiva.

Respecto a los formatos de creación que se entrelazan en este proyecto, a la vista se detectan aquellas partes resultantes de la puesta en escena que se recuperan como material audiovisual complementario al que compone propiamente el proceso filmográfico. Respondiendo a los requerimientos de ambos formatos, la selección de materiales lleva a una experiencia acotada a los alcances de cada uno y esto nos permite notar su complementariedad. Por ejemplo, en el caso de lo que se presenta como confesiones, en la obra *Campo minado* la composición espacial envuelve la presencia del testificante con proyecciones e iluminación escénica, mientras que, en el documental, confesiones semejantes adquieren relevancia por el uso fílmico del primer plano. En ambos casos destaca que se trata de un ejercicio de reescritura narrativa de la memoria política de dos naciones, a partir de las sensibilidades de sus ciudadanos excombatientes. A los espectadores nos da la posibilidad de conocer los aspectos generales que suscitaron la

guerra, el periodo histórico-político en que sucedió, así como algunas de las informaciones veladas que los mismos excombatientes fueron descubriendo una vez terminada y al regreso a sus vidas fuera de la guerra.

Teatro de guerra ofrece suficientes elementos para reflexionar acerca de los alcances de la compasión y la reconciliación en cuanto al menos dos de los límites emotivos y conductuales que cuestionan la fortaleza humana desde el punto de vista de las exigencias de la guerra. Cabe preguntarnos, también, qué posibilidades de reconciliación real supuso este proyecto para los participantes, así como para los espectadores de ambas naciones que pueden acercarse a la historia de este acontecimiento por medio de un proyecto de teatro que se transforma y disemina ahora como un documental.

Ficha técnica

Teatro de guerra

Duración: 73 minutos.

Documental escrito y dirigido por Lola Arias.

Con: Lou Armour, David Jackson, Rubén Otero, Sukrim Rai, Gabriel Sagastume, Marcelo Vallejo.

Compañías productoras: Gema Films, BWP, Sutor Kolonko, Incaa Film Institute, IDFA Bertha Fund, World Cinema Fund.

Año de estreno: 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

*El arte de actuar
identidades y rituales.
Hacia una antropología
del teatro indígena en
México*, de Elizabeth
Araiza Hernández

Alejandro Ortiz Bullé-Goyri*

* Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco,
México.

e-mail: ortizote@correo.azc.uam.mx

Recibido: 25 de marzo de 2019

Aceptado: 06 de agosto de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2612

El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México, de Elizabeth Araiza Hernández

Araiza Hernández, Elizabeth. *El arte de actuar identidades y rituales. Hacia una antropología del teatro indígena en México*. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2016, 340 pp.

Poco a poco, los llamados estudios culturales y los estudios en artes escénicas se han ido ocupando de estudiar y configurar el espectro de las manifestaciones escénicas emergentes y alternativas. En efecto, hay pocos estudios académicos, pero el interés se ha ido acrecentando. Vale la pena registrar, aquí, tres ejemplos importantes de investigaciones en ese sentido: el trabajo de Donald Frischmann¹ y sus distintos acercamientos al teatro popular mexicano; el de Tamara Underiner,² enfocado a las nuevas perspectivas del teatro maya, así como el trabajo de Israel Franco³ en los terrenos del teatro comunitario, en México.

Por ello, celebramos la aparición de este importante estudio de Elizabeth Araiza sobre estas expresiones teatrales. Originalmente, Araiza tiene una formación de etnóloga por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Posteriormente, realizó estudios en Francia; primero, con Daniel Meyran, en el Centro de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos de la Universidad de Perpignan, luego, realizó un doctorado con Jean Pradier, en la Universidad de Paris 8, en Etnoescenología. Este libro es resultado de un trabajo dedicado, como investigadora en el ámbito documental, de reflexión teórica y de campo, como se va constatando a lo largo de sus distintos capítulos.

¹ Frischmann, Donald H. *El nuevo teatro popular en México*. México: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", 1990.

² Underiner, Tamara L. *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-Defying Acts*. Austin: University of Texas Press, 2004.

³ Franco, Israel, coord. *Teatro Comunitario. @Cuaderno de investigación* [CD-rom]. México: INBA/Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"/Conaculta, 2010.

En su prólogo al libro de Elizabeth Araiza, el antropólogo Rodrigo Díaz hace, de entrada, una valoración muy generosa que luego uno, como lector, habrá de constatar:

Para cada caso se exponen y razonan los argumentos que justifican la clasificación, también el desarrollo histórico e institucional de cada categoría, reseñas e imágenes de obras de teatro, y cuando se hace necesario, la autora, no rehúye a la polémica ante otras posiciones descriptivas y analíticas. Al final nos invita a ampliar el estudio de las interrelaciones entre teatro y ritual más vasto de Latinoamérica, esto es, nos convoca a un análisis comparativo. Comienza a disfrutar, amable lector, este creativo libro (22).

Y sí, en efecto, la lectura de este libro puede producir un deleite. No es que se lea como una novela, pero es claro que su complejidad y la mirada con que aborda las interacciones e intersecciones entre teatralidad y ritualidad, o las confrontaciones entre teatro indigenista, indianista, indígena, no indígena, indígena campesino y demás, son apasionantes, tanto por los modelos y ejemplos que toma como por la mirada compleja con que la autora observa su objeto de estudio.

El propósito del libro no es, específicamente, abordar la antropología del teatro indígena en México como tal o de manera general. Más bien, la autora, Elizabeth Araiza, se esmera en enfocar su estudio en los aspectos relativos a las construcciones de identidades y a la manera como ideológicamente el sujeto “indígena” es representado a través del arte teatral, bajo distintos contextos, enfoques y perspectivas. Esto le da riqueza al libro en su construcción caleidoscópica. Podría parecer caótica esta percepción, pues lo mismo aborda la imagen que la cultura dominante construye de la noción de indígena, como el uso ritualístico que se hace del lenguaje teatral en algunos grupos étnicos. El ritual teatralizado –aspecto que parece una tautología, pero no lo es, en la medida en que los campos de la representación teatral y de la representación ritual contienen en sí mismos sus propias normas y presupuestos– es analizado por nuestra autora con ejemplos muy eficaces para entender el fenómeno.

El arte de actuar identidades y rituales está organizado en cinco capítulos:

1. Una persuasiva verosimilitud o las fuentes arqueológicas e históricas sobre el teatro azteca.
2. Bajo un signo educativo y cívico. Sobre el teatro indigenista.
3. Campesinos antes que indígenas, las vertientes campesinistas.
4. Un teatro ritual.
5. El ethos del teatro indígena contemporáneo.

Además, incluye una necesaria *Introducción*, en donde asienta las bases metodológicas de su estudio, así como unas *Notas finales* con su respectiva bibliografía, sin faltar unos muy útiles índices de ilustraciones, temático y onomástico. Con ello se muestra la complejidad y amplitud del trabajo de investigación y de reflexión a propósito de este campo cultural, prácticamente inexplorado, salvo por algunos casos particulares.

Pero habrá que retomar algunas de las preguntas sustantivas que Araiza se hace para desarrollar su investigación: “¿Por qué la representación teatral de los indígenas se ha enfocado sobre todo en aquello que concierne al dominio del ritual, las ceremonias, las fiestas y las danzas? ¿Qué relación hay entre ritual e identidad, teatro e identidad y entre ritual llevado sobre una escena teatral y la identidad sea étnica o nacional?” (25-26).

En el camino por responder a estas preguntas, podemos encontrar ejemplos de teatralización de la noción de indígena desde muy amplias y diversas perspectivas, como es el caso de las experiencias de teatro azteca, tanto desde el contexto novohispano, como en el de la pretendida reivindicación de “lo indígena” en el México posrevolucionario, así como en representaciones de distinta índole en ámbitos teatrales convencionales, como en el Teatro Principal de la Ciudad de México; en la obra dramática del etnólogo, literato e historiador del siglo XIX, Alfredo Chavero, o en experiencias operísticas, como fue el caso de *Atzimba*, de Ricardo Castro, con libreto de Alfredo Michel, estrenada en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México el 21 de enero de 1900. Esta última presenta una trama que confronta a la cultura purépecha oprimida y el imperio español conquistador, a través de la historia de amor entre una princesa tarasca y un oficial español de las huestes de Cortés.⁴

¿Y qué decir de las representaciones de aspectos rituales y espectaculares dirigidas por Soledad Ruiz para el Teatro Conasupo de Orientación Campesina con la brigada Xicoténcatl (184-187)? Con ello, podríamos hacernos el siguiente cuestionamiento: ¿al teatro de evangelización del siglo XVI puede considerarse indígena? Sobre el teatro de María Alicia Martínez Medrano y su laboratorio de Teatro Indígena y Campesino de Tabasco, ¿se puede decir que fue “auténticamente” indígena? Elizabeth Araiza no necesariamente responde a estas interrogantes, pero, en cambio, reflexiona con nítida claridad en torno a los problemas identitarios que estas experiencias teatrales han significado.

Hay, en el libro, dos aspectos que me resultan particularmente apasionantes por su sentido propositivo: el primero es el capítulo “Un teatro ritual”, en donde la autora va desmadejando la urdimbre entre la ritualidad y la teatralidad que suele haber en las prácticas escénicas de comunidades indígenas. Araiza explica, ejemplifica, comenta y nos pone en

⁴ Manuel Mañón, en su *Historia del Teatro Principal*, da cuenta de otra zarzuela azteca: “*El hijo del Sol ... zarzuela de costumbres aztecas*, libro de Castillo y Best con música de Barajas, se estrenó el sábado 21. No tuvo éxito, se retiró a la tercera función” (391).

perspectiva la complejidad del fenómeno; nos damos cuenta, como lectores, de lo importante que significa que expresiones culturales, como el teatro, sean estudiados y analizados desde la antropología y no sólo desde el propio ámbito de la teatrología. Entiendo que ambos se complementan e infiero, por ello, que el libro es, justamente, un encuentro muy afortunado entre ambas disciplinas.

El segundo punto es en cuanto a las interacciones entre representación teatral, como experiencia de mimesis, y la práctica ritual, como experiencia iniciática. Elizabeth Araiza tiene claro cuál es el sentido de su indagación. No es que forzosamente esté buscando elementos rituales en la representación teatral; su noción de teatro-rito va más allá de lo que ella misma observa en la definición de Lévi-Strauss, en cuanto a que no necesariamente las experiencias de teatro indígena establecen, como patrón, la “puesta en escena de una narración mítica” (189). Sin embargo, es claro que también observa que la misma actividad teatral puede llegar a formar parte de prácticas rituales claramente establecidas en los códigos culturales de una determinada comunidad, como es el caso de la experiencia que refiere en San Miguel Cajonos, población zapoteca que asume la representación teatral, las “comedias”, justamente como un elemento fundamental para una práctica de rito de iniciación o de pasaje, o como lo afirma la propia Elizabeth Araiza:

El éxito de la fiesta en honor de la Inmaculada se debía en gran medida a este fenómeno completamente inesperado, totalmente nuevo que consistía en integrar unas obras teatrales como parte del sistema de acciones rituales y festivas [...] No obstante las *comedias* no nacen bajo un signo ritual, sino que lo adquieren (223).

Y, más adelante, recoge un testimonio al respecto:

Cabe citar el testimonio de doña Mathilde Jiménez, quien a sus 76 años conserva aún frescos en su memoria detalles significativos de su participación: “Yo también actué en las comedias, de hace ya mucho tiempo pues yo era muy joven, acepté participar para agradecer a la virgencita, porque ella hace milagros, le hacemos sus comedias para que ella esté contenta en su fiesta, para alegrar su fiesta” (225).

De manera que para tener el privilegio de representar “comedias” se requiere, necesariamente, no sólo de aptitudes, sino también de una predisposición para asumir responsabilidades que van aunadas al sentido histriónico. Dice Elizabeth Araiza: “Al interpretar uno de los papeles de las comedias, al actuar en público, los jóvenes están demostrando tener suficiente madurez psicológica, emocional e intelectual como para asumir un cargo, con toda la responsabilidad que esto implica” (231).

Mucho más se puede comentar, especialmente en cuanto a sus reflexiones en torno a la práctica teatral indígena contemporánea, pero bástenos decir que la autora nos plantea que no existe una determinada “pureza” en las experiencias de teatro en los ámbitos indígenas en México, ni tampoco una univocidad. Más bien, nos presenta, con sus propios testimonios y contrastaciones, un universo diverso y multidimensional, que va desde el uso del teatro para la lucha social, hasta las apropiaciones de modelos aparentemente ajenos como puede ser *Jesucristo Super Star*, coexistiendo con las representaciones tradicionales de la Pasión de Cristo. El trabajo de Araiza nos permite asumir que, en el estudio y documentación de este ámbito de expresiones escénicas, hace falta mucho por recorrer y reflexionar.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña del libro:

*Los patriotas en
escena (1862-1869),*
de Miguel Ángel
Vásquez Meléndez

Guillermina Fuentes Ibarra*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral "Rodolfo Usigli", Instituto Nacional
de Bellas Artes y Literatura, México
e-mail: gfuentesibarra.citru@inba.edu.mx

Recibido: 28 de marzo de 2019

Aceptado: 05 de julio de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2613

Los patriotas en escena (1862-1869), de Miguel Ángel Vásquez Meléndez

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel. *Los patriotas en escena (1862-1869)*. Ciudad de México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2018, 160 pp.

El fenómeno teatral es un constructo ideológico que puede contribuir al fervor patrio en momentos específicos de la historia de un país. Como se plantea en el libro *Los patriotas en escena (1862-1869)*, a partir del texto dramático y su puesta en escena se explica cómo los dramaturgos mexicanos de la segunda mitad del siglo XIX influyeron en la subjetividad de los espectadores de aquella época. Es así como las puestas en escena se convirtieron en asambleas populares enmarcadas en el devenir histórico-social y político de los años que marcaron la segunda intervención francesa (1862-1867).

El autor de este libro, Miguel Ángel Vásquez Meléndez, es investigador del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) e integrante del Seminario de Historia de la Vida Cotidiana, coordinado por la doctora Pilar Gonzalbo, en el Colegio de México, desde 2004. En 2005, el seminario presentó la colección de libros acerca de la *Historia de la vida cotidiana en México*, en coedición con el Fondo de Cultura Económica, en donde también hay un artículo de Vásquez Meléndez; esto quiere decir que *Los patriotas en escena (1862-1869)* es un trabajo que se inscribe en la concepción, metodología y línea de dicho ejercicio académico.

Como producto del Seminario de Historia de la Vida Cotidiana, en 2018 surgieron los textos que conforman la colección “La aventura de la vida cotidiana”, editada por el Colegio de México. El propósito de estos estudios es llegar al lector interesado en la historia de las personas comunes, es decir, aquellos sujetos sin rasgos distintivos que no son los “hombres grandes” o “heroicos”, sino personas desconocidas que desempeñaron un papel en escenarios públicos pequeños o locales, como diría Eric Hobsbwan en su libro *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Una parte del contenido del texto expone el

proceso de creación del relato histórico y esto es de suma importancia, sobre todo para aquellos interesados en la narración histórica y en los procesos de creación que los autores comparten al contar cómo llegaron a elaborar los textos de esta colección.

En el caso de *Los patriotas en escena* advertimos, en una primera parte, que el doctor Vásquez Meléndez, por haber trabajado en el Archivo General de la Nación (AGN) y en el CITRU –en este último desde 1989 a la fecha–, se ha involucrado en el estudio de la historia del teatro, particularmente del decimonónico. Nos revela que “la revisión sumaria de fuentes de primera mano se convirtió en un hábito” (13); por ello, la indagación de sus investigaciones se centra en documentos del AGN y del Archivo Histórico de la Ciudad de México, sin dejar de lado carteleras, crónicas y reseñas, material hemerográfico concentrado en diferentes bibliotecas de la ciudad.

Para la elaboración del texto aquí reseñado, Vásquez Meléndez cuenta cómo articula el discurso histórico, de dónde toma la información, cómo la analiza y qué trascendencia tienen anécdotas o costumbres al reconocerse como hechos sociales; de ahí la importancia que da a la consulta de documentos de archivo. Es decir, muestra a los lectores nóveles el proceso de elaboración del tema que él desarrolla, cuyo propósito también es del seminario.

La segunda y tercera parte del contenido del libro son, propiamente, el relato y análisis históricos. Vásquez Meléndez, como muchas veces lo ha dicho en persona, periodiza y pone en primer plano los acontecimientos teatrales. Por eso no es de extrañar que el relato inicie en 1842, al realizarse la ceremonia de colocación de la primera piedra de un teatro en la Ciudad de México, pues, como es sabido, estudiosos y literatos del siglo XIX coincidían en la pertinencia de fomentar el gusto por las representaciones teatrales para mostrar el progreso del país en la época independiente, así como para revelar el talento peculiar de sus actores y dramaturgos (30-31).

Como bien dice Vásquez Meléndez, la dramaturgia y la escena conmemorativas de un hecho histórico, o dedicadas a un militar, gobernante o caudillo, son una vía para la construcción de la memoria histórica (33) y “fuente del estudio de la vida cotidiana, del imaginario colectivo, o de la difusión de principios políticos y de las noticias acerca de un conflicto bélico” (73).

Así, en *Los patriotas en escena*, Vásquez Meléndez da cuenta de cómo, al asumir los liberales la presidencia, el gran teatro de Santa Ana fue afectado por el descontento popular al destruir la fachada y monumentos alusivos a su Alteza Serenísima. Por esas mismas fechas, en las temporadas regulares, Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos lograron el estreno de sus piezas recién escritas, acontecimiento extraordinario ante la preferencia por los autores extranjeros que proporcionaban ganancias seguras a los empresarios (41).

Llama la atención el seguimiento que realiza durante el periodo de la intervención francesa y cómo los dramaturgos, por medio de sus piezas, llaman a la defensa de la pa-

tria (44). El autor brinda un ejemplo de la función que cumplieron el drama y la escena en ese periodo:

La posibilidad de difundir los triunfos militares con las obras alusivas y el interés de aumentar las ganancias económicas en los inmuebles teatrales propiciaban la conjunción de líderes políticos y empresarios para producir este tipo de funciones, organizadas inmediatamente después de los acontecimientos aludidos. Para ello contaban con la capacidad de los escritores y compositores para crear piezas dramáticas de los acontecimientos recientes, improvisaciones corregidas y aumentadas en funciones posteriores o para su publicación; al igual que piezas musicales estructuradas con tonadas populares, versos improvisados, mezcla del ingenio de los autores y referencias a eventos de actualidad, conocidos por los oyentes y por tanto de fácil comprensión, y además con la posibilidad de mejorarlos antes de su edición en los periódicos políticos, de caricaturas o revistas literarias. Las funciones teatrales operaban de esta manera como una especie de periódico o representación audiovisual amena y espectacular, de acontecimientos de actualidad, dirigida a la población en su mayoría analfabeta, pero atenta a la situación política reflejada en los escenarios (49-50).

Con esa postura, los autores dramáticos liberales contribuyeron a la construcción, en el imaginario colectivo, de la noción de una identidad, de una mexicanidad, de una nación y de sus héroes, como Ignacio Zaragoza.

En el tercer capítulo, con una perspectiva histórica, Vásquez Meléndez toma tres piezas destinadas a la escena y las agrupa en un constructo dramático que denomina *La República* en tres actos: *El embrollo mexicano, ¿cuál será el fin de la comedia?* (1862), *Mi amor, bandera y laurel; o sea, la enseñanza nacional* (1869) y *Loa patriótica* (1869). La primera alude a la incertidumbre de la suerte de los republicanos ante la invasión francesa; la segunda pretende fortalecer el gobierno de la República Restaurada, y la última, que formó parte de los protocolos festivos de ese año, construye la imagen de un futuro esperanzador (73-74).

El autor muestra cómo, por medio de estos ejemplos, los autores dramáticos fueron construyendo una ideología nacionalista. Al ponderar las virtudes sobre los vicios en el personaje que se fue perfilando como *pueblo mexicano*, anota que:

[...] se trazó la imagen romántica de los sectores menos privilegiados, modelos de virtudes, honestos, trabajadores, humildes, inteligentes y, en síntesis, patriotas defensores de la independencia y la soberanía, antagonista de los extranjeros, plagados de vicios, impostores representantes de la tiranía, la ignorancia, el oscurantismo y, en extremo, de algunos pecados capitales, base de la dominación externa que pretende

modificar las sanas costumbres ancestrales de los oriundos del país. El modesto y sensato *guarda aduanal* es la imagen de este sector social que confronta al extravagante y desquiciado *archiduque*, que debe ser repelido por los lectores de la comedia, una reacción buscada por los autores de las creaciones literarias de tendencia liberal, luego de despertar el sentimiento de animadversión hacia los foráneos (82-83).

Para constatar lo anterior, el autor transcribe algunos pasajes de las piezas dramáticas, en donde también enfatiza el modo en que la población de estos sectores sociales vivía su cotidianidad.

La última parte refiere a la relación teatro e historia, en donde el autor justifica cómo encuentra “propicio para el estudio de esta interrelación” el periodo 1862-1869, pues percibe un fuerte lazo entre el acontecimiento histórico y el surgimiento de dramas nacionalistas, próximos al ideario liberal. Además, apoyándose en investigaciones del historiador y estudioso teatral del siglo XIX Enrique de Olavarría y Ferrari, sugiere que este tipo de piezas impactó la cultura política de un sector social durante el periodo de la invasión y aún después (112-113). También nos muestra que los empresarios teatrales “mantuvieron una posición apolítica o, si se prefiere, adaptable a los distintos grupos de poder... [pero] al mismo tiempo encontraron en las funciones conmemorativas, de homenaje y de recepción de los distintos gobernantes, opciones redituables, atractivas para el público” (135-136).

Como se dijo anteriormente, *Los patriotas en escena* es un texto que, a partir del fenómeno teatral, se construye, explica y relaciona con el devenir histórico-social y político de los años que marcaron la segunda intervención francesa. No resta más que decir que es un libro en formato de bolsillo, escrito de manera amena, de fácil lectura, pero con una consistencia vigorosa en su contenido, con la finalidad de llegar a un público amplio, objetivo que, a mi parecer, se cumple.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 10, Núm. 16

octubre 2019-marzo 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

In memoriam:

Rubén González Garza (1929-2019)

Luis Daniel Gutiérrez Salinas*

* Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana,
México
e-mail: danielgtz687@gmail.com

Recibido: 29 de mayo de 2019

Aceptado: 05 de julio de 2019

Doi: 10.25009/it.v10i16.2614

In memoriam:

Rubén González Garza (1929-2019)

Rubén González Garza fue un hombre de teatro, en el más amplio sentido de la palabra. Nació en Monterrey, Nuevo León, el 8 de marzo de 1929 y, desde muy pequeño, tuvo un acercamiento con el arte teatral, al cual le dedicó su vida. Su padre fue el empresario teatral Estanislao González; gracias a él, Rubén pudo conocer a importantes personalidades de su época, como Lucha Reyes o Mario Moreno “Cantinflas”.

Sin embargo, Estanislao consideraba que ser actor no generaba ingresos económicos suficientes para garantizar una vida próspera; por ello, se mostró siempre reacio a que su hijo hiciera una carrera dentro del medio artístico, a pesar del interés que mostraba por la escena, cuando exponía sus juegos escénicos a sus familiares y amigos.

Sus inquietudes por las artes nunca cesaron. Además de su inclinación por el teatro, Rubén tuvo gusto por la pintura y el dibujo, a las que quiso dedicarse de manera profesional, pero su padre lo metió a estudiar la carrera de Maestro Mecánico en la Escuela Álvaro Obregón.

Rubén, sin embargo, estaba destinado para el arte, porque como él me comentó alguna vez “el teatro es celoso y sabe a quién escoger”. Un día comenzó a trabajar en una fábrica, cuyo dueño, César Delgado, realizaba actividades para que sus empleados pudieran acercarse a las artes. Eso motivó a Rubén a costearse clases de pintura con su sueldo; al mismo tiempo, ingresó a un equipo de gimnasia para entrenarse en este deporte.

En 1949 entró al Núcleo de Arte Teatral, un grupo dirigido por Elisamaría Ortiz. Al año siguiente sustituyó a uno de los actores del grupo y así obtuvo su primer papel importante, en la obra *La enemiga*. En esta etapa tuvo un acercamiento a los textos de autores ibéricos, como Federico García Lorca, debido a que Elisamaría tenía un especial gusto por las obras españolas.



Retrato del Maestro Rubén González. 2011 | Fotografía de Carlos Flores.

Rubén incursionó en la dramaturgia gracias al apoyo de Sergio Magaña, quien se volvió su amigo; el resultado fue la obra *Mi querido violinista*. También fue director de teatro y dirigió su primera obra en 1957, dentro del Núcleo de Arte Teatral: *Las cosas simples*, de Héctor Mendoza. Al año siguiente, en 1958, el grupo se desintegró porque su directora decidió retirarse del teatro.

Dejó de trabajar en la fábrica y se dedicó de lleno al teatro en 1960. Fue director de la Galería, en Arte AC; también estuvo a cargo de los grupos de teatro del Seguro Social en Monterrey. En 1963 presentó la obra *Hamlet*, para la pre-inauguración del Teatro Monte-

rrey del Seguro Social, la cual era dirigida y protagonizada por él mismo; tuvo que dirigirla luego de que Humberto Duarte se retirara de la dirección del montaje.

En 1976, después de regresar de un viaje por Europa, adquirió los derechos de la obra *Los chicos de la banda*, de Mart Crowley, que fue dirigida por Julián Guajardo, con las actuaciones de Rubén González Garza, Juan Carlos Rodríguez, Rubén Orozco y Hernán Galindo, en el Teatro Mayo. Generó polémica debido a que, por primera vez, se trataba el tema de la homosexualidad en el teatro regiomontano.

Debido a su vasta carrera, Rubén recibió, entre otros, el Premio a las Artes de la Universidad Autónoma de Nuevo León (UANL), otorgado en 1992 por su trayectoria artística; al año siguiente, ganó un certamen de dramaturgia a nivel nacional organizado por la misma casa de estudios, con la obra *La casa de las cruces de gis*. En 1994 recibió la Medalla al Mérito Cívico que le entregó el gobierno de Nuevo León. Su obra *El esquema equivocado* ganó el Premio Nacional de Dramaturgia, organizado por el Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León (Conarte), en 1999; en 2002, su obra *Las señoritas Alcocer* ganó el Premio Nacional de Dramaturgia de la UANL.

Nunca dejó de dedicarle tiempo al arte teatral ni de transmitir todo lo que sabía. Así fue como lo conocí, lleno de energía, ánimo, optimismo y siempre dispuesto a compartir. Cuando lo vi por primera vez, me impresionó la energía que tenía a sus 80 años, la entereza y lucidez que mostraba, de manera que no dudé en pedirle consejos para la actuación y para escribir obras de teatro; con la amabilidad que tenía, me invitó a su grupo de teatro Juventud Acumulada, donde participaban personas de la tercera edad aficionadas al teatro y que necesitaban de jóvenes para algunos de sus personajes.

Rubén González Garza fue una personalidad de respeto en el teatro regiomontano. Ello no sólo por su trayectoria; fue, en gran parte, por su profesionalismo, porque cuando le tocaba ser dirigido por alguien más, con mucha o poca experiencia, él acataba las indicaciones y se aprendía su texto de una manera rápida. No era soberbio ni engraido, todo lo contrario; por eso se ganó el respeto como profesional, como docente, como hombre de teatro y como persona.

Tuve la oportunidad de verlo en la presentación de su último libro editado en vida: *Seis finales oscuros*, el cual reúne seis de sus más representativas obras. Ése fue el último momento que compartimos juntos y donde, como era su costumbre, me recibió con alegría. Así lo recordaré siempre: alegre, enérgico y pensando en qué hacer para el teatro, su gran pasión.

Escribo estas palabras con respeto y admiración. He tratado de resumir una trayectoria artística que bien podría ser escrita en un libro, por la importante labor que realizó Rubén González Garza, el maestro de muchas generaciones del teatro regiomontano y que, de manera lamentable, falleció a causa de complicaciones por una neumonía el 7 marzo de 2019, un día antes de cumplir 90 años. 🍀