

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
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 (Universidade do Estado
de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Jorge Dubatti (Universidad de
Buenos Aires, Argentina)
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)
Donald Frischmann (Universidad
Cristiana de Texas, E.U.A.)
Óscar Armando García (Universidad
Nacional Autónoma de México, México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad
Autónoma Metropolitana-A, México)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, 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: *Bodegón de investigación.*
Oligor y Microscopía. 2020. Fotografía de
Shaday Larios.

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. 11, Núm. 17, abril-septiembre
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

Antonio Prieto Stambaugh

Gisel Amezcua

Carlos Gutiérrez Bracho 1

ARTÍCULOS

Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas

Shaday Larios 4

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Gustavo Geirola 30

La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre

Las fábulas perversas, de Óscar Liera, y 1822, de Flavio González Mello

Ricardo Torres Miguel 54

Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral.

Un caso en el teatro independiente argentino

Fwala-lo Marin 78

Tematizaciones en *Áyax* y *Cassandra*, de Reinaldo Montero

Dianne García Gámez 101

TESTIMONIO

Cultura in situ: Ensayos abiertos de la compañía Univerdanza

Adriana León Arana 126

DOCUMENTO

Una escena con múltiples entradas. Entrevista con

Miguel Rubio Zapata

Ana Carolina Fialho de Abreu

Paola Lopes Zamariola. 139

Los Sinpadre (Una pieza didáctica sobre las maras)	
<i>Carlos Morton</i>	150

RESEÑAS

Dos montajes chilenos en la Biennale di Venezia 2019	
<i>Pía Salvatori Maldonado</i>	174

<i>The Penguin Ballet</i> , de Iker Gómez	
<i>Amayrani Peralta López</i>	182

<i>Molloy</i> de Gare St. Lazare	
<i>Alejandra Serrano</i>	189

Last Man Standing, simulacro boxístico para actores	
<i>Itzel Camarillo</i>	195

Emilio Carballido	
<i>Hugo Salcedo Larios</i>	199

El teatro, el cuerpo y el soberano	
<i>Luis Francisco Vázquez Guillén</i>	205

IN MEMORIAM

Juan Tovar Botello (1941-2019)	
<i>Gisel Amezcua</i>	210

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Presentación

Antonio Prieto Stambaugh*

Gisel Amezcua*

Carlos Gutiérrez Bracho*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: anprieto@uv.mx

e-mail: giselamezcua@gmail.com

e-mail: cargutierrez@uv.mx

Doi: 10.25009/it.v11i17.2638

Presentación

El presente número de la revista *Investigación Teatral* se terminó de editar durante la contingencia causada por la pandemia del Covid-19. Mediante una medida sin antecedentes en la historia, todos los espacios escénicos del mundo fueron cerrados, por lo que se cancelaron o pospusieron innumerables funciones presenciales de teatro, danza, ópera y arte-acción. Si bien ha sido necesario recurrir al distanciamiento social para combatir colectivamente el avance de la epidemia, nos toca reflexionar sobre las consecuencias que tienen estas medidas sobre el quehacer escénico a mediano y largo plazo. Se ha hecho evidente, por ejemplo, la vulnerabilidad laboral de actores, bailarines, directores, escenógrafos, tramoyistas y demás trabajadores que hacen posible los montajes.

Es urgente, hoy más que nunca, garantizar mejores condiciones laborales para artistas de la escena, así como acceso a servicios básicos de salud. Al mismo tiempo, hace falta que, colectivamente y desde las instancias de gobierno, haya una toma de conciencia del papel fundamental que juegan las artes escénicas en la sociedad, no sólo como medios de entretenimiento, sino como artes que aportan espacios de reflexión e imaginación, así como herramientas pedagógicas y de trabajo en comunidad. Durante la contingencia, se han echado de menos las artes vivas, aunque es alentador ver un creciente número de proyectos escénicos digitales, charlas y talleres difundidos por medio del internet y redes sociales.

En este contexto, apostando que las artes escénicas van a sobrevivir a la emergencia, ofrecemos a nuestros lectores trabajos que contribuyen a pensar el quehacer escénico desde diferentes perspectivas teóricas y metodológicas, por parte de autores provenientes de México, Argentina, Cuba, Brasil, Italia y Estados Unidos. Abrimos el número con un artículo de Shaday Larios, creadora mexicana que propone rutas de abordaje sobre el ejercicio

de la investigación-creación en el teatro de objetos y formas animadas. Le sigue un texto de Gustavo Geirola, colega argentino quien se da a la tarea de examinar críticamente el papel que jugaron los prólogos a la edición latinoamericana de *Hacia un teatro pobre* en la percepción de Jerzy Grotowski como un gurú inaccesible. El propósito de Geirola es recuperar, más allá de los mitos, el quehacer del creador polaco para una praxis teatral contemporánea. Le sigue Fwala-lo Marin, de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, quien analiza la labor de la dirección escénica a partir del trabajo de artistas independientes de Córdoba. Por su parte, Ricardo Torres Miguel, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, en México, hace un análisis comparado sobre la figura de Fray Servando Teresa de Mier en la obra de dos importantes dramaturgos mexicanos: Óscar Liera y Flavio González Mello. Este número misceláneo también incluye “Tematizaciones en Áyax y Casandra”, un trabajo de la investigadora cubana Dianne García Gámez, quien analiza cómo el dramaturgo Reinaldo Montero dialoga con temas clásicos para reflexionar sobre temas de relevancia actual en Cuba y Latinoamérica.

En la sección de documentos, presentamos un libreto inédito del reconocido dramaturgo chicano Carlos Morton. *Los Sinpadre*, obra que expone la dura situación de las pandillas juveniles en Centroamérica, como resultado de una colaboración de Morton con la compañía hondureña Teatro La Fragua. Además, los invitamos a leer la entrevista que las colegas brasileñas Ana Carolina Fialho de Abreu y Paola Lopes Zamariola le hicieron al director e investigador peruano Miguel Rubio Zapata, miembro fundador del Grupo Cultural Yuyachkani, una de las compañías independientes más representativas del teatro latinoamericano. Recomendamos las reseñas tanto de puestas en escena como de libros y, por último, un homenaje al maestro Juan Tovar, gran escritor y dramaturgo mexicano fallecido en diciembre de 2019.

Si bien este número de *Investigación Teatral* se publica, cuando la incertidumbre acecha al mundo de las artes escénicas, confiamos en que nuestros lectores encontrarán una oportunidad de reflexión sobre la creación en nuestro campo.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas

Shaday Larios*

* Investigadora y creadora independiente, México.
e-mail: microscopiateatro@gmail.com

Recibido: 03 de marzo de 2020

Aceptado: 15 de abril de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2625

Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas

Resumen

Existen distintos formatos de investigación-creación en el ámbito del teatro de formas animadas, así como creadores que imaginan marcos de visibilidad singulares para compartir sus propias búsquedas. En este artículo se exponen actitudes y tácticas detectables en un trabajo de investigación-creación (visibilidad, distanciamiento activo, singularidad, discurso encarnado) y se pregunta por la posibilidad de crear una red de investigadores-creadores de este tipo de “teatro animista” en Iberoamérica.

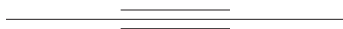
Palabras clave: Títeres, teatro de objetos, animismo, educación, conferencia escénica.

Research and Creative Practice in the Theatre of Animated Forms

Abstract

There exist different approaches to practice-based research in the field of Theatre of Animated Forms, and creators who imagine unique frameworks of visibility to share their own work. This article presents a range of tactics found in practice-based research, such as visibility, active distancing, uniqueness, and embodied discourse. The author suggests the possibility of creating a network of researchers-creators of “animist theater” in Latin America.

Keywords: Puppets, object theater, animism, education, lecture-performance.



Investigación-creación en el Teatro de Formas Animadas¹

En este texto, identifico una diversidad de prácticas comunes para quienes nos encontramos unidos por el hecho de indagar, bajo distintas aproximaciones, en la zona limítrofe que tensa los vínculos entre lo animado y lo inanimado. Sea cual sea nuestra perspectiva, nuestra poética, nuestro medio elegido de trabajo, movilizamos nuestras investigaciones en un *territorio animista*. Nos une la percepción animista del mundo transformada en escena. Nos convoca aquella “primera metafísica del ser humano”, como lo escribió Charles Baudelaire, la que emergía cuando éramos niños y pensábamos que nuestros juguetes estaban vivos. Conforme nos hacíamos grandes y no se manifestaba una fuerza visible que los moviera solos, nos llevaba a romperlos para ver qué era lo que tenían adentro, encontrándonos de frente con la nada (56-57). Creo que los que hacemos teatro de formas animadas enunciarnos nuestros mundos creativos desde esa ausencia originaria. Hundimos las manos en esa primera herida y nos une, de algún modo, la vieja pregunta por el alma.

Me parece que esta práctica, en todas sus ramificaciones, agita desde varias intensidades el concepto en sí de “animismo” y, bajo una interpretación compleja, podría plantearse como un cuestionamiento expandido y multiforme hacia la mirada colonialista que subyace en su acepción tradicional. Ésta, como suscribe el curador de arte Anselm Franke, estudioso y problematizador de la noción, está generalmente inscrita en un esquema evolutivo que va de lo primitivo a lo civilizado y se asocia en sus orígenes a las exploraciones antropológicas euro-

¹ Este texto es la reescritura de una conferencia plenaria que presenté el 03 de mayo de 2019, en el marco del Séptimo Coloquio *El Títere y las Artes Escénicas*, organizado por la Universidad Veracruzana y Merquetengue Artes Vivas en Xalapa, Veracruz.

peas del siglo XIX, encabezadas por el inglés Edward Tylor. Una idea de animismo fundamentada en un supuesto “error” o “incapacidad psíquica” por parte de las sociedades pre-modernas para poder distinguir entre lo vivo y lo inerte, el sujeto y el objeto, el interior y el exterior, lo activo y lo pasivo, lo racional y lo irracional, lo animado y lo inanimado. Acaso el teatro de formas animadas constituya, en su esencia, una reacción, un observatorio directo o indirecto de estas percepciones dualistas del mundo y, en el mejor de los casos, un modo de hacer vinculado a las reflexiones del neo-animismo, del nuevo materialismo, del realismo especulativo y del post-humanismo. Corrientes que cuestionan, por diferentes líneas de pensamiento, esta herencia dual en la construcción de los saberes dada en el modernismo y sus repercusiones en nuestras maneras de juzgar y habitar la realidad. Como lo menciona Franke:

Tratar el animismo no como una cuestión de creencia, sino más bien como una práctica de creación de límites [...] El animismo como un concepto incómodo ante las epistemologías occidentales y una provocación hacia nuestra percepción cotidiana [...] como provocación que desestabiliza el poder de las posiciones y las sumisiones de la materia hacia lo humano (párrafo 3).²

Tal factor desestabilizador, entrometido en las jerarquías de poder entre lo humano y lo no humano, se presenta justamente como un fundamento del estado perceptivo que nos propone el sustrato de un campo de juego y de reflexión en común, ése que se despliega en la tipología de escenarios que aquí me ocupan, sin que por ello pierdan su singularidad. De ahí que me ciña al término *Teatro de Formas Animadas*³ como un espacio de diversidad, a su vez que incluyente.

El término fue acuñado, tentativamente, en 1991 por la titiritera-académica Ana María Amaral, brasileña, pionera en introducir este teatro en la formación de actores dentro de su país.⁴ Es, de cierta manera, el equivalente de lo que muchos investigadores y creadores europeos denominan “teatro de figuras”, puesto que ambas acepciones remiten a un mundo más flexible y expansivo de lo inanimado en escena, del cual no se excluye ningún material, por lo que no necesariamente debe adoptar rasgos antropomórficos, como sucede en el teatro de títeres o en la “marionetización del objeto”, aunque, según Amaral, la diferencia entre el TFA y el teatro de figuras radica en lo que se comprende como “forma” y como

² La traducción del inglés al español de las partes de este texto son mías.

³ En adelante, abreviado como TFA.

⁴ Lo escribo como tentativa, porque al menos ése es el año en el que aparece la primera edición de su clásico libro *Teatro de formas animadas*, editado por la Universidad de Sao Paulo, aunque, posiblemente, el proceso de creación de la terminología anteceda a 1991.

“figura”. En su perspectiva, y basándose en argumentos platónicos y aristotélicos, la idea de forma resulta más adecuada en tanto que remite a una posible cualidad animada de la materia, a diferencia de la idea de figura, explica:

En el *Teatro de formas animadas*, los objetos y materiales inanimados (máscaras, muñecos, objetos o simples imágenes) ganan vida y pasan a representar esencias (por extensión de la energía vital del actor-manipulador). Se convierten en personajes, en seres animados, pierden sus características de cuerpo material inerte y adquieren ánima y transmiten contenidos-sustancias [...] Por lo tanto para nosotros, el término forma es más apropiado que el de figura, porque está acompañado de su cualidad animada, porque confiere esencia (o sustancia) del objeto por transferencia (o transposición) de esencia o sustancia (del actor). La figura es algo inerte sin alma, la forma es algo que contiene alma. En cuanto muñeco-objeto, objeto plástico, materia inanimada, su nombre podría ser figura, pero en cuanto cosa animada el nombre más correcto nos parece forma, forma animada (Amaral 243).⁵

En este escrito me reapropio de la noción de Amaral, no sólo porque concuerdo con sus pensamientos, sino porque también me interesa atender y divulgar la poco conocida mirada latinoamericana femenina en el ámbito. El TFA se comprende aquí, entonces, como un nombre que funciona a manera de punto de encuentro, de zona de convergencia para mirarnos como una especie de “gremio animista” de la escena y formatos afines, sin por ello pretender homogeneizar los medios creativos y sus técnicas (cuando las hay). Por lo tanto, comprendo que el fenómeno de la “transferencia” o “transposición” de lo animado hacia lo inanimado, dentro del TFA, se extiende y abarca otras poéticas contemporáneas que están en proceso de ser investigadas y conceptualizadas más a profundidad (aparte de las mencionadas por Amaral, que cuentan ya con una tradición). Por ejemplo, el teatro de los materiales; el *live film animation* (en donde entran también los vínculos con objetos tecnológicos); la marioneta contemporánea, el teatro con juguetes y muñecas; las formas de transferencia del que denomino “teatro de objetos documentales”, cuyo eje es la memoria de nuestra cultura material y en el cual me inscribo como investigadora, creadora y pedagoga. En este último se activan transposiciones afectivas y sociales, dadas de por sí en la propia biografía del objeto y sus ciclos vitales.⁶

⁵ La traducción del portugués al español es mía.

⁶ Desde 2014, he reflexionado sobre el teatro de objetos documentales en varios sitios. Se puede encontrar una reflexión más extensa en el capítulo titulado “Los objetos documentales dentro y fuera de escena”, incluido en mi libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México: Paso de Gato, pp. 249-371.



Bodegón de investigación. Oligor y Microscopía, Cortes, Navarra, España, 2020. Fotografía de Shaday Larios.

Con constancia, me pregunto qué dispositivos son los que producimos dentro de este territorio animista para compartir hallazgos y experiencias situadas durante las fases de los procesos creativos; cómo es que los matices de la vivencia imaginativa construida en las poéticas del TFA se vuelven comunicables y son susceptibles de adquirir el cuerpo de un aparato crítico compartido, capaz de tomar otros devenires epistemológicos independientes de un producto estético terminado; qué tejidos discursivos conformamos con las formalidades académicas o qué relaciones forjamos con los propios investigadores institucionales, o, por otro lado, qué tipo de variaciones y rupturas de los protocolos institucionales educativos podemos imaginar, cuando no se trata de una investigación inserta en un ámbito universitario en el que se tenga que cumplir con normativas específicas. Debido a esto último es que prefiero hablar de “investigación-creación”, más que de “investigación en artes”, como una vertiente que no se refiere únicamente a un resultado que deba ser validado por una institución académica, sino también para referir aquellos otros que buscan sus

propias maneras de auto-legitimación fuera de ella. Utilizo la idea de “investigación-creación” como término compuesto que podría involucrar entonces a ambos acercamientos para problematizar el mundo. A esta idea le es inherente una “perspectiva de la acción” o “perspectiva inmanente” si traigo aquí estas nociones del investigador de la Universidad de Leiden, Henk Borgdorff, al señalar lo que él denomina “investigación en las artes” en su tan referido texto “El debate en la investigación en las artes”, donde afirma: “la que no asume la separación entre sujeto y objeto de conocimiento, que no contempla distancia entre el investigador y su práctica artística, ya que ésta es, en sí, un componente esencial tanto del proceso de investigación como de los resultados de la investigación” (30).

Debo aclarar que creo que la investigación académica es, según en qué contextos, un arduo y a veces doloroso proceso creativo, una negociación constante entre la subjetividad propia y la necesidad de un andamiaje de contención, organizado y sustentado. Una minuciosa labor que le concede su lugar debido a lo que nos antecede, como parte de una apasionante cadena humana de conocimiento, que nos lleva a percibir, una y otra vez, el carácter performativo de la memoria y de la Historia, esto es, su potencia multitemporal, su carácter de ser siempre un marco para comprender y reavivar nuestro presente. ¿Qué nos pueden enseñar los investigadores profesionales desde su propia creatividad metodológica, en este su hacer aparecer lo invisible, lo indecible, bajo su afán de precisión? ¿Cómo podríamos contaminarnos, trazar líneas transversales para ayudarnos mutuamente a producir nuevas enunciaciones dentro de nuestro campo? ¿Acaso quienes nos dedicamos a la investigación-creación en el TFA deberíamos producir formatos de comunicación cada vez más parecidos a aquello que investigamos (la mayoría de las veces relacionado con preguntas hacia las vitalidades de lo inanimado)? Si fuera así, deberíamos generar entonces *formatos de conocimiento animados*, tesis vivas, libros vivos, objetos de saber vivos que utilicen la teoría como una brújula más que como una clausura de la singularidad, habitar entonces la investigación, quizá como lo piensa el investigador español José Antonio Sánchez (y lo escribe al hablar del caso de la Residencia de Estudiantes de España), no como algo contradictorio a la vida, sino como una intensificación de la propia vida (Sánchez, “In-definiciones” 48).⁷

⁷ A propósito de traer aquí el nombre de José Antonio Sánchez, debo decir que esta conferencia-texto mantiene un diálogo abierto con distintos materiales y reflexiones que desde hace años generan Sánchez y Victoria Pérez Royo, en España, en torno a la investigación en artes. Principalmente, hay dos escritos que resuenan en esta reunión de reflexiones que intentan adentrar el debate en el contexto del territorio animista escénico, filtrados a su vez por mi propia experiencia en el campo. El primero es “La investigación en artes escénicas. Introducción”, en *Cairon. Revista de Estudios de Danza*, núm.13, 2010, pp. 5-13. Y el segundo es, también, una conferencia que se volvió texto publicable y que ha tenido, según lo relata el investigador, distintas versiones: “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes”. Jornadas de Investigación. Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Medellín, 26 de agosto de 2013. Publi-

De antemano se presupone que, detrás de todo acontecimiento de TFA, hay una temporalidad dedicada a un proceso, sostenida en una u otra capacidad económica (no siempre, lo sabemos). También hay una confluencia de subjetividades y afectos en un contexto socio-político localizado, un trabajo de decisiones estéticas, una discriminación de unos materiales frente a otros, de lo cual puede desprenderse una cierta postura ante un tema. A veces, hay trabajo de campo y, también, incertidumbres, tensiones, vivencias innombrables, intuiciones, revelaciones caóticas, lapsos de vacío, de prueba y error, según el modo de producción y de la idea que se tenga de método o de necesidad de estructuras predefinidas. Hay gradaciones de lo que Peter Brook llamaba “presentimiento sin forma”, de acuerdo al tipo de acuerdos estéticos establecidos en el interior de lo realizable. Es evidente que detrás de toda obra se encriptan conocimientos y saberes que, aunque la sostienen, no son siempre visibles en su materialidad final; por el contrario, está llena de intensificaciones que no confinan sus propagaciones epistemológicas a lo que se muestra en un producto acabado, anclado en las demandas de circulación del mercado, sino que pueden atender a otras traslaciones y estrategias de conocimiento y durabilidad. Entonces, en la mayoría de las creaciones de TFA podríamos identificar diferentes intrusiones del acto investigativo, aunque no de todas se desprende la voluntad de hacer lo que en este texto se entiende por investigación-creación. Esta voluntad se ve atravesada por fuerzas, actitudes y tácticas detectables e interrelacionadas, aunque nunca idénticas, en el sujeto o sujetos que idean un dispositivo y que articularé en lo siguiente, sin ánimo de generalizar, sino de instigar interrogantes de lo que se propone en sí, que por momentos desborda el propio ámbito del TFA. Hablo también aquí desde mi propia experiencia no sólo como creadora, sino como docente que investiga el área.⁸

cada en *Artes. La Revista*, vol. 12, núm. 19, 2013, localizable en línea en el blog de José Antonio Sánchez: <http://blog.uclm.es/joseasanchez/2013/08/27/in-definiciones-la-investigacion-en-artes-2013/>

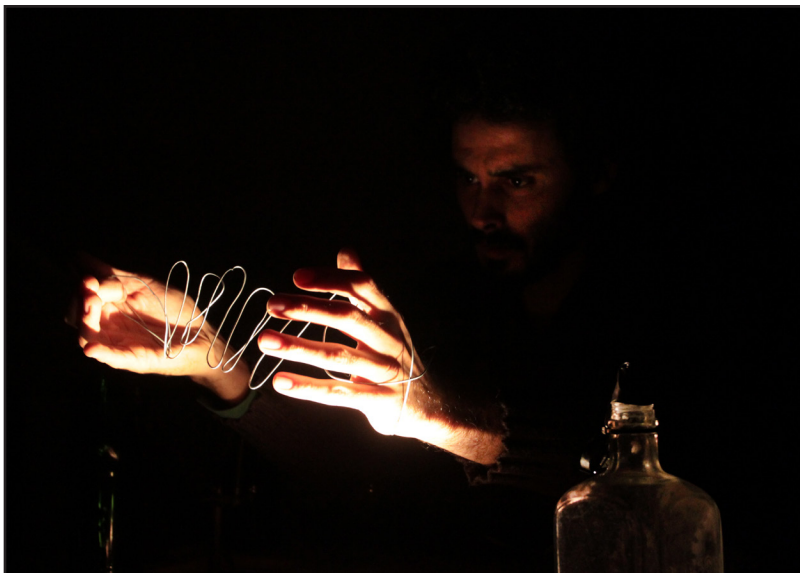
⁸ Trabajé durante cuatro años en la Maestría de Investigación de la Danza del Centro Nacional de Investigación de la Danza “José Limón”, en el campo de creatividad, en el que me dediqué a acompañar a coreógrafos y bailarines en la sistematización de sus procesos creativos, así como a pensar la investigación artística. Impartí durante tres años el seminario en línea “Otras objetualidades en las prácticas escénicas del siglo XXI”, dentro del *Certificado en Teatralidad, cuerpo y textualidades contemporáneas* en 17 Instituto de Estudios Críticos. He publicado dos libros sobre teatro de objetos desde la investigación-creación: *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil* (México: Paso de Gato, 2018) y *Detectives de objetos* (Segovia: La uña rota, 2019). Coordiné el *Circuito de Memoria Material* y laboratorios de teatro de objetos documentales en varios países latinoamericanos que dieron como resultado escrituras colaborativas publicadas en distintas revistas. Para saber más de este último proceso, se puede consultar un diario audiovisual en el siguiente enlace: vimeo.com/350362188

Visibilidad

La investigación-creación tiene lugar cuando hay un deseo de visibilizar una o todas las líneas que sustentan la búsqueda particular de uno o más procesos, para hacerlas re-aparecer en otros ámbitos culturales. No es posible ver germinar la investigación-creación sin una intención comunicativa, porque, de lo contrario, el acto creativo se ensimisma en lo que sería la práctica en sí y para sí, diluyéndose con el paso del tiempo debido a las dinámicas vertiginosas del mercado y de la auto-explotación laboral. O por la inercia del trabajo con el silencio y la ausencia de registros textuales en muchos sectores del gremio del TFA. En éstos, el registro se lleva a cabo en la memoria del cuerpo y se ejecuta desde ahí para después quedar solamente inscrito en la piel del *performer*. Como reflexiona Ana María Amaral en su libro, el TFA es un arte de la imagen y del movimiento, en donde la primera se coloca al nivel del texto y en donde el segundo es el impulso más importante que se recibe en el acto escénico (244-245). El silencio es, también, un primer acceso de atención hacia aquello que no tiene una voz por sí mismo, que suele pasar desapercibido en la vida cotidiana. Las palabras devienen sigilo o dramaturgia de cualidades cinéticas, en el anhelo de no invadir lo no-humano con la presencia humana y, así, permitirle descubrir un lenguaje propio. “Los títeres guían nuestra atención sin palabras. El silencio marionetístico es una retirada del ser humano para permitir que la audiencia note otras cosas como los objetos, el mundo natural”.⁹ Esta característica, que no puede considerarse un rasgo absoluto del TFA (porque hay muchas excepciones, como lo veremos), aunque sí tiene cierto predominio, entabla un vínculo particular entre la idea de registro verbal y proceso creativo por el cual tienden a anularse las voluntades de transmitir por escrito una investigación. Pero, por otro lado, esa carencia se decanta en el invento de ejercicios prácticos para la escena, compartidos en talleres u otras prácticas docentes, que tendrán su continuidad de boca en boca o de práctica en práctica. No siempre un texto tiene por qué ser la única vía de acceso a una investigación-creación en el TFA, si tomamos en cuenta las dimensiones que puede cobrar el silencio en el terreno animista de la escena.

Sea como sea, con un mediador textual o no, en quien investiga-crea se da la voluntad de hacer visible un hallazgo que lleva la latencia de la aportación a un gremio que, por lo demás, no es prolífico en estudios rigurosos en habla hispana a nivel institucional y cuenta

⁹ Ésta es una reflexión extraída de un grupo de pensamiento anónimo en torno al texto y el silencio en el mundo de los títeres dentro del Festival Internacional de la Marioneta, celebrado en Charleville-Mézières en 2019. El encuentro fue organizado por THEMMA. La localicé en el siguiente enlace: puppetcentre.org.uk/animations-online/frontpage/text-and-silence



Insomni de Xavier Bobés.
Barcelona, España, 2011.
Fotografía de Àlex Torguet.

con escasos espacios educativos oficiales en Iberoamérica. ¿Cómo la investigación-creación, en el TFA, puede llegar a convertirse, con el tiempo, en investigación *para* las artes o al servicio de las artes y cuáles son sus soportes de comunicación? Lo ejemplificaré después, sin afán de normativizar los hallazgos de la investigación-creación y hacerlos entrar en un sistema instrumental que los tecnifique o los reduzca, llevándolos a perder la vitalidad que les da la multiplicidad contextual. ¿Cómo mantenerse en un constante proceso de apertura crítica ante el hecho de intentar contener la experiencia en un objeto de conocimiento con el que en principio no se tiene distancia?

Distanciamiento activo

La investigación-creación acontece (ya no nada más en el TFA) cuando existe un constante auto-cuestionamiento y una “auto-vigilancia” epistemológica; es decir, el cómo yo me relaciono con el conocimiento preexistente, aquél que me antecede y cómo lo asimilo hacia el presente, hacia lo propio. En cómo genero mis propias lecturas y asociaciones, o si lo que hago es repetir e imitar una técnica, una sistematización que aprendí en otro lado o un acoplamiento de ambas dimensiones cognitivas. Comienza cuando emprendo un auto-análisis, una radiografía para desentrañar mis referentes y aprehensiones, que no siempre aparecen de manera consciente durante un proceso, sino sólo después, puesto que existe un distan-

ciamiento de lo vivido, y puede llegar a comprenderse con la facilidad con la que se analiza lo que no es propio. ¿Cómo transito de lo interno hacia lo externo? ¿Cómo modelo objetos de conocimiento que surgen de la vivencia más íntima? El proceso de distanciamiento implica un trabajo psíquico, un esfuerzo imaginativo que se vuelve una práctica, una habilidad. Evidentemente, no se trata sólo de distanciarse en el espacio y en el tiempo, de revisar lo hecho en otros soportes (videos, diarios, bitácoras, etcétera), es también un modo de estar, un “distanciamiento activo”, simultáneo a la praxis. Escribo en tiempo real, escribo con el pensamiento, estoy afuera y estoy adentro a la vez. Un estado del ser en experiencia en donde el desfase del instante co-presente se vuelve unidad de conocimiento. Estoy en el lugar de los hechos, pero también me encuentro traduciendo la vivencia y testificaré, desde la implicación, cómo se da una red relacional de saberes que envuelven el hecho creativo que acoge a mi cuerpo.

A veces, en el esfuerzo por traducir hay una especie de duelo, porque aquello que formaba una sensible gestación recóndita (apenas nombrable, apenas describable) con el cambio de perspectiva adopta al fin una forma. Viaja de lo íntimo hacia lo público, termina por ser materia transferible para la re-apropiación de los demás y con suerte tiene la potencia de formularse como concepto.

Singularidad

Al practicar el tránsito entre dimensiones teóricas y prácticas en la investigación-creación y ejercer un desdoblamiento consciente de la experiencia escénica, tiendo un puente personalizado entre posicionamientos. Éste puede llegar a constituir un método singular de exploración y visibilidad. Las conexiones entre teoría y práctica tienen un vaivén caprichoso, por momentos carente de toda lógica, y en esa indeterminación surge la singularidad que analiza y argumenta ese pasaje. Me parece que esta singularidad puede incentivar y contagiar la emergencia de otras metodologías singulares cuando se lleva al plano de la docencia. Como lo reflexionan José Antonio Sánchez y Victoria Pérez Royo: “La investigación en las artes debe servir entonces para superar el nivel de la transmisión de la técnica (sin que ésta sea por ello desplazada) al nivel de la transmisión de las metodologías creativas” (“La investigación en artes” 7). ¿Cómo fijar un acontecimiento, el acontecimiento del hallazgo? Habrá acaso un hallazgo de parámetros apropiados para cada singularidad procesual, objetividades movedizas que fluctuarán para re-hacerse con cada activación y permitir más que nada el diálogo con una comunidad afín. Aunque siempre habrá algo que se fuga, siempre habrá una zona inaprehensible, incapturable.

Poner el cuerpo en nuestras palabras

La frase que da título a esta sección es de la filósofa española Marina Garcés, quien promueve una filosofía que salga de las aulas y tome las calles. En distintos libros, Garcés habla de las corporalidades cansadas de los filósofos académicos, porque escriben y piensan encerrados en bibliotecas y estudios, perdiéndose de la vida. En sus palabras:

Hemos alimentado demasiadas palabras sin cuerpo, palabras dirigidas a las nubes o a los fantasmas [...] Son ellas las que no logran comprometernos, son ellas las que con su radicalidad de papel rehuyen el compromiso de nuestros estómagos. Poner el cuerpo en nuestras palabras significa decir lo que somos capaces de vivir o, a la inversa, hacernos capaces de decir lo que verdaderamente queremos vivir. Sólo palabras que asuman ese desafío tendrán la fuerza de comprometernos, de ponernos en un compromiso que haga estallar todas las obligaciones con las que cargamos en estas vidas de libre obediencia, de servidumbre voluntaria (67).

En la investigación-creación quizá no se puede dar una conciencia separada del mundo en el que se está, porque se pone el cuerpo en el centro de la experiencia. Y las palabras que nacen de ella pueden estar cargadas de la potencia vivida, tocada. Por eso, cuando llegan al papel, tal vez lleguen atravesadas por la fuerza de lo vivido. Inventan su propio lenguaje, si los términos para hacerle justicia a las sensaciones son inexistentes. La investigación-creación acontece cuando me asumo como un cuerpo que crea, que escribe, imagina y construye, pero también como un cuerpo que investiga y se auto-investiga. Soy un discurso encarnado, incorporado, atento a mis afecciones y percepciones, por lo cual la presencia de la primera persona se toma como un compromiso, como una responsabilidad. La necesidad de una toma de postura directa que pide no desaparecer, no atenuarse detrás de una acumulación de citas y voces ajenas, y, en todo caso, habitar la teoría desde la propia subjetividad. Emerge la tensión de un discurso que, a la vez que se convierte en objeto de conocimiento, es continuidad de mi propio cuerpo que se resiste a volverse objeto. ¿Cómo se pone el cuerpo en la investigación-creación del TFA a través de las palabras? ¿Hay una nueva politización de la corporalidad y el discurso al escribir desde el cuerpo, al hablar desde las afectaciones de lo que le pasa al propio cuerpo mientras se enfrenta a la construcción de un mundo imaginado? ¿Cómo forjar un lenguaje sigiloso, que atienda al estudio de lo que en muchas ocasiones carece de lenguaje hablado, como sucede en el TFA?

Con base en estas fuerzas, actitudes y tácticas (más el caudal de preguntas) que se interrelacionan y que son cuestionables, presento ahora una galería mínima para ejemplificar formatos de investigación-creación del TFA en Iberoamérica. Se trata de un recinto ima-

ginado en el que podrían caber muchos otros nombres, ya que me resultan inabarcables en este espacio textual, y debido a que la galería tiene una naturaleza miniaturizante sin pretensiones exhaustivas.

Galería mínima

Animistas escénicos que crean obras para visibilizar su investigación

En esta sección expongo un recurso que utiliza el carácter performativo del formato conferencia para dejarse intervenir por los registros poéticos del TFA. Las charlas que siguen, en las que a veces entretengo entrevistas con los creadores, sugieren el tránsito de las clases magistrales hacia una suerte de *lecture performances* del territorio animista escénico, en donde los cuerpos encarnan la teoría y la despliegan en acciones que ejemplifican aquello de lo que hablan, a la vez que hacen visible un proceso de investigación. No se trata de demostraciones de trabajo, sino de formas que buscan, en sí mismas, ser espectáculos pautados que entran a circuitos de festivales profesionales, aunque también en escuelas y universidades. Sin embargo, son de tesitura permeable, son “autopoiéticos”, en el sentido de que se retroalimentan de lo vivido y pueden variar datos y escenas según el contexto.

Conferencia-espectáculo de Christian Carrignon / *Théâtre d'objet: mode d'emploi* (Cómo usar el teatro de objetos, 2010)¹⁰

Esta conferencia escénica es una declaración de principios en torno al teatro de objetos (TO), si se toma en cuenta, además, que el término, en sí, surge en el seno de la compañía del propio Christian Carrignon, en Francia, hacia 1980 (Théâtre de Cuisine). Y es, antes que nada, una manera de legitimar y esclarecer su propia manera de hacer, en la que ha sido una escuela de varias generaciones en torno al tratamiento escénico del objeto cotidiano. En esta conferencia, Carrignon extrae ejemplos de sus obras para hacer comprender su técnica y las raíces intuitivas que la sostienen. Por ejemplo, relata el hallazgo azaroso que influyó en lo que sería su concepción de la pequeña escala en el TO, que es un fundamento clave del vínculo sujeto-objeto en esta poética. Un día de vacaciones, con la mirada perdida sobre la arena, vio un juguete, un camión rojo que se perdía en la inmensidad, o

¹⁰ En este enlace se pueden ver fragmentos de la conferencia-espectáculo: www.youtube.com/watch?v=9I-y42gxQb24&t=16s

mejor dicho: un camión de 33 toneladas perdido en un desierto. A partir de esa traslación, comprendió el factor de economía de elementos y proporciones que rige a su TO y que ha devenido en una estrategia recurrente dentro de esta práctica en muchas otras compañías escénicas. Según cuenta, fue por impulso del encuentro fortuito con aquella imagen que desarrolló su técnica de los planos abiertos y cerrados en escena, parecidos al montaje cinematográfico, pero sin la vertiente consecutiva, sino más bien manteniendo la simultaneidad de las escalas. Por ello, es el actor quien, con sus acciones, dirige la mirada del espectador hacia el objeto o hacia el cuerpo del presentador del objeto. En otras palabras, establece su juego teatral entre lo grande y lo pequeño, exactamente como el cine que va y vuelve en la pantalla entre los planos más amplios y los más concentrados, saltando de un punto de vista a otro. El conferenciante es un investigador-creador activo en el espacio, que cuenta sus referentes teóricos, las maneras en las que su pensamiento traduce impulsos cotidianos en formulaciones escénicas, a la vez que monta micro-escenarios en donde vemos cómo funcionan teatralmente sus hallazgos. Por otro lado, Carrignon ha creado una alianza con Jean-Luc Matteóli, especialista en teatro de objetos, con quien ha escrito libros y artículos en conjunto, como la transcripción de un seminario impartido a dos, titulado como la conferencia-espectáculo *Le théâtre d'objet: mode d'emploi* (2005, CRDP de Bourgogne) o el libro *Le théâtre d'objet: À la recherche du Théâtre d'objet* (2009, THEMAA), entre otros textos.

Conferencia escénica *El alma del pueblo: una historia de amor entre el ser humano y los objetos* (2013) de Títeres Etcétera¹¹

Enrique Lanz es director de Títeres Etcétera, compañía granadina fundada en 1981, y junto a la titiritera cubana Yanisbel V. Martínez (integrante del grupo desde el 2007), creó *El alma del pueblo*. La conferencia es una declaración de amor hacia su oficio, que tiene detrás muchos kilómetros recorridos en siete años de viajes y más de mil horas de filmación en distintas partes del mundo. La conferencia está apoyada por dichas exploraciones de campo realizadas en cine documental, con títeres y rutinas que interrumpen la posible seriedad del formato y la presencia narrativa de Yanisbel que cambia de registros interpretativos.

El alma del pueblo es un viaje sobre todo antropológico, reflexivo y sensible, a la vez que atraviesa por distintas tradiciones, usos y costumbres que dejan ver el vínculo de las

¹¹ Se pueden consultar más detalles sobre la obra en el siguiente enlace: titeresetcetera.com/espectaculos/el-alma-del-pueblo



Proceso de investigación de *El alma del pueblo*. Títeres Etcétera, República de Mali, 2010. Fotografía de Enrique Lanz.

formas con sus usos sociales. Aquí, los titiriteros observan y registran detalles culturales de ritos y ceremonias y cómo estos impactan en la manipulación de la materialidad en su búsqueda por darle ánimo: títeres habitados, figuras religiosas articuladas, belenes animados, máscaras, teatro de sombras, de títeres de muchas técnicas, colecciones privadas y públicas, talleres de construcción, obras, etcétera. Su investigación tiene que ver con un compromiso latente por la huella, por la memoria oculta del oficio que no se cuenta en los libros, que no está registrada en ningún lado y que sólo se hereda por vía oral o por enseñanza del hacer. Por ello, los investigadores-creadores (“titiriteros-antropólogos”) se adentran en los espacios del secreto para recuperar, comparar y analizar cómo los títeres son una síntesis de la sociedad a la que pertenecen desde muchas perspectivas, aunque puedan parecerse a través de su comportamiento por su manera crítica de relacionarse con el mundo. Y esto lo hacen también a partir de una elaboración de preguntas constantes hacia el público que los acompaña, como tratando de cuestionarse a sí mismos,

también, la importancia que ha tenido y tiene el TFA, así como sus prácticas ancestrales en la vida simbólica de las civilizaciones. Tal vez debido a su linaje, Lanz es un creador concentrado en preservar y cuidar la memoria de las tradiciones titiriteras y otras formas afines de animismo. Ya que, por las secuelas de la represión política de la Guerra Civil Española, a su abuelo, el dibujante, fotógrafo y escenógrafo para teatro de títeres (entre otras cosas) Hermenegildo Lanz, han intentado borrarle de la historia debido a sus ideas, lo mismo que a Manuel de Falla, quien fue exiliado, o como a Federico García Lorca, quien fue asesinado. Los tres fueron realizadores de la histórica función “Los Títeres de Cachipora” en 1923.

Animistas escénicos que comunican sin escritura

Un caso emblemático de este transmitir sin escritura es el del teatrista de objetos catalán Xavier Bobés.¹² Desde hace más de 15 años investiga en la poética de los objetos de manera autodidacta y diseña dinámicas de trabajo grupal e individual a partir de los códigos que descubre en sus propias obras escénicas. Bobés es un reconocido inventor de herramientas, en lo que a gramática y dramaturgia manipulativa se refiere, que suele transmitir en múltiples talleres que imparte principalmente en España. En él, el cuerpo es un documento vivo donde se imprimen las palabras y los pensamientos para ser transformados en acción transferible.

El colega catalán me ofreció el siguiente testimonio que transcribo a continuación:

La investigación es intrínseca en el proceso de creación de cualquier proceso dramático con objetos, ya que cada nueva aventura creativa requiere de un nuevo aprendizaje acerca de un idioma con códigos y representaciones simbólicas singulares vinculadas a su materia, a su expresión coreográfica y a su capacidad evocadora. Me interesa explorar el vínculo entre lo íntimo y lo *éxtimo*, entre lo banal y lo sacro, entre lo estático y el movimiento. Este vínculo se expresa en todo y en todo momento; cualquier pista es un potencial indiscutible de representación artística. Mi experiencia es práctica, dialoga intensamente e inevitablemente con el pensar, unida a lo emocional

¹² En la página web de su compañía *Playground visual* se pueden localizar fotografías y vídeos de su poética de los objetos: www.playgroundvisual.com/playgroundcas.html. En el apartado titulado “Desenterrar objetos. Documentar corporalmente la memoria de la ruina”, de mi libro *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*, dedico un espacio a la reflexión de sus terminologías emergentes y sus procedimientos a partir de una de sus obras (271-278).

también. Ese paso de dimensiones es caótico en un proceso de creación, sobre todo en su inicio, pero es mucho más clarividente en procesos ajenos, cuando el ente creador se dispone de una distancia con el material creador. En un proceso de creación, la experiencia formula su diario de acciones cotidianas casi inconscientemente, y en su apariencia caótica ordena pistas si el tiempo y la perseverancia lo permiten. En prácticas de docencia, este proceso es más inmediato. Intento que mi práctica sea física, analítica y sensorial a la vez. Intento que cada persona investigue desde lo más profundo y honesto, transitando entre la escucha grupal a la escucha individual, alejándose de motivaciones inmediatas basadas en el éxito o el fracaso. Mis talleres pueden resultar poco útiles a corto plazo, ya que dedico mucha energía a prácticas de juego y búsquedas íntimas que puedan despertar motivaciones más allá de las aulas: despertar la importancia del no hacer, el tocar desde lo mínimo, la composición desde la sencillez. Construir poco a poco un procedimiento del tocar que permita al individuo relajar el ego y los prejuicios, y disfrutar de la forma, la sugerencia, la imaginación (Entrevista).

Animistas escénicos que reivindican a otros animistas a través de la escritura

En esta sección de la galería expongo dos casos de investigadores-creadores que han dejado constancia, a través de la escritura de libros, de la necesidad del rescate de historias, testimonios y biografías trascendentes del TFA, que aún no habían sido documentadas. Aquí constatamos cómo los titiriteros se convierten en historiadores a partir de dispositivos de escritura singulares que buscan reivindicar esos vacíos.

Toni Rumbau

El titiritero y escritor catalán Toni Rumbau es autor de *Rutas de Polichinela. Títeres y ciudades del mundo* (Tarragona: Arola, 2013), una gran investigación-creación que funciona como un libro de viajes, al mismo tiempo que una búsqueda por documentar los distintos tratamientos que recibe el títere Polichinela en Europa, por medio de la crónica, las entrevistas y fragmentos de diario. Aquí, el titiritero es un *flâneur* que combina datos históricos del lugar en turno con las impresiones de sus derivas, más fotografías múltiples, relatos de encuentros y visitas a sitios a veces escasamente escritos o poco conocidos, a los que

llega al tratar de rastrear las respuestas a las preguntas que guían su aventura: encontrar las simientes y resonancias culturales de este títere complejo. Rumbau inventa un dispositivo literario, desde su mirada animista, para contener su investigación, ahí fluye un lazo indisoluble entre los usos y variaciones que adopta Polichinela y los propios rasgos de la ciudad que lo transforma.

Rumbau trabaja como si el títere fuera una brújula, un espejo en el cual observar al ciudadano y viceversa, tanto de determinadas épocas como del presente. Así, encontramos capítulos-ciudades que son mapas alternos que construye el viajero: Dom Roberto (Lisboa, Porto), Pulcinella (Nápoles), Pupi (Palermo), Pantalone (Venecia), Kasperek (Praga, Brno), Mester Jakel (Copenhague), Vasilache (Bucarest), Kasperl (Múnich, Halle, Lübeck), Jan Klaassen (Ámsterdam), Punch (Londres), Polichinelle (París), Guignol (Lyon), Titella y Pericu (Barcelona), Don Cristóbal Polichinela (Madrid), Karagöz (Estambul, Beirut, Damasco, El Cairo). Rumbau es un versátil investigador-creador que trabaja en hacer circular y dar a conocer la diversidad del TFA a través de la revista digital *Titeresante*,¹³ que dirige, o de lo que fue *Figuras del Desdoblamiento*, una extensa exposición sobre TFA que curó en el 2015, en el Museo de Arte Santa Mónica de Barcelona, y de la cual resultó el libro *Figures del desdoblament. Titelles, Màquines i fils*, Comanegra (Barcelona, 2015), en el que distintos académicos fueron invitados a reflexionar sobre la metafísica de las marionetas y otros asuntos relacionados.

Rubén Darío Salazar y Norge Espinosa

Rubén Darío Salazar, actual director del Teatro Nacional de Guiñol de Cuba y director de la compañía Teatro de las Estaciones, junto a Zenén Calero, en Matanzas, es también un titiritero que hace una crónica de sus procesos creativos en distintas publicaciones. Me interesa destacar su investigación *Mito, verdad y retablo: El Guiñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril* (2012) por su manufactura construida a lo largo de muchos años, su trabajo conjunto con el teatrólogo y dramaturgo cubano Norge Espinosa y por su afán de asentar una historia silenciada del TFA, de gran importancia en su país, trabajo que además ha sido merecedor de dos premios.¹⁴

La historia de los hermanos Camejo y Pepe Carril se encuentra desvanecida y aminorada debido a las represiones culturales que trajo el proceso de *parametración* en Cuba

¹³ www.titeresante.es

¹⁴ Premio de Teatrológia Rine Leal (2009) y el Premio Nacional de la Crítica literaria (2013).



Proceso de investigación de
El alma del pueblo. Títeres
Etcétera. Vietnam, 2013.
Fotografía de Enrique Lanz.

(originada del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971). El impulso comienza así, como me explicó el propio Rubén Darío:

Las líneas del proceso de escritura comenzaron primero por la investigación, iniciada en 1998, hasta alcanzar 10 años de profundización en una historia fecunda, hermosa y triste, que pasa revista no sólo por la labor del más importante conjunto titiritero en la isla hasta la actualidad, sino por las raíces, tronco y ramas que extendió hacia todos los colectivos profesionales nacidos después. La chispa se prendió en 1991, con motivo de mi participación en el Festival Mundial de las Marionetas de Charleville-Mezieres, Francia. Allí me encontré con la directora artística rumana Margareta Niculescu, quien me preguntó que qué sabía yo de sus amigos y colegas Pepe, Carucha Camejo y Pepe Carril. No pude responderle con claridad, apenas sabía de la existencia de ellos. Breves notas, líneas, frases en algún libro o revista, no más. A partir de entonces comenzó el levantamiento de una época y una vida escénica, esencial en la historia de todo el teatro cubano todo (Salazar, entrevista).

Al levantamiento que siguió le corresponde una tarea de minuciosidad extrema y la problematización situada del arte del guiñol desde muchos niveles, para comprender las decisiones políticas que mueven a un país y su impacto en el imaginario social. La labor de rastreo de documentos probatorios para dar nombres, para definir evidencias, la transcripción de testimonios y piezas archivadas, el hilo riguroso con el que sale a la luz una historia que

se creía perdida, el posicionamiento crítico y múltiple de los escritores de cómo se olvida y se construye la memoria en Cuba (en este caso, a través del oficio de los titiriteros y la censura), así como la precisión con la que se describen los contextos socio-políticos de la historia de la isla, han producido, sin duda, una de las mejores investigaciones que el TFA pueda tener, escrita por un dramaturgo y un titiritero. Y opino que es por la sinergia que aporta este último aspecto, el que la escritura construya una mirada tan especial en torno al conflicto, pues hay algo en el discurso que rezuma una fuerza de proximidad, aquella de quien defiende, se compromete y le hace justicia a la pasión por su propio oficio. O la teoría como intensificación de la propia vida.

Animistas escénicos que escriben y enseñan

En esta sección, le cedo la palabra a los testimonios de cuatro investigadores-creadores, reconocidos en el medio por sus publicaciones, obras, talleres y otras iniciativas pedagógicas. Su voz da respuesta a preguntas ideadas para esta zona de la galería, en donde les solicité conocer su visión sobre el significado de la investigación-creación a título personal, así como su vivencia de los pasajes entre dimensiones teóricas y prácticas. En esta área se percibe cómo el propio recorrido creativo se sistematiza para ponerse al servicio de los practicantes y estudiosos del TFA.

Ana Alvarado (Buenos Aires)¹⁵

Me interesa el teatro de objetos y su relación con el campo de la escena expandida. Es una reflexión que se inicia en el período en que formé parte del grupo El Periférico de Objetos (1989-2008) y que continué en mi obra posterior con la inclusión de la investigación sobre el encuentro de los objetos y los nuevos medios en la escena performativa. Participo en proyectos de investigación universitarios desde el año 2004 y he formado parte de investigaciones que tomaron como objeto de estudio la escena expandida y el teatro performático. Mi propia obra escénica fue inicialmente parte de esos proyectos y paulatinamente adquirí una formación

¹⁵ Ana Alvarado es autora de múltiples artículos de reflexión sobre el teatro de objetos publicados en revistas internacionales. Es autora del libro *Teatro de objetos. Manual dramaturgico* (Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2015), en colaboración con Mariana Gianella, y compiladora del libro *Cosidad, Carnalidad y Virtualidad. Cuerpos y objetos en la Escena* (Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2018).

para expresarme correctamente en la modalidad de un ensayo, ponencia o conferencia. He escrito artículos, editado libros de mi autoría o compilado materiales de otros autores. Hasta el momento, el eje principal de mis investigaciones ha sido el teatro objetual.

Actualmente, co-dirijo un proyecto que busca decodificar los sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en el área de la Dirección Escénica. Trato de que la tradicional dicotomía entre “teoría” y “práctica” se quiebre y que los procesos creativos abarquen todas las actividades que realizo. Busco crear espacios donde las certezas todavía no hayan clausurado la posibilidad de generar polémica. Por ejemplo, en el año 2011 fundé una carrera de posgrado en la Universidad Nacional de las Artes de Argentina (UNA) que se denomina Especialización en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, con un cuerpo de profesores venido del teatro, los títeres, la crítica teatral y la investigación multimedial. Con ellos buscamos desde entonces generar eventos, reflexiones y un corpus teórico que dé cuenta de esta especificidad y que deje una puerta abierta al cambio permanente que se produce con el avance tecnológico.

Carlos Converso (México)¹⁶

Para mí, la investigación es una tarea fundamental. La experiencia a la luz de ésta se convierte en una fuente y receptáculo de prácticas y saberes adquiridos, muchos de ellos sedimentados, que se van iluminando a través de la indagación. Y, claro, sin descartar los valiosos aportes de colegas provenientes de otros ámbitos y disciplinas. Los temas que están en el foco de mi atención son: la animación como fenómeno y como técnica; la dramaturgia escénica, una modalidad de trabajo creativo muy propia de los titiriteros, y agregaría las convenciones y artificios escénicos en el teatro de títeres. La sistematización es, en gran medida, el reflexionar sobre la práctica y las múltiples experiencias; es una manera de mirar y analizar sobre el fenómeno escénico y sus materiales para hacerlo audible en un discurso que busca comunicar e interpretar procesos, aciertos y dificultades, causas, e incluso, azares. Procuro identificar pautas, señales, rastros de una línea de operatividad y procedimiento que nos muestra resultados que considero importantes y valiosos. También la lectura de las experiencias y formulaciones teóricas de otros colegas suele convertirse en material estimulante o detonador de reafirmaciones o controversias.

¹⁶ Carlos Converso es autor del clásico libro *Entrenamiento del titiritero* (México: Escenología, 2000), así como un reconocido titiritero y profesor de larga trayectoria que comparte sus hallazgos en múltiples talleres por el mundo, como en su asignatura en la carrera de Teatro de la Universidad Veracruzana, Tópico de creación de títeres, y su Taller de puesta en escena.

El paso de la práctica a la formulación teórica lo experimento como un proceso que aparece misterioso y escurridizo, como suele ser el mismo proceso creativo. A mi manera de ver, consiste en madurar una intuición que, en principio, es una tenue formulación. A veces, de manera velada o explícita, un día aparece el enunciado, la palabra que nombra y refiere el proceso o la secuencia del fenómeno, y más tarde es confirmada por la misma práctica y la reflexión.

Rafael Curci (Uruguay)¹⁷

Para mí, la investigación en el teatro de títeres y objetos es un territorio amplio que está en constante expansión. No tiene fronteras ni horizontes delimitados. Su topografía se intuye como plagada de interrogantes, misterios por revelar, pocas certezas, fluctuaciones y desafíos. Por eso, precisamos de exploradores. Muchos exploradores. Yo me considero apenas rastreador, un recolector de rastros, un observador de señales que reflexiona sobre las distintas incógnitas y paradigmas que se manifiestan mientras voy andando y haciendo. No dispongo de muchas herramientas y me guío básicamente por el olfato, la lógica y el sentido común; soy esencialmente un autodidacta intuitivo sin formación académica de ningún tipo. En mi caso, es la práctica sistemática del oficio la que detona la teoría y el pensamiento. A lo largo de los años, me propuse describir esta disciplina desde sus variantes técnicas, modalidades operativas y procedimientos. Se trata de un oficio que es tan viejo como el del sastre, el panadero o el del zapatero remendón. La ejecución medianamente aceptable de esta disciplina artística requiere de un profesional idóneo y entrenado, con mucha práctica y conocimientos variados; por eso, mis pesquisas abordan distintos saberes que atañen a este género.

Lo que intento transmitir en mis libros y en los seminarios que dicto es analizar con detenimiento las condiciones prácticas y circunstanciales en las que aparecen y se desarrollan los conocimientos y habilidades propias del titiritero. En todos los casos, el análisis que propongo se centra en señalar y discernir sobre los distintos modos y procedimientos (exitosos o no) que han sido y son utilizados en escena por diferentes colegas, aunque gran parte de lo que llevo escrito son apenas reflexiones basadas en mi propia práctica y experiencia. Esas reflexiones tienen como objeto despertar el interés y profundizar en las varias áreas que

¹⁷ Rafael Curci es autor de los libros *De los objetos y otras manipulaciones titiriteras* (México: Libros de Godot, 2011), *Títeres, objetos y otras metáforas* (México: Libros de Godot, 2011), *El titiritero en escena* (México: Libros de Godot, 2015) y, de próxima aparición, el *Bio-objeto en escena*, entre otros. Es dramaturgo y titiritero e imparte numerosos talleres. Igualmente tiene un canal de *YouTube* en donde comparte clases por vía de esa plataforma: www.youtube.com/channel/UCtbYGG5x4J3jwlpji9qzWwg/videos

le dan cuerpo y sustancia al arte del titiritero. No escribo con la idea de hacer un registro detallado de mis trabajos; eso daría como resultado un puñadito de diarios personales o derroteros de trabajo. Escribo y enseño con la idea que toda esa experiencia acumulada cumpla una función, una utilidad, que sea un punto de inflexión y de reflexión para alguien que busque alguna señal, un punto de partida o algún un rumbo. En cuanto a la práctica y la teoría, una es consecuencia de la otra, el tema es encontrar las palabras adecuadas para expresar las ideas que surgen desde el pensamiento, y que éstas, a su vez, sean comprensibles y útiles para el que las lee. Evito a toda costa formular teorías concretas o definitivas.

En el teatro de animación, no podemos tomar nada como concreto y definitivo porque es una disciplina dinámica, sustancialmente apócrifa y en estado de mutación constante. Me contento con señalar algunos rumbos por los que transité o insinuar caminos que estimulen otras miradas, que promuevan o detonen otras reflexiones. No disponemos de mucho material bibliográfico de apoyo en el área de los títeres y objetos, por lo que muchas veces avanzamos a ciegas, al tanteo. Aun así, siempre elijo algo y prefiero arriesgar, a sabiendas que puedo estar equivocado al formular una idea o una especulación.

Javier Swedzky (Buenos Aires)¹⁸

La investigación en este campo me permite crear mundos, explorar poéticas, desarrollar un lenguaje visual y liberar al texto de sus deberes informativos. Me permite conectarme y convocar al público en otros niveles, sensibles, conceptuales, que están por detrás de lo que se muestra en una obra, sosteniéndola. Me da una gran libertad para poder acercarme a zonas a las que, personalmente, me sería muy difícil acceder con cuerpos de personas: sentimientos extremos, olvidados, una cierta nostalgia por algo que no existió nunca. Me permite desarrollar un humor ácido, negro, a veces macabro, una poesía que no está hecha de palabras.

Trabajar con títeres y objetos también me da la oportunidad de pensar en un arte “integral” para el cual son solicitadas diferentes disciplinas, las artes plásticas, la actuación, la manipulación, y también la arqueología y los estudios de cultura material, y enmarcar un momento lúdico y creativo. A través de estos años, he podido llevar adelante mis propuestas, he materializado dudas, pesadillas y esperanzas en el espacio escénico. Estos mundos independientes me alivian, me consuelan. Pero intento que no quede dentro de un ecuación

¹⁸ Javier Swedzky es creador y docente, ha publicado diversos artículos de reflexión sobre la dramaturgia en el teatro de títeres y objetos. Dirige la revista digital *EXPLORACIONES*, textos breves para títeres y objetos de la Universidad Nacional de las Artes, en Buenos Aires.

personal, si no que estas obras interpelen al espectador al que considero un igual, con el que intento compartir un momento de “agregación comunitaria” y de diálogo. Los objetos me parece que pueden contener ironía, el absurdo de nuestro cotidiano y pretensiones, la catástrofe y la deriva de nuestra sociedad. Considero a los objetos como partenaires. Doy clases desde hace muchos años, lo que me llevó a sistematizar tanto la práctica como el pensamiento acerca de la práctica. Con respecto a la práctica misma, orientada a la sensibilización del intérprete, a los potenciales del uso en escena de títeres y objetos, he desarrollado –inspirado en la antropología teatral– un camino que me permite pensar principios que se utilizan en muchas de las técnicas para hacer teatro con lo inanimado y, con ello, ahora intento escribir un libro.

Durante años le rehuí a la teoría teatral como algo que iba a coartar mi creatividad. No soy ajeno a una actitud que tienen muchos otros colegas. Enseñar en la universidad me obligó a ordenar lecturas, a buscar, a intentar entender y encontrar reflexiones y registros de experiencias que potenciaran mi trabajo y que me provocaran pasar al espacio a experimentar. Mientras leo, aparecen puentes inesperados, muchos de los cuales fueron ya pensados. Un ejemplo de esto es la idea de una dramaturgia fenomenológica, antes de conocer el libro de Werner Knoedgen.¹⁹

Arsenal de preguntas

O revolucionamos la universidad o ideamos tácticas que nos permitan el desarrollo de investigaciones en los intersticios, o bien la generación de espacios y contextos intermedios de investigación. No basta con hacer investigación, es preciso que los medios y contextos de investigación sean ellos mismos investigativos [...] interesantes y arriesgados.

José Antonio Sánchez

La confección de la galería previa tiene el pulso de lo inacabado. Me parece que está todo por hacer en el tema que he intentado apenas esbozar, en donde se comprende que cualquier intento de unidad es una ilusión aunque, no por ello, sea imposible imaginarnos una red de investigadores-creadores del TFA en Iberoamérica que sostenga futuras

¹⁹ N. del Ed. Werner Knoedgen es un teórico alemán, autor del libro *El teatro imposible: hacia una fenomenología del teatro de figuras* (1990).

alianzas a varias escalas. Este texto es un minúsculo intento de cartografiar un territorio animista escénico fragmentario. Este territorio puede ser investigado y rastreado a partir de sus metodologías creativas para compartir “modelos” complejos de visibilidad de conocimientos entre educadores, creadores y estudiosos en este medio que cuenta con escasa bibliografía. Finalmente, de lo que se trata es de sondear y permanecer abiertos a las incontables maneras en las que el animismo, entendido como problema y dimensión humana, acompaña nuestras vidas.

Más que un epílogo, me interesa plantear un arsenal de preguntas que me permite entender lo que de conclusivo pueda tener una escritura: ¿Cómo generar espacios de mediación investigativa en los que podamos forjar una red de pensamiento cooperativo sobre el TFA, que conjuguen la formulación de teorías procedentes de la práctica y viceversa? ¿De qué modos producir estos espacios de encuentro y convergencia, en países donde no existen estudios profesionales sobre el campo que nos ocupa? ¿Qué tipo de políticas culturales permitirían este intercambio entre lo teórico y lo práctico dentro del TFA? ¿Cómo originar y replicar estos lugares autónomos en los cuáles compartir los saberes que producen nuestras prácticas, abriéndolos, además, al pensamiento académico en un trazo de reciprocidad entre formas de investigación, para aunar fuerzas e inventar espacios de coincidencia, espacios dónde estar juntos y producir un conocimiento común?²⁰ ¿Qué compromisos socio-políticos comportan estas alianzas para su contexto determinado? ¿Qué ejercicios de imaginación podrían proponer plataformas de encuentro entre la teoría y la práctica capaces de convertirse en un continuo laboratorio epistemológico? ¿Cuáles serán los formatos de comunicabilidad de los futuros investigadores-creadores en el TFA dentro de la era de la inmaterialidad?

Fuentes consultadas

Alvarado, Ana. Entrevista personal. 24 de abril de 2019.

Amaral, Ana María. *Teatro de Formas Animadas*. Sao Paulo: Universidad de Sao Paulo, 2011.

Baudelaire, Charles. “Moral del juguete”. *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Traducido por Abel Vidal, Barcelona: Centellas, 2014, pp. 41-57.

Bobés Xavier. Entrevista personal 28 de marzo de 2019.

²⁰ En este sentido, me parece que el coloquio *El Títere y las Artes Escénicas*, al cual se me invitó para compartir esta conferencia, es un espacio ideal para poder desarrollar intercambios entre académicos, estudiosos y creadores del TFA.

- Borgdorff, Henk. “El debate en la investigación en las artes”. Traducido por Alfonso López Allosa, *Cairon Revista de Estudios de Danza*, núm. 13, 2010, pp. 25-46.
- Converso Carlos. Entrevista personal. 31 de marzo de 2019
- Curci Rafael. Entrevista personal. 4 de abril de 2019.
- Franke, Anselm “Animism: Notes on an Exhibition”. *E-Flux*, núm. 36, 2012, www.e-flux.com/journal/36/61258/animism-notes-on-an-exhibition/, consultado el 20 mayo de 2017.
- Garcés, Marina. *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013.
- Salazar, Rubén Darío. Entrevista personal 31 de marzo 2019.
- Sánchez, José Antonio. “In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes”. *Artes. La Revista*, vol. 12, núm. 19, 2013, blog.uclm.es/joseasanchez/2013/08/27/in-definiciones-la-investigacion-en-artes-2013/, consultado el 15 de abril de 2020.
- Sánchez, José Antonio, editor, *et al.* “La investigación en artes escénicas. Introducción”. *Cairon Revista de Estudios de Danza*, núm. 13, 2010, pp. 5-13.
- Swedzky, Javier. Entrevista personal 31 de marzo 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Gustavo Geirola*

*Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas
Whittier College, Estados Unidos.
e-mail: ggeirola@whittier.edu

Recibido: 28 de enero de 2020

Aceptado: 03 de marzo de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2626

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Resumen

El ensayo es una aproximación preliminar a la relectura crítica de *Hacia un teatro pobre*, de Grotowski. Considerando la versión en inglés (1968) y la traducción al español (1970), se cuestiona la pertinencia, los beneficios y hasta los obstáculos que la nota escrita por la traductora Margo Glantz, la nota anónima y el prefacio de Peter Brook aportan, cuando no desvirtúan, la lectura de la propuesta del maestro polaco. Esos prolegómenos, que en su momento presentaron a Grotowski a un público occidental, pueden ser hoy considerados en parte responsables del dogmatismo con el que se dispersó su enseñanza por el mundo y del misticismo que rodeó a la figura del maestro. Se hace, pues, necesario, revisar esas lecturas para liberar los textos grotowskianos y abrirlos a perspectivas contemporáneas en la praxis teatral.

Palabras clave: *Hacia un teatro pobre*, traducción, Glantz, Brook, praxis teatral.

The Legacy of Jerzy Grotowski in Argentine Theatre

Abstract

The essay is a preliminary approach to a critical reading of Grotowski's *Towards a Poor Theatre*, taking into consideration the English version of 1968 and its Spanish translation of 1970. The author problematizes the introductory 'note' written by Margo Glantz (translator of the Spanish version), and the preface by Peter Brook, arguing that they distort the reading of the Polish director's work. Those texts, which at the time served the purpose of introducing Grotowski to a Western audience, can be considered today partly responsible for the dogmatism with which his teaching was received around the world and the mysticism with which he was cloaked. It is therefore necessary to critique these readings, and thus open Grotowski's writings to a contemporary understanding of theatrical praxis.

Keywords: *Towards a Poor Theatre*, translation, Glantz, Brook, theatrical praxis.

Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos

Introducción

Al revisitar *Towards a Poor Theatre* (1968), cuando uno quiere aproximarse a la palabra de Grotowski, tiene que tomar varias precauciones. La figura del maestro polaco, desde su impacto a partir de los *sixties* en el campo teatral y psicoterapéutico,¹ ha ido acumulando múltiples lecturas e interpretaciones, contando ya con una extensísima bibliografía académica. Aunque en otros ensayos voy a intentar aproximarme a su ‘palabra’, en el presente pretendo simplemente abordar la traducción española (similar a la publicada en inglés, pero con algunos agregados) en sus prolegómenos ya que, dispuestos como están antes de los textos de Grotowski, de alguna manera orientaron y todavía orientan el sentido de éstos y no siempre del mejor modo.

En efecto, la versión castellana de *Hacia un teatro pobre* incluye, además de una “Nota a la traducción española”, una entrevista a Grotowski realizada por Margo Glantz² –la traductora al español–, quien lo interroga sobre las relaciones del psicoanálisis con su propuesta técnica. La versión inglesa, por su parte, incluye una página con datos biográficos y contextuales de Grotowski y su Teatr Laboratorium que, en la versión española, toma el título de “El laboratorio teatral”. A continuación tenemos el “Prefacio”, escrito por Peter Brook, y después de todos estos textos introductorios accedemos a la ‘palabra’ de Grotowski. En este ensayo

¹ Ver mi ensayo “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis”.

² Hemos abordado esta entrevista en “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis”.

queremos explorar estas introducciones a fin de ver hasta qué punto manipulan la recepción de la palabra del maestro antes de que el lector se relacione con ella. ¿Hasta qué punto los prólogos, prefacios e introducciones contribuyen a la lectura e interpretación de un texto o, por el contrario, desvirtúan su recepción? Imaginamos que, en este caso, gran parte de Europa occidental y de las Américas requerían cierta información previa para recibir una personalidad y una propuesta como las de Grotowski, proveniente de una sufrida Polonia en una época de intensos cambios culturales de postguerra, en los que ya se podía adivinar la caída de la función paterna, de la ley, la desaparición del cuerpo (después de una explosión de las ataduras que lo oprimían a partir de discursos patriarcales y conservadores), el despegue del feminismo y la cultura joven, la experimentación con nuevos vínculos personales y sustancias alucinógenas, nuevos modelos familiares, la búsqueda del sí mismo velada por las ilusiones del yo a partir de la incorporación de técnicas de meditación y filosofías orientales, etcétera.

Quizá esos prolegómenos se hicieron necesarios para facilitar la recepción de una propuesta tan a contracorriente en esa época, aunque la intención de permitir la comprensión, no obstante, hoy podría leerse de otro modo, como verdaderos impedimentos u obstáculos, cuando no rechazos de la propuesta que se quiere presentar. Varios factores están en juego en el corpus de los ‘textos’ grotowskianos: en primer lugar, la mayoría de ellos son transcripciones de charlas orales del maestro o bien entrevistas; en segundo lugar, la diversidad de contextos socio-políticos y culturales entre Polonia y el mundo occidental oficiaba como una barrera de posibles incomprensiones. Como lo plantea Halina Filipowicz, no hay que olvidar que “Grotowski es un hombre de los márgenes que ha puesto a su favor su posición personal. Nacido en un país más allá de los bordes de la cultura europea, siempre se ha situado en las fronteras de los centros artísticos en todas las formas posibles” (183).³ Finalmente, la historia misma de Polonia operaba bajo los pliegues más sutiles de la propuesta grotowskiana.⁴

Ya hemos tratado el tema de las transcripciones en otro ensayo.⁵ Como ocurre con los textos lacanianos, también en su mayor parte transcripciones, a pesar de las albaceas designadas para su diseminación (Richards, en el caso de Grotowski; Jacques-Alain Miller, en el de Lacan), lo cierto es que además de las etapas que dichos maestros registran en su enseñanza (como

³ “Grotowski is a man of the margins who has turned his marginal position to his advantage. Born in a country along the edges of European culture, he has always situated himself on borders of artistic centers in every possible way”.

⁴ Seth Baumrin ha explorado el contexto socio-político y cultural de la propuesta de Grotowski con bastante detalle. Hemos comentado en parte esta cuestión en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski”.

⁵ Ver “Praxis teatral: Grotowski y el psicoanálisis”.

ocurrió con Stanislavski), el panorama se complica porque se registran diversas versiones, ya que las disponibles han pasado por la supervisión de otros y no siempre (es el caso de los Seminarios lacanianos) hay correspondencias entre las mismas. En el caso de Grotowski, como nos cuenta Richard Schechner, la necesidad de contar con las autorizaciones de Richards y el riguroso cotejo realizado por Mario Biagini, sumado a la apertura de archivos en Italia y Polonia, han generado una serie de debates que aún no se han cerrado. Los problemas de traducción de algunos vocablos del polaco han traído también sus propias controversias, sobre todo en la medida en que el mismo Grotowski era consciente de su discurso oral y la dimensión performativa de sus presentaciones. Al respecto, Kris Salata y Lisa Wolford Wylam comentan que Grotowski no sólo era cuidadoso en el proceso de transcripción de sus conferencias, sino que también le importaba mucho que el traductor captara lo fundamental del pensamiento: “Grotowski insistía en que la tarea del traductor no era interpretar o mejorar, sino dar el significado con la mayor precisión y la menor distorsión posible” (15).⁶ Y agregan:

Grotowski tenía una relación muy particular con la palabra hablada y escrita, a través de las cuales buscaba algo de la misma verdad y vitalidad que buscaba tanto en el actor como en el acontecimiento teatral, cuyo núcleo localizaba en la posibilidad de un encuentro extra-cotidiano entre el actor y el público. Un orador carismático y convincente, Grotowski desplegó constantemente el lenguaje con sensibilidad hacia su impacto performativo (15).⁷

Así, por ejemplo, ciertos vocablos en polaco podrían dar lugar, sobre todo hoy con el avance del feminismo, a tergiversaciones, tal como ocurre con la palabra “*człowiek*, convencionalmente traducida como ‘hombre’ en las versiones al inglés de sus textos, pero que hace referencia a alcanzar la plenitud humana sin reificar un universal masculino” (Salata y Wolford Wylam 16).⁸ De manera similar, como nos aclara Maja Komorowska, “*Boss* es

⁶ “Grotowski insisted that the task of the translator was neither to interpret nor improve, but rather to render meaning with as much precision and as little distortion as possible”.

⁷ Comentamos las relaciones de la palabra oral en Grotowski en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski”. “Grotowski had a particular relationship with the spoken and written word, one through which he sought something of the same truth and aliveness that he looked for in the actor as well as in the theatrical event, the core of which he located in the possibility for extra-quotidian meeting between actor and spectator. A charismatic and compelling speaker, Grotowski consistently deployed language with sensitivity toward its performative impact”.

⁸ “*człowiek*, conventionally rendered as ‘man’ in English versions of his texts, referenced a human fullness of becoming without reifying a masculine universal”.

un término afectivo usado por sus colaboradores cercanos para referirse a Grotowski” (59, nota 35)⁹ y no tiene connotaciones autoritarias. Desconozco el polaco, pero en las traducciones al inglés y al español siempre se usa *he/él* para referirse al actor, tanto en los textos de Grotowski como en los de sus críticos, colegas y comentaristas. Nunca hay un *she/ella*, como tampoco ocurre en Stanislavski, salvo una excepción en la cual la actriz es presentada como desequilibrada por la muerte reciente de su hija.¹⁰

Peter Brook y Margo Glantz ante Grotowski

El prólogo de Peter Brook a la edición del libro de Grotowski merece unos párrafos, porque de alguna manera, siendo una lectura –no necesariamente complaciente– da los primeros síntomas de una recepción y, más importante aún, establece un marco para la lectura de los textos del propio Grotowski, quien podría no coincidir completamente con la forma en que su pensamiento es presentado por el director inglés. Esto, pues, nos impone ya una alternativa: leer a Grotowski fuera del marco brookiano o leerlo a partir de Brook.

Pero hay más. A esta aproximación brookiana –a la que volveremos más adelante– hay que agregar lo establecido en la “Nota a la traducción española” escrita por Margo Glantz, que no deja de imponer y condicionar una interpretación del título del libro, particularmente del abanico de sentidos que despliega el adjetivo “pobre”, dejando de lado curiosamente el que deviene de la preposición “hacia”. Glantz nos conmina desde antes de entrar en los textos de Grotowski a pensar lo pobre en tres vertientes: (a) la material, un teatro que prescinde de escenografía y otras “técnicas complicadas” de montaje (iluminación, música, maquillaje, etcétera); (b) la esencial, en el sentido de que el teatro grotowskiano “se despoja de todo elemento superfluo” para concentrarse en el “pobre” cuerpo del actor considerado como “esencia del arte teatral” y, finalmente, (c) la ascética, que apunta a una nueva “moralidad” teatral entendida como “un nuevo código del artista” (1). Grotowski, por su lado, retoma el vocablo “pobre” de la tradición bíblica. Sospecho –porque no tengo evidencias– que la perspectiva grotowskiana recibe varias influencias de Arthur Schopenhauer, tal vez no por lectura directa, sino a través de otros intermediarios.¹¹

⁹ “Boss is an affectionate term for Grotowski used by his close collaborators”.

¹⁰ Ver mi libro *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*.

¹¹ Trabajaré sobre esta perspectiva en otro ensayo futuro.

Respecto a la “Nota”, hay varias preguntas que formularse: la primera sería por qué se enfatiza el adjetivo “pobre” y no la preposición “hacia” que, en todo caso, no tiene menos peso, habida cuenta de que, según el Diccionario de la Real Academia Española, “denota el sentido de un movimiento, una tendencia o una actitud”, a la vez que se refiere a un “alrededor de, cerca de”. La preposición “hacia” en el título del libro resulta crucial porque indica un camino o una meta. El teatro pobre, sin embargo, no es la meta, pues la investigación grotowskiana va más allá del Teatro de Producciones y atraviesa todas sus fases posteriores. Esa tendencia (d)escribe una trayectoria, un itinerario particular, que nunca se cierra. Siempre hay un “hacia” que deja abierto el itinerario y por eso vale la pena retornar a Grotowski. Además, no caben dudas de que la propuesta grotowskiana quiere situarse como una continuidad al Sistema de Stanislavski y asumir ese “sentido de movimiento o tendencia”, que tendrá como campo exploratorio la actuación. Pero, ¿a qué apunta la tendencia?, ¿cuál es su objeto? La preposición “hacia” nos invita también a interrogarnos sobre ese “alrededor de, cerca de”. Podemos, desde la praxis teatral, interpretar ese movimiento o tendencia, primero, como alrededor y cerca de un vacío, una falta –ya que se habla de pobreza–, como aquello que funda el deseo y, segundo, como equivalente a la pulsión [*Trieb*] freudiana, que rodea el objeto sin alcanzarlo, aunque, no obstante, logra satisfacerse.

Si el adjetivo “pobre” ya opera como un despojamiento de aquello que se supone era el teatro anterior y contemporáneo a Grotowski (al menos en Europa Occidental) con sus artificios técnicos y estéticos, hasta como arte total en sentido wagneriano, la propuesta de Grotowski –según Glantz nos invita a considerarla– puede hoy leerse a partir de una actitud de des-travestización del teatro y del actor, de desnudamiento o desvelamiento en vistas a captar o capturar un objeto siempre escamoteado/velado en la teatralidad del teatro, un Real en sentido lacaniano, un cuerpo gozante que sólo puede entreverse a partir del juego de los códigos y los ropajes escénicos, y una verdad que –como lo plantea Lacan– sólo puede medio decirse sobre la escena. Si esto es así, estaríamos en una propuesta de deserotización del teatro, en la medida en que lo erótico no es el desnudo, sino lo que está entrevisto en la hiancia provista por los velos. Roland Barthes decía en *El placer del texto* que lo erótico era no el desnudo, sino la intermitencia abierta por la abertura de la ropa, que deja ver la piel y a la vez la esconde.

¿El lugar más erótico de un cuerpo no es acaso *allí donde la vestimenta se abre*? En la perversión (que es el régimen del placer textual) no hay “zonas erógenas” (expresión por otra parte bastante inoportuna); es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: la de la piel que centellea entre dos piezas (el pantalón y el pulóver), entre dos bordes (la camisa entreabierta, el guante y la manga); es ese centelleo el que seduce, o mejor: la puesta en escena de una aparición-desaparición (19).

Las fotos de las obras del Teatro de Producción operan, a pesar de Grotowski, en este velar y desvelar el cuerpo desnudo.

El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la “madurez” del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad: y todo esto sin que se manifieste el menor asomo de egotismo o autorregodeo. El actor se entrega totalmente; es una técnica del “trance” y de la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor, que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de “transiluminación” (Grotowski, *Hacia un teatro pobre* 10).

Si la propuesta actoral apunta a un desnudo total, es posible extenderla, como lo hará Grotowski, al formato tradicional de la sala a la italiana, a esa teatralidad del teatro conformada bajo protocolos perversos, y por esa vía a la relación entre actor y público, la cual dejará lo contemplativo para orientarse hacia una dimensión participativa y testimonial. El teatro “pobre” inicia ese proceso de des-erotizar el componente fetichista del teatro tradicional, favoreciendo un nuevo lazo entre el actor y la audiencia, para lo cual, además, se dispone una cercanía entre ellos, salas pequeñas, completa destrucción de “los estereotipos de visión” (*Hacia un teatro pobre* 16) de la teatralidad del teatro. Todo esto lleva a la necesidad de diferenciar nociones diversas, como la diferencia entre lugar/espacio y, particularmente, las nociones de cuerpo, a fin de diferenciarlo de organismo y comenzar a leer a Grotowski desde la triple perspectiva lacaniana: cuerpo imaginario, cuerpo simbólico y cuerpo real. Si el actor grotowskiano trabaja para, ascéticamente, acceder a esas “capas más íntimas de su ser y de su instinto” (transgrediendo las fronteras entre lo animal y lo humano), también la teatralidad grotowskiana aspira al atravesamiento de esa frontera escénica de la teatralidad del teatro en la que se vela el objeto *a*, de ahí que podamos explicar ese *trance* (del actor y del público) como un vínculo gozante, de cuerpos gozantes y ya no meramente placenteros. Por eso, Grotowski va a desbaratar la división entre escena y público, y también a destruir la posición de visibilidad contemplativa del teatro tradicional:

Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado (*Hacia un teatro pobre* 14).

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 (*Hacia un teatro pobre* 28).

La teatralidad grotowskiana –concebida como un despojamiento material y como esa conferencia entre actor y público– se orienta hacia la *verdad* y ésta es siempre incómoda y hasta siniestra, un Real carente de significantes, una verdad que no puede decirse toda (en sentido lacaniano), pero también una verdad, como la concibe Grotowski, que sólo es alcanzable por un proceso de trabajo sobre sí mismo, interminable, progresivo y dirigido hacia ese más allá del lenguaje, donde él supone las esencias naturales (animales [instinto] y humanas [deseo, pulsión, ser]), concebidas como universales y ahistóricas. Por eso, las transformaciones técnicas que comenzó a plantear desde la etapa del Teatro de Producción, y que irá sofisticando después, ya conforman esa dimensión blasfema que atiende a la redefinición de nuevos objetivos teatrales:

El espectador se alegra quizá, porque le gustan las verdades banales, pero no estamos allí para complacer o halagar al espectador, estamos para decir la verdad (*Hacia un teatro pobre* 195).

La empresa grotowskiana, si partimos de estas asociaciones sobre la “Nota”, nos abre a una serie de cuestiones que, metodológicamente, incluso y sobre todo a partir de esta dimensión delirante y conjetural que queremos ensayar aquí, pueden guiarnos en la lectura de los textos del propio Grotowski. No para comprenderlos como intentan Glantz y Brook, menos aún para dogmatizarlos, sino precisamente para *evitar comprenderlos rápidamente*, tal como aconsejaba Lacan a sus analistas.

La impronta de “El laboratorio teatral”

Entre la “Nota” y el “Prefacio” de Brook, para colmo, se nos ofrece otro texto sin firma bajo el título “El laboratorio teatral”, el cual es también una interpretación que nos condiciona en cierto modo la lectura directa de los textos de Grotowski. Demasiados preámbulos, pues, que anticipan un cierto malestar en el entramado de los textos grotowskianos, ya de por sí difíciles de descifrar.

Antes de comentar el texto de Peter Brook propongo detenernos brevemente en este texto sin firma que también se nos impone como intermediario, filtro o lente para la lectura de los textos del maestro polaco. Como vemos, nada más peligroso que las notas y los prólogos, particularmente en este tipo de textos que, como quería Foucault, intentan fundar

una nueva discursividad. No me parece, de todos modos, que sea el caso de Grotowski: si tenemos que nombrar a un “autor de discursividad” en sentido foucaultiano, ese nombre corresponde a Stanislavski y creo que Grotowski aceptaría esta propuesta. Queda por decidir si Grotowski realiza un ‘retorno a’ Stanislavski (a la manera en que Lacan inicia un retorno a Freud) o si, en cambio, opera como una reactualización del Sistema. Vale la pena citar cómo Foucault, en su famosa presentación al Collège de France titulada “¿Qué es un autor?”, discierne estas dos posibilidades:

[...] el retorno al texto no es un suplemento histórico que se añadiría a la discursividad misma y la doblaría con un ornamento que, después de todo, no es esencial; es un trabajo efectivo y necesario de transformación de la discursividad misma (29).

La reactualización, por el contrario, se entiende como “la reinscripción de un discurso en un dominio de generalización, de aplicación o de transformación que es nuevo para él” (28). De ahí que sea necesario, como ocurrió con Freud, un retorno a Grotowski, el cual, de alguna manera, desactive esos preámbulos o prolegómenos que manipulan al lector/teatrista en una cierta dirección y empañan, mediante la comprensión rápida, aquello que requeriría de un trabajo analítico más detallado de la letra grotowskiana. En esta línea de ‘revisión’ parece estar el libro de Paul Allain y Grzegorz Ziółkowski titulado *Voices from Within: Grotowski’s Polish Collaborators* (2015),¹² orientado a desmitologizar en lo posible la figura y aportes de Grotowski: “While we cannot prevent ongoing mythologising of Grotowski, we might help reduce it. Mythologising can only begin to be undone through making materials available, such as the perspectives collated here” (12). Así, bajo el postulado de que “Theatre cannot be a solitary process” (8), se coleccionan entrevistas a muchos colaboradores de Grotowski; además, se presentan documentos y testimonios personales que estuvieron de alguna manera bajo la censura o autocensura durante la etapa de dominación soviética (12). Estas entrevistas introducen muchas otras voces que nos dan una idea mucho más abarcativa (y menos centrada en Grotowski) de la actividad desarrollada en el laboratorio teatral. Se trata de co-creadores (doce varones y cuatro mujeres [10]),¹³

¹² Se trata de un volumen publicado en la colección *Polish Theatre Perspectives* que rescata mucha documentación e información de los archivos polacos, los cuales permanecieron desconocidos durante años en traducciones al inglés y otras lenguas.

¹³ Los compiladores afirman que la mayoría de los colaboradores de Grotowski fueron hombres (Allain y Ziółkowski 10). Una razón posible para explicar esta preferencia se debe, obviamente, al patriarcado y al nivel de machismo (particularmente en países católicos), en la medida en que, a causa de las exigencias de profesionalismo y dedicación total que Grotowski demandaba de sus colaboradores y de sí mismo,

cuya importancia quedó, en cierto modo, opacada por la figura monumental, casi de gurú, del maestro polaco; particularmente, se incluyen entrevistas y documentos que permiten hacerse una idea de otras etapas de la investigación grotowskiana más allá de la divulgada en *Hacia un teatro pobre*, esto es, la etapa del Parateatro, del Teatro de Fuentes, del Drama Objetivo y la del Arte como vehículo. Dicen los compiladores:

El teatro nunca puede ser un proceso solitario. Sin embargo, aquello que a menudo se nos presenta como una historia del teatro, por muy reciente que sea esta historia, es singular, la visión de una persona, usualmente un hombre, a menudo un director. Esto también se aplica al trabajo del director de teatro polaco Jerzy Grotowski. La celebración de sus logros frecuentemente eclipsa el trabajo de sus muchos colaboradores (8).¹⁴

Se incluyen en este libro las contribuciones de colaboradores de todo tipo que abarcan actividades relativas a la vida diaria del teatro, más allá de los ensayos y de las puestas en escena; por ejemplo, algunos roles administrativos, cubiertos en general por mujeres, “tal vez una razón para su relativa marginalización”¹⁵ de la actuación, debido a la imposibilidad de brindar tiempo completo por sus deberes como esposa y madre (10). Allain y Ziolkowski confían en que esta colección permita ir más allá de la mitologización –y hasta de “la estrechez de la concepción que Grotowski tiene de la ‘tradición viva’ presentada en el número especial de *TDR* titulado *Releyendo a Grotowski*” (11),¹⁶ volumen publicado por Kris Salata y Lisa Wolford Wylam en *The Drama Review*–.

“El laboratorio teatral” nos ofrece una serie de datos relativos a la fecha (1959) y la pequeña ciudad (Opole, Polonia) en la que Grotowski va a comenzar sus activida-

resultaba muy difícil para las mujeres “to balance family life with such intensity of hours and frankly un-social and varied commitments as work with Grotowski necessitated” (*ibidem*). Por otra parte, la enorme bibliografía sobre el maestro polaco nunca hace mención a la cuestión de la sexualidad del maestro, quien nunca se casó ni tuvo hijos, lo cual no deja de ser sorprendente si cotejamos este silencio con la propuesta metodológica de “desnudarse” o “desenmascararse” que Grotowski plantea para sus actores. El material fotográfico al que he podido tener acceso siempre muestra a Grotowski rodeado de hombres o en intimidad durante los largos ensayos con alguno de sus actores varones.

¹⁴ Theatre can never be a solitary process. Yet so often what comes down to us as a history of the theatre, however recent this history may be, is singular, the vision of one person, usually a man, most often a director. This also applies to the work of the Polish theatre director Jerzy Grotowski. Celebration of his achievements often overshadows the work of his many collaborators.

¹⁵ “which may be one reason for its relative marginalisation”.

¹⁶ “the narrowness of the conception of Grotowski’s ‘living tradition’ presented in the *TDR* special issue ‘Re-Reading Grotowski’ (summer 2008)”.

des. Nos aclara cómo en 1965 el “laboratorio teatral” se traslada a la ciudad universitaria de Wrocław, con una población más extendida y, por contar con universidad, suponemos que un poco más sofisticada en lo cultural. Nótese que el Laboratorio no se instala en Varsovia: Grotowski con su laboratorio, luego con sus talleres en California y sobre todo en Italia, vuelve a situarse cada vez como lo que, como mencionamos antes, Filipowicz denomina “a man of the margins”, opción típica del ascetismo en cuanto ideal de la vida retirada, lejos del “mundanal ruido”.

Tenemos aquí un aspecto que en otros trabajos hemos denominado como determinantes de “la verdad escénica”,¹⁷ es decir, aquellos factores que operan y convergen en el producto artístico, que afectan la creatividad: locación, tipo de público, tipo de financiación, concursos, premios, publicidad, etcétera. Este traslado geográfico supone, además, un proceso de institucionalización, en tanto que el Laboratorio deviene ahora el Instituto de Investigación del Actor: estamos ya en una captura del Laboratorio por el aparato simbólico (Discurso del Amo, Discurso de la Universidad, según Lacan), al menos en cuanto allí la actividad teatral ha recibido desde entonces “el subsidio oficial a través de las municipalidades de Opolé y de Wrocław” (Grotowski, *Hacia un teatro pobre* 3). Se nos dice en este texto que, desde entonces, ya no es un teatro, sino un instituto orientado a la investigación del arte teatral y del arte del actor. En el marco de estos protocolos institucionales, con el antecedente de las representaciones del Laboratorio, es que comienza a conformarse lo que el texto denomina “Método de Grotowski”. Este instituto mantiene, no obstante, el carácter de laboratorio, lo cual supone aspirar a cierto estatus científico: es un lugar que cuenta con los medios necesarios para realizar una investigación acorde a ciertos principios epistemológicos, metodológicos y técnicos. Su línea básica es la experimentación y justificación de hipótesis; no olvidemos que uno de los significados que el diccionario nos da para “laboratorio” es precisamente aquello “creado de forma artificial”. Peter Brook nos dice en su “Prefacio”:

En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado (5).

Sin embargo, más adelante leemos la palabra de Grotowski y podemos tener un ejemplo de las manipulaciones de su discurso ya que, como se puede apreciar, el maestro polaco dice precisamente lo opuesto a lo afirmado por Brook:

¹⁷ Ver mi ensayo “Una posible genealogía de lo político teatral: El régimen de verdad de la escena teatral” y mi libro *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*.

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia *sensu stricto*, y no sólo porque carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en ese tipo de trabajo (21).

Lo cierto es que, en la nueva locación, Grotowski cuenta con recursos precisos y adecuados para realizar una investigación, una concentración del trabajo sin mayores discontinuidades (particularmente financieras), lo cual admite una aspiración a resultados novedosos, generalizables y, hasta cierto punto, “vendibles” o promocionables: giras nacionales e internacionales, dictado de seminarios y cursos, etcétera, tal como los hará Grotowski desde entonces. Si pensamos en la situación política de Grotowski en Polonia,¹⁸ podemos entender que –a pesar del estricto control de sus textos dados a publicación–¹⁹ éstos preliminares que estamos considerando fueran aprobados por él mismo: el cuidado de la palabra no se desentiende del control del mercado y del futuro de su persona y su proyecto. Grotowski supo siempre controlar esta doble cara de su palabra.

Este texto anónimo agrega algo más: este instituto aspira a producir profesionales, en cuanto se espera de él que prepare “actores, directores y todo tipo de gente de campos que estén conectados con el teatro” (3). Sospechamos que este traslado de un Laboratorio desde una pequeña ciudad a una institución con protocolos precisos de produc-

¹⁸ Seth Baumrin ha explorado el contexto político en Polonia, las filiaciones de Grotowski, su delicado manejo de su situación como artista y lo que podemos suponer fueron, *a posteriori*, los determinantes de su exilio. Baumrin nos dice que “Durante el periodo comunista, la cultura era el activo nacional más tangible de Polonia en el bloque oriental controlado por los soviéticos y, por lo tanto, un activo decididamente político” (53). Estaba siempre, según Baumrin cita de un ensayo de Jan Kozłowski (55), “la amenaza de que ellos podrían ser usados en represalia. La atmósfera de aquellos tiempos puede describirse mejor con un chiste de Jerzy Grotowski: 1. No pienses. 2. Si piensas, no hables. 3. Si hablas, no escribas. 4. Si has escrito algo, no lo firmes. 5. Si has firmado, retíralo de inmediato” (Baumrin 53). “During the Communist period, culture was Poland’s most tangible indigenous asset in the otherwise Soviet-controlled Eastern bloc, and therefore a decidedly political asset” (53). Estaba siempre, según Baumrin cita de un ensayo de Jan Kozłowski (55), “the threat that they could be used in retaliation. The atmosphere of those times can be best described by a joke by Jerzy Grotowski: 1. Don’t think. 2. If you think, don’t speak. 3. If you speak, don’t write. 4. If you have written something, don’t sign. 5. If you have signed, take it all back immediately”. En “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski” y en “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis” hemos detallado cómo los espectáculos de su Teatro de Producción, con esa apariencia religiosa, fueron sin embargo blasfemos y transgresivos políticamente, en sus temas y en su teatralidad.

¹⁹ En mis ensayos ya mencionados he explorado con más detalle la relación de Grotowski con su palabra (oral y escrita), las traducciones y la circulación de sus textos.

ción (académica o no), conlleva no sólo una demanda puntual de resultados, sino un marco diferente para el desarrollo de la creatividad (marco que no necesariamente hay que apresurarse a entender ni como limitativo ni como fértil *per se*). De hecho, el Laboratorio/Instituto –ahora asistido multidisciplinariamente por psicólogos, fonólogos, antropólogos, incluso psicoanalistas, etcétera– cuenta con “una compañía permanente cuyos miembros fungen también como maestros” (*ibídem*). De un emprendimiento, si se quiere, artesanal, pasamos ahora a la captura del mismo por lo que Lacan ha denominado “Discurso de la Universidad”, que impone protocolos institucionales precisos y determina la producción, no de *saber* en sentido psicoanalítico, sino de un *conocimiento* generalizable y distribuible. No olvidemos que el Discurso de la Universidad es una versión del Discurso del Amo, lo que aquí podríamos plantearnos en al menos tres posibilidades: el Amo soviético, por un lado; el Amo Teatral (de la tradición europea), por el otro, y finalmente el Amo como el Inconsciente, estructurado como un lenguaje, el Otro de la ley y la tradición, el tesoro de la lengua, etcétera.

Una vez más volvemos a los determinantes de “la verdad escénica” a la que ahora se suma la petición de *coherencia* en los repertorios, la cual impone la puesta en escena de clásicos polacos e internacionales. Curiosamente, se agrega a esto la siguiente exigencia: que dichas obras y dichas puestas en escena admitan una función cercana “a la del mito en la conciencia colectiva” (4). ¿Qué entender por esto? En principio, sin apresurarnos a imaginar qué pueda ser “el mito de una conciencia colectiva” (nótese de paso: no de un inconsciente colectivo), sólo nos queda leer esto como una imposición –bastante enigmática– de la política soviética o bien, como una imposición solapada de la filiación cristiana reprimida, filiación religiosa y nacionalista viva en Polonia. No resulta sorprendente, por ello, que Grotowski responda a esto con varias obras, comenzando, según el texto, con *Caín* y concluyendo su famosa puesta de *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, mientras se dedica al montaje de “una producción basada en temas del Evangelio” (*ibídem*). La constante religiosa ya está atravesando la selección y, es de suponer, afectando la consistencia misma de la investigación actoral y directorial. No debería escapársenos aquí este campo de problematicidad entre las exigencias científicas de la investigación y la dimensión religiosa que está operando, digamos, a nivel del deseo.²⁰ Es decir, por un lado, la demanda de la institución que aloja al Laboratorio y, por otro, la consistencia del deseo de Grotowski y su equipo. Es probable que no haya aquí conflicto, sino negociación entre una y otro. Queda como interrogante explorar cómo esta especie de transgresión grotowskiana podría ser posible en el encuadre supuestamente marxista impuesto por la política soviética. Queda, también, por interrogarse sobre el estatus

²⁰ Ver “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski”.

religioso de la propuesta metodológica y estética del maestro, la cual, si primero apeló a temas cristianos, ya mucho más tarde va a orientarse por la ascesis según otros discursos religiosos, particularmente de Oriente, aunque este “hinduismo” ya estaba presente en la infancia de Grotowski.

Lo dicho sirva, aun en su carácter de comentario conjetural, para darnos cuenta al menos de una cosa: si Foucault problematizó la figura del “autor”, nosotros debemos estar muy precavidos ante la figura del libro, ya que la sintagmática que usualmente se nos presenta (dedicatorias, epígrafes, notas, prefacios, etcétera) suele ser un condicionante para la lectura de los textos que nos interesan, y esta manipulación podría no estar desentendida de la necesidad de velar un malestar en la cultura, tal como lo elabora ese texto que queremos leer, en este caso, lo dicho/transcripto/escrito por Grotowski.

La lectura de Peter Brook

Entremos ahora de lleno en el “Prefacio” de Peter Brook. Su comentario inicial dice:

Grotowski es único.

¿Por qué?

Porque nadie en el mundo, que yo sepa, nadie desde Stanislavski, ha investigado la naturaleza de la actuación, sus fenómenos, sus significados, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales tan profunda y tan completamente como Grotowski (5).

La frase inicial se instala como un enigma: “Grotowski es único”, un enigma que exige una respuesta interpretativa. ¿Único respecto a qué? Peter Brook, después de introducir su texto con esa frase, se pregunta “por qué”, y según él mismo se responde, Grotowski es extra-ordinario, o sea, excepcional, y a la vez singular “en el mundo” (mundo que tenemos que entender como europeo, blanco, burgués y hasta cristiano). ¿Habrà considerado Brook otros “mundos” para afirmar la excepcionalidad de Grotowski? Es una pregunta válida, aun cuando conozcamos la curiosidad del director británico por otras culturas y otras tradiciones teatrales. El hueso de la respuesta está, no obstante, orientado hacia otra cosa: a que nadie en ese mundo, salvo Grotowski, se ha tomado tan en serio el Sistema de Stanislavski; solamente él ha retomado las investigaciones del maestro ruso y ha profundizado “la naturaleza de la actuación”, así como “la ciencia de sus procesos mentales, psíquicos y emocionales”. Comprendemos rápidamente las frases, pero si decidiéramos, siguiendo los consejos lacanianos, no apresurarnos a compren-

der, la interrogación recae, al menos, sobre varios significantes: naturaleza, ciencia y la posible diferencia entre lo mental y lo psíquico. No sabemos qué significan estos significantes para Brook. No es probable que Stanislavski percibiera su Sistema como una ciencia, sea que haya incorporado sutilmente debates de los formalistas rusos, de Pavlov y, probablemente de Freud.²¹ En todo caso, el Sistema parece mejor catalogado como metodología o, incluso, *praxis* (que no es equivalente a la oposición, dialéctica o no, entre teoría y práctica). ¿Verá Brook en los esfuerzos grotowskianos la pretensión de formular una ciencia de la actuación?

Respecto al vocablo “naturaleza” queda mucho por imaginar. Hub Zwart ha retomado el viejo debate sobre la naturaleza, particularmente la “naturaleza humana” desde una perspectiva bioética, sobre todo a partir de las nuevas tecnologías médico-genéticas, nanotecnologías y las neurociencias. La entrada “Human Nature”, escrita por Zwart para la *Encyclopedia of Global Bioethics*, se enfoca en la reactivación actual de la polémica entre los bioconservadores, quienes tratan de salvaguardar la naturaleza humana de los avances e infracciones de la tecnología, y los transhumanistas, para quienes los seres humanos podemos trascendernos gracias a la ciencia y la tecnología (8). Para ello, recorre la historia, hace en cierto modo la genealogía de lo que se ha entendido por “naturaleza humana”, lo cual puede pensarse desde dos posturas opuestas: “we [human beings] *have* something which other animals *lack* (namely, rationality)” y “we *lack* something which other animals *have*”. Y nos aclara que:

Sin embargo, ambas respuestas tienen algo en común. Ambas tienen como objetivo explicar lo que somos esencialmente al comparar a los seres humanos con (otros) animales. En otras palabras, optan por una análisis ontológico comparativo (2).²²

²¹ Resulta interesante saber, tal como lo cuentan Allain y Ziolkowski, que las primeras puestas de Grotowski en el Teatr 13 Rzędów (Theatre of the 13 Rows) fundado por la pareja formada por Stanisława Łopuszańska-Ławska y Eugeniusz Ławski, tuvieron que ver con Freud: “El teatro se inauguró oficialmente el 16 de mayo de 1958 con *Freuda teoria snów* (La teoría del sueño de Freud) de Antoni Cwojdzinski. Poco después, Łopuszańska invitó a Grotowski a dirigir la obra *Pechowcy* (“Los enfermos predestinados”) de Jerzy Krzysztoń”. “The theatre opened officially on 16 May 1958 with *Freuda teoria snów* (Freud’s Dream Theory) by Antoni Cwojdzinski. Soon after, Łopuszańska invited Grotowski to direct Jerzy Krzysztoń’s play *Pechowcy* (The Ill-Fated)” (13, nota 13). Para un desarrollo más detallado de la relación entre Grotowski y el psicoanálisis, así como el impacto del método grotowskiano en la clínica, ver mi ensayo “Praxis teatral: Grotowski y el psicoanálisis”.

²² “Both answers have something in common as well, however. They both aim to explain what we essentially are by comparing human beings to (other) animals. In other words, they opt for a comparative ontological analysis”.

En su revisión de esta vieja discusión, Zwart se interesa en captar hasta qué punto se puede detectar hoy una mutación metafísica. Bajo la convicción de que “la tecnociencia no es una fuerza benevolente en sí y por sí misma. Más bien es ominosa por definición” (9),²³ Zwart concluye que:

En el debate sobre el mejoramiento humano, ambas partes abogan por una verdad parcial. Por un lado, los bioconservadores argumentan que, si se desata el transhumanismo sin alguna clase de compensación bioética, algo que actualmente “tenemos” (nuestra humanidad) bien podría perderse. Podríamos privarnos de las efectivas condiciones que nos permiten trabajar sobre nosotros mismos y mejorarnos (como lo hemos venido haciendo desde tiempos inmemoriales). Por otro lado, dado que lo que tenemos (A+) es en sí mismo un producto de la cultura (de la ciencia y la tecnología), no podemos usarlo para abogar por una moratoria del progreso tecnocientífico de ahora en adelante. En términos dialécticos, la compensación (ciencia, tecnología y cultura, como compensación por nuestra falta de ser) debe ser compensada a su vez por la bioética, la reflexión filosófica y la interacción social, lo que resulta en estrategias de gobierno y políticas para prevenir que la tecnología caiga en una sobrecompensación (*ibídem*).²⁴

Visto este debate y enfocándonos en el teatro en general y la actuación en particular, lo menos que podemos decir es que no hay nada menos natural que el teatro y la actuación, salvo que haya una petición de principios en referencia a la “naturalidad” actoral anhelada por Stanislavski para las obras realistas (y sólo para ellas), “naturalidad” apoyada en una supuesta realidad objetiva que, como sabemos a partir de Lacan y Foucault, no es más que una construcción imaginaria del sujeto. Sin duda, Grotowski no es ajeno a este debate: por un lado, porque al invitar a su actor a buscar su esencia humana bajo las máscaras de la cultura, lo

²³ “Technoscience is not a benevolent force in and by itself. Rather, it is uncanny by definition”.

²⁴ “In the human enhancement debate, both parties advocate a partial truth. On the one hand, the bioconservatives argue that, if transhumanism is unleashed without some kind of bioethical compensation, something which we currently “have” (our humanity) may well be lost. We may deprive ourselves of the very conditions that allow us to work on ourselves and improve ourselves (as we have been doing since time immemorial). On the other hand, given the fact that what we have (A+) is itself a product of culture (of science and technology), we cannot use it to advocate a moratorium on techno-scientific progress from now on. In dialectical terms, the compensation (science, technology, and culture, as compensation for our lack of being) must in turn be compensated by bioethics, philosophical reflection, and societal interaction, resulting in governance and policy strategies to prevent technology from sliding into overcompensation”.

lleva a un límite en que pareciera intentar trascender la frontera entre naturaleza humana y naturaleza en general, esta última tal vez percibida como cósmica. Si los ejercicios, desde el Laboratorio hasta las etapas finales, exploran los ritmos, los movimientos, las fonetizaciones, los estímulos corporales, danzas en búsqueda de una “estructura” (como “leyes objetivas” del teatro [*Hacia un teatro pobre* 19] y más tarde como “objetividad del ritual”²⁵), la frontera entre lo animal y lo humano se borrea, por cuanto los etólogos han descripto a puntualidad múltiples ritos de cortejo animal, de índole sexual, con ceremonias performativas que también recurren a danzas, movimientos, ritmos, vocalizaciones, etcétera.²⁶ Si Stanislavski se proponía llegar –a partir de Pavlov– a ciertos mecanismos en la praxis actoral, éstos no estaban necesariamente fundados en el automatismo instintivo animal, sino en la convicción cartesiana del cuerpo como máquina. No es ésta la perspectiva de Grotowski: sus propuestas posteriores al Teatro de Producción, al abordar lo ritual y la transculturalidad, apuntan a una esencia humana más allá del lenguaje, incluso en lo instintivo animal, capaz de permitirle al actor alcanzar una comunión cósmica; se trata de una propuesta que, siguiendo a Zwart y considerando las transgresiones grotowskianas desde su período inicial, se inserta en el debate entre transhumanistas y bioconservadores, lo cual, sin duda, merece una investigación detallada en el futuro. Se aspira a una purificación del yo (*moi* lacaniano) mediante un sacrificio que elimine las máscaras, espejismos e ilusiones productos de la alienación al Otro (capitalista, familiar, educativo, cultural) para acceder, mediante una purificación, a la dolorosa verdad del sujeto, a una dimensión cósmica, pensada como pacificación interior y una convivencia mística con lo sagrado secular, transcultural y translingüístico.

²⁵ “Podemos decir ‘Arte como vehículo’, pero también ‘objetividad del ritual’ o ‘artes rituales’. Cuando hablo de ritual, no me estoy refiriendo ni a una ceremonia ni a una celebración, y menos aún a una improvisación con la participación de gente de afuera. Tampoco hablo de una síntesis de diferentes formas rituales provenientes de diferentes lugares. Cuando me refiero al ritual hablo de su objetividad; esto significa que los elementos de la acción son los instrumentos para trabajar *sobre el cuerpo, el corazón y la cabeza de los hacedores*”. “We can say ‘Art as vehicle’, but also ‘objectivity of ritual’ or ‘Ritual arts’. When I speak of ritual, I am referring neither to a ceremony nor a celebration, and even less to an improvisation with the participation of people from the outside. Nor do I speak of a synthesis of different ritual forms coming from different places. When I refer to ritual, I speak of its objectivity; this means that the elements of the Action are the instruments to work *on the body, the heart and the head of the doers*” (“From the theater company to Art as Vehicle”, citado en Richards 122).

²⁶ En “Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis” y en “Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular en Jerzy Grotowski” hemos planteado la cuestión de la sexualidad (bastante velada y hasta paradójicamente reprimida, a pesar de las invitaciones a los desnudamientos) en la vida y la propuesta de Grotowski. Es un tema que merece una atención más pormenorizada que no podemos afrontar en este ensayo.

En esta línea de cuestionamientos cabe poner en emergencia el enfoque gnoseológico que Brook atribuye a la diferencia mental/psíquico/emocional: ¿será que lo mental remite al pensamiento consciente, lo psíquico a lo inconsciente (o ese subconsciente sospechoso, sin elaboración, del Sistema) y lo emocional como una dimensión separada, digamos, “del corazón”, no involucrada con lo mental y lo psíquico? ¿Cuál es la base epistémica de esta tripartición? De no especificarla, la tríada significativa queda en el limbo del sinsentido. Todos creemos, sin embargo, comprender lo que dice Brook y allí siempre nos entrapamos.

Nos cuenta Brook que al teatro de Grotowski lo denomina Laboratorio (con mayúscula), concebido como un centro de investigación que admite la experimentación actoral a partir de los procedimientos científicos: “En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales” (5). No se nos aclara cuáles sean esas condiciones “esenciales”, sólo se nos cuenta que en ese Laboratorio se sostienen dos condiciones: la concentración en un pequeño grupo (que Grotowski mantendrá a lo largo de su vida, con protocolos muy exclusivos de selección, salvo en la etapa del Parateatro con admisión más masiva), y tiempo ilimitado de trabajo. Brook no puede más que sorprenderse y admirar estas dos condiciones, porque –como lo señala al final de su “Prefacio”– su propio teatro está basado en un sistema de producción que no podría sostenerlas: en efecto, “la vida de nuestro teatro es en todos sentidos diferente de la él” (7).

El director inglés, viendo como obstáculo el ir a Polonia a ser testigo del trabajo de Grotowski, ha optado por invitarlo al Reino Unido a trabajar dos semanas con su grupo de actores. Con cierta cortesía, Brook, mientras admira el trabajo minucioso de Grotowski, no deja de apuntar lateralmente que no todos sus actores se entusiasmaron con la propuesta del polaco. Y tal vez eso se deba no tanto a que la propuesta no les aportara lo esperado a su profesión, sino a la serie de diferencias que Brook detalla, con sutileza, entre dos procesos de producción y dos ideologías distintas.

Pasemos a detallar esas diferencias brevemente:

- a. La espontaneidad buscada por Grotowski se basa, según Brook, como ya vimos, en el trabajo con un grupo pequeño, lo cual no es el caso de los elencos del maestro inglés.
- b. Dicha espontaneidad supone un grado elevado de confianza entre los miembros del grupo. También supone que esa confianza, base de la propuesta, “depende de que sus confidencias no se revelen”, esto es, la propuesta exige una dimensión de intimidad que el sistema inglés de producción teatral no puede sostener.
- c. La cuestión del dinero: la “pobreza” de la propuesta grotowskiana hace cortocircuito con el teatro como empresa orientada a la producción de réditos económicos. El dine-

ro, según admite el maestro inglés, no es un obstáculo para desarrollar un teatro de vanguardia, pero esa pobreza, por más vanguardista que se quiera, no responde a las expectativas del público para el cual Brook trabaja.

- d. El hecho de que el trabajo de Grotowski se desentienda de lo verbal es un punto clave para un teatro como el inglés, con su tradición basada en el texto dramático y el aprecio por lo verbal y el bien decir. Ese aspecto de la propuesta de Grotowski no deja de constituir un punto de rechazo de parte del elenco convocado para asistir al taller.
- e. Brook afirma que, además, ese silencio en el que se realizan los ejercicios propuestos por Grotowski estaría amenazado por la verbalización, que atentaría contra la *simpleza y claridad* de los ejercicios (otros dos sustantivos de los que no sabemos bien qué puedan significar para Brook).
- f. Los ejercicios, tal como lo testimonia Brook, están orientados a abolir la diferencia entre mente y cuerpo. No sorprende que le haya llamado la atención este aspecto a un director de la tradición de Brook, en donde, como todos sabemos, la palabra y lo que ésta dice, el sentido de la escena en tanto verbal, constituyen la característica tradicional del teatro británico y de su escuela. La economía de gestos y movimientos no equivale a la abolición de la oposición entre cuerpo, por un lado, y mente, por el otro. Pareciera haber aquí, para el maestro inglés, un enigma sobre dónde situar esa dimensión en la que dichos opuestos se sintetizan o se anulan mutuamente.
- g. El resultado del trabajo durante la estadía de Grotowski es categorizado por Brook por una serie de “choques” (“*shocks*” es la palabra usada por Brook en su lengua) en sus actores. El resultado de estos choques es, en general, positivo desde la opinión de Brook, pero como luego lo plantea al final de su “Prefacio”, si bien necesario en Inglaterra, parece ser poco probable su aplicación al teatro que allí se produce.
- h. El teatro y la metodología de Grotowski apuntan a un tipo de teatro que Brook califica como “monástico” (vocablo certero que orientará toda la mística posterior sobre Grotowski y su método): es un arte que no sólo exige completa dedicación sino que, además, exige mantener una forma de vida basada en la “crueldad a sí mismo”, preconizada por Artaud, y eso no parece estar en el horizonte profesional del actor inglés y los abultados elencos de los que forma parte. La propuesta grotowskiana, según Brook, está limitada a doce personas (referencia indudablemente apostólica) en un lugar cuya forma de vida es muy concentrada o limitada en cuanto a distracciones socio-económicas.
- i. El arte de la actuación es para Grotowski, como señala Brook, un *vehículo* (otra palabra clave con resonancia posterior en la trayectoria del maestro polaco), un modo de vida orientado a descubrir el camino mismo de la vida, y no un refugio. La propuesta

grotowskiana se sustenta, tal como lo detecta Brook, en una dimensión religiosa y no laboral o comercial. Conviene citar este párrafo en su extensión, porque se lee la decepción de Brook en cuanto a la potencialidad del método de Grotowski en otro sistema de producción como el inglés y el del mundo occidental capitalista:

Una forma de vida es un camino para descubrir la vida. ¿Suena a eslogan religioso? Está bien. Y con eso lo hemos dicho todo. Nada más ni nada menos. ¿Los resultados? Improbables. ¿Son mejores nuestros actores? ¿Se han vuelto mejores como hombres? *No* en el sentido, en la extensión en que algunos pretenden, por lo que he podido apreciar (y por supuesto que no todos estaban fascinados con esa experiencia, algunos se aburrían) (6).

- j. El teatro realizado por Brook responde a otras exigencias, no apunta a convertirse en un tipo de “misa”. Lo católico y lo anti-católico, para Brook, parecen ser dos extremos que se tocan. Frase sin duda controversial, que apunta a cierto procedimiento de discriminación religiosa en el núcleo de la propuesta grotowskiana. La actuación en Inglaterra requiere de una formación actoral dirigida a una escena para públicos masivos y no selectos, minoritarios y poco numerosos. Además, detalla otras diferencias que vale la pena citar, porque nos dan las bases de la propuesta del propio Brook, de aquello a lo que responde su teatro:

Nuestro objetivo no es crear un nuevo tipo de Misa, sino una relación del tipo de la isabelina que ligue lo privado a lo público, lo íntimo con lo abigarrado, lo secreto y lo abierto, lo vulgar y lo mágico. Para esto necesitamos una *multitud*²⁷ tanto dentro del escenario como en el público y, dentro de esa multitud, individuos que *trabajen* en la escena y ofrezcan su verdad más íntima a los individuos que forman el público, para compartir una experiencia colectiva con ellos (7, el énfasis es mío).

²⁷ Una anotación marginal: resulta interesante que Brook use el vocablo “crowd” a la manera de las democracias liberales del pasado y, sobre todo, del hemisferio norte, que las diferenciaría del tercer mundo. En la versión al español, Glantz la traduce, paradójal o irónicamente, no como “muchedumbre”, sino como “multitud”, tal como hoy se la usa para pensar la política postliberal. “Multitud” tiende actualmente a significar –a partir de Michael Hardt y Antonio Negri– la potencialidad política de índole progresista de los colectivos, en tiempos de globalización o “late capitalism”; en cambio, “crowd” remite a un valor regresivo. “Empire” en Hardt y Negri apunta a significar el pasaje del sistema de producción del Fordismo al del post-Fordismo, como creo que se puede ver en el pasaje de Stanislavski a Grotowski.

La palabra clave, me parece, es precisamente “trabajar”: ese trabajar está más cerca de Stanislavski y de la búsqueda de los rendimientos actorales para un teatro de repertorio y de eficacia artística. Ese trabajar a partir de un sistema de fórmulas que permitan el mismo rendimiento fuera de los determinantes de clase, género, raza, etcétera, es el objetivo que subyace al Sistema de Stanislavski, cuya perspectiva –como lo hemos trabajado en otros ensayos–²⁸ está dada por el fordismo y el taylorismo, y apunta al entrenamiento *corporal y mental* automatizado para el mejor rendimiento fabril, o sea, mejor rendimiento con menos inversión de energía, posibilidad de sustitución de personal entrenado de la misma manera (un actor vale igual que el otro, no es divo; es sustituible o una parte reemplazable en un engranaje); eficacia universal de la fórmula (como en los musicales de Broadway, el formato es transportable y además el elenco responde de la misma manera en New York que en Bogotá), etcétera. Brook, por eso mismo, anota que su trabajo se realiza en condiciones signadas por la prisa, con exigencias de productividad en las que el tiempo es dinero, en compañías abrumadas por el repertorio con resultados de fatiga por el trabajo excesivo.

Brook, pues, aunque reconoce la validez artística de la propuesta grotowskiana, se cuestiona el grado de potencialidad de la misma en contextos donde el teatro es una empresa e incluso una industria (como el deporte), con protocolos de producción, contratación, tiempos pautados, eficiencia y éxito de taquilla; esto es, un teatro que responde a las condiciones capitalistas de trabajo y producción. No resulta sorprendente, en consecuencia, que la propuesta grotowskiana tuviera mayor éxito en países tercermundistas, particularmente en Latinoamérica, donde luego fuera reforzada por la antropología teatral barbiana.²⁹

En este contexto, la pregunta se impone: ¿cómo perciben estos dos directores el arte? Se puede apreciar la disyuntiva, pero nos faltaría revisar toda la concepción teatral de Brook, lo cual dejamos para otra oportunidad. La única conclusión posible, de tipo formal, es preguntarse hasta qué punto conviene solicitar a alguien la escritura de un prefacio. Como dijimos antes, es cuestionable que la nota de la traductora, el texto sin firma y el prefacio de Brook le hagan algún favor a la propuesta de Grotowski.

²⁸ Ver mi ensayo “Los cuerpos del actor”.

²⁹ La noción de “multitud” fue elaborada para dar voz a los colectivos de la era global, particularmente en el Tercer Mundo. No nos sorprende que Grotowski haya tenido mayor resonancia allí, aun con la aplicación dogmática y hasta acrítica de sus proposiciones. Se pueden leer algunos ensayos sobre Grotowski en América Latina en la colección de ensayos *Jerzy Grotowski. Miradas de Latinoamérica*, compilados por Domingo Adame y Antonio Prieto Stambaugh. También se puede ver “La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina”, de Silvina Alejandra Díaz.

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo y Antonio Prieto Stambaugh, editores. *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2011.
- Allain, Paul y Grzegorz Ziolkowski, editores. *Voices from Within: Grotowski's Polish Collaborators*. Londres: Polish Theatre Perspectives, 2015, core.ac.uk/download/pdf/10636715.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Barthes, Roland. *El placer del texto seguido por Lección Inaugural*. México: Siglo XXI Editores, 1998.
- Baumrin, Seth. "Ketmanship in Opole: Jerzy Grotowski and the Price of Artistic Freedom". *The Drama Review*, vol. 53, núm. 4, 2009, pp. 49-77.
- Díaz, Silvina Alejandra. "La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina". *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 10, núm. 16, 2019, pp. 27-53, investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2604, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Filipowicz, Halina. "Where Is Grotowski?". *The Drama Review* vol. 35, núm. 1, 1991, pp. 181-186, www-jstororg.ezproxy.whittier.edu/stable/pdf/1146118.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-4693%252Ftest&refreqid=excelsior%3A82d50d0e52d-d79ed52b2790929026b72, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Foucault, Michel. "¿Qué es un Autor?". *El Seminario*, Universidad de Buenos Aires y Universidad Nacional de la Plata, s.f., 23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. *Sueño. Improvisación. Teatro. Ensayos sobre la praxis teatral*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2019.
- Geirola, Gustavo. "Pervivencia de lo monacal: el teatro de lo sagrado secular de Jerzy Grotowski". *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año XVI, 2020, en prensa.
- Geirola, Gustavo. "Praxis teatral: Jerzy Grotowski y el psicoanálisis". *Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities*, vol. IX, núm. 34, 2019, pp. 1-42, www.argus-a.com.ar/publicacion/1455-praxis-teatral-jerzy-grotowski-y-el-psicoanalisis.html, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. "Una posible genealogía de lo político teatral: El régimen de la verdad de la escena teatral". *Revista Artescena*, núm. 3, 2017, pp. 13-41, www.artescena.cl/una-posible-genealogia-de-lo-politico-teatral-el-regimen-de-verdad-de-la-esce-na-teatral/, consultado el 6 de marzo de 2020.

- Geirola, Gustavo. *Praxis teatral. Saberes y enseñanza. Reflexiones a partir del teatro argentino reciente*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2016.
- Geirola, Gustavo. “Los cuerpos del actor”. *Stanislavski desde nuestros teatros. Recreación de su legado*, editado por Percy Encinas. Lima: Asociación Iberoamericana de Artes y Letras / Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, pp. 29-54, gustavo-geirola-ensayos.blogspot.com/2015/04/los-cuerpos-del-actor.html, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Geirola, Gustavo. *Ensayo teatral, actuación y puesta en escena. Notas introductorias sobre psicoanálisis y praxis teatral en Stanislavski*. Buenos Aires / Los Ángeles: Argus-a Artes y Humanidades / Arts & Humanities, 2014.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theater*. Nueva York: Routledge, 2002, monoskop.org/images/e/e2/Grotowski_Jerzy_Towards_a_Poor_Theatre_2002.pdf, consultado el 10 de marzo de 2020.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz, México: Siglo XXI Editores, 1970.
- Komorowska, Maja. “In Jerzy Grotowski’s Theatre. Maja Komorowska talks to Barbara Osteloff”. *Voices from Within: Grotowski’s Polish Collaborators*, editado por Paul Allain y Grzegorz Ziolkowski. Londres: Polish Theatre Perspectives, 2015, pp. 46-60.
- Kozłowski, Jan. “Studencki Komitet Rewolucyjny? Krakow 1956 (fakty i refleksje) [Students Revolutionary Committee? Krakow 1956 (Facts and Reflections)]”. *Polski Pazdziernik 1956 na Uniwersytecie Jagiellońskim [The Polish October 1956 at the Jagiellonian University]*, editado por Rudolf Klimek. Krakow: Jagiellonian University Press, 2004, pp. 45-58.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Multitude: War and Democracy in the Age of Empire*. New York: The Penguin Press, 2005.
- Hardt, Michael y Antonio Negri. *Empire*. Harvard: Harvard University Press, 2001.
- Richards, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. London & New York: Routledge, 1995.
- Salata, Kris y Lisa Wolford Wylam. “Re-reading Grotowski. Guest Editors’ Introduction”. *The Drama Review*, vol. 52, núm. 2, 2008, pp. 14-17, www.jstor-org.ezproxy.whit-tier.edu/stable/pdf/25145510.pdf?ab_segments=0%252Fbasic_SYC-4693%252Ftest&refreqid=excelsior%3A75a8d6d80387672125b6f4e5c9b03098, consultado el 6 de marzo de 2020.
- Zwart, Hub. “Human Nature”. *ResearchGate*, ResearchGate GmbH, 2015, www.researchgate.net/publication/280492679_Human_Nature, consultado el 10 de marzo de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre *Las fábulas perversas*, de Óscar Liera, y *1822*, de Flavio González Mello

Ricardo Torres Miguel*

* Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa,
México.

e-mail: ricksabato@gmail.com

Recibido: 15 de agosto de 2019

Aceptado: 11 de marzo de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2627

La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre *Las fábulas perversas*, de Óscar Liera, y *1822*, de Flavio González Mello

Resumen

El teatro histórico ha tenido pocos exponentes en la escena mexicana de los últimos años. Los dramaturgos Óscar Liera y Flavio González Mello figuran entre los pocos que han representado con maestría este género teatral. *Las fábulas perversas* fue una de las creaciones finales de Liera, en la que parodia al célebre fraile Servando Teresa de Mier. Por su parte, González Mello retomó el tema del fraile dominico en *1822*, obra que aborda el año en que México fue imperio. Ambos textos tienen como protagonista al polémico personaje, sólo que en la versión de Liera se plantea al religioso por medio de la parodia, mientras que la de Mello se centra en la sátira.

Palabras clave: historia, memoria colectiva, independencia, parodia, México.

Parody, Satire and Intertextuality: Differences and Affinities between Óscar Liera's *Las fábulas perversas* and Flavio González Mello's *1822*

Abstract

Although historical theater in Mexico has been scarce in recent years, playwrights Óscar Liera and Flavio González Mello are among the few who brilliantly address this genre. *Las fábulas perversas* (*Perverse Fables*) is one of Liera's final plays, where he parodies Friar Servando Teresa de Mier, a historical character also found in González Mello's *1822*, a piece that addresses the year in which Mexico was an empire. In both texts the controversial friar is protagonist, only that in the Liera version he is depicted through parody, while in Mello's play Teresa de Mier is given a satirical treatment.

Keywords: history, collective memory, independence, parody, Mexico.

La parodia, la sátira y la intertextualidad: las diferencias y afinidades entre *Las fábulas perversas*, de Óscar Liera, y *1822*, de Flavio González Mello¹

El teatro histórico ha tenido pocos exponentes tan brillantes como Óscar Liera y Flavio González Mello. En México, el primero corresponde a lo que se llamó la “Nueva dramaturgia”, según se señala en el libro del mismo nombre de Vicente Leñero; es, tal vez, la figura ulterior monumental de las artes escénicas, a las cuales contribuyó con innumerables obras que destacaron, sobre todo, por su aguda forma de ver la realidad mexicana. *Las fábulas perversas* (1988)² fue una de sus creaciones finales, en la que aborda una de sus obsesiones preferidas: la corrupción entre la Iglesia y el Estado, al colocar como protagonista al célebre fray Servando Teresa de Mier. En el otro caso, González Mello retomó las peripecias del fraile dominico con *1822* (publicada en 2004).^{3, 4} Curiosamente, en ambos textos se tiene como protagonista a Teresa de Mier, sólo que en la pieza de Liera se representa al religioso por medio de la parodia, mientras que González Mello se centra más en la sátira y en la precisión histórica.

¹ Este trabajo contó con la beca para estancia posdoctoral del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

² La primera publicación fue en 1988, en la revista *Artes Escénicas*, año 1, número 5, con la presentación de Esther Seligson, aunque el estreno de *Las fábulas perversas* se efectuó antes, por el Tatuas, el 2 de septiembre de 1986 y fue dirigida por Soledad Ruiz (Liera 118).

³ Obra en la que se aborda el año en que México fue imperio, es decir, la etapa después de la obtención de su independencia. Se estrenó en mayo de 2002. Fue producida por la UNAM, en colaboración con el INBA, y se publicó dos años más adelante (De la Rosa 76).

⁴ N. del Ed.: La obra de teatro llevó por título *1822. El año que fuimos imperio* y fue estrenada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario (UNAM), bajo la dirección de Antonio Castro.

Más allá de la simple coincidencia entre estas obras, es importante analizar aspectos tales como personajes, trama e ideología para comprobar si pudiera haber más que una relación fortuita, una situación de intertextualidad. Por ello, el objetivo central de este trabajo será estudiar las concordancias entre los personajes, los temas y los momentos de la historia, con la visión netamente intertextual. Como hipótesis, es posible señalar que el teatro histórico en México –reciente– ha preferido representar temas cruciales de su historia, como lo son la Independencia o la Revolución, tal vez por ser momentos clave o por ser etapas incómodas para algunos mexicanos. En el caso de Liera, la dramaturgia se caracteriza por hacer uso de la parodia, mientras que González Mello opta más por la sátira en algunas de sus tramas, lo cual hace que sus textos tengan una intención reflexiva, casi didáctica, como si se utilizara con el fin de dejar una enseñanza o una postura sobre el evento histórico.⁵ Anteriormente cité que sus obras no sólo se remiten a un pasado remoto, sino también a un presente inmediato, pues están formuladas para entender la realidad de la época que estaban viviendo los autores, pero de eso se leerá más adelante.

Origen y aplicación del término intertextualidad

El origen del término intertextualidad, como tal, proviene de Julia Kristeva quien, influida por Mijaíl Bajtín, menciona: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doblo*” (3). Más adelante, la escritora búlgara-francesa afirmará que: “El interlocutor del escritor es, pues, el escritor mismo en su calidad de lector de otro texto. El que escribe es el mismo que lee. Siendo su interlocutor un texto, él mismo no es sino un texto que se relee reescribiéndose” (21). Estas

⁵ A propósito de esta afirmación sobre el teatro y su función educativa, Juan Lucas Onieva señala lo siguiente: “las dramatizaciones desarrollaban un pensamiento histórico y un nivel de comprensión conceptual superior en comparación con otras clases en las que se impartía la materia con recursos más convencionales y de forma tradicional” (citado en Latapí 195). En una sintonía similar, Alicia Martín López y Pablo Álvarez Domínguez indican cómo contribuye la enseñanza del teatro en la escuela: “[...] gracias al teatro tenemos la oportunidad de innovar en el aula universitaria, posibilitando que el alumnado interiorice el conocimiento de una manera más práctica, se divierta, se relacione con otros, se disfrace, pierda la vergüenza y la timidez, abra su mente, adopte actitudes empáticas, desarrolle un aprendizaje cooperativo, dialogue con el pasado desde el presente, etc.” (citado en Latapí 196). Aunque en nuestro caso no se incluye la enseñanza del teatro en la escuela, coincidimos en que el arte dramático potencia el aprendizaje de diversas disciplinas como la historia, pues provoca un diálogo y una reflexión. Asunto que empata con la intención didáctica de Liera y Mello en las obras estudiadas.

citas sintéticas acerca de cómo la filósofa percibe a la intertextualidad no tendrían al parecer mayor problema, pues su análisis acepta la huella de un libro en otro ulterior. Incluso, si se compara con la definición de Gérard Genette, “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (10), tampoco afectaría una comprensión correcta del concepto.

En todos estos planteamientos teóricos es indudable que el lector/espectador sea tomado en cuenta para poder formular una situación de intertextualidad:

El receptor de un texto debe ser capaz de descubrir la red intertextual del texto para interpretarlo, para conseguir una interpretación coherente. Partimos de la idea de que un texto no es coherente *per se*. Es el lector/oyente (espectador) el que confiere coherencia a un texto. Ello implica dos tipos de operaciones: establecer relaciones entre las partes de un texto; y, establecer una conexión entre el texto y la propia experiencia del mundo, incluyendo la experiencia de textos previos, lo que conlleva determinar qué concepción del mundo presupone el texto. Así pues, para hallar coherencia en un texto el receptor debe establecer una conexión entre el texto y los esquemas que hay en su mente (Luzón 137).

De esta manera, el receptor es quien da sentido al texto, ya sea como referencia, cita o alusión. Hay que tomar en cuenta que nos referimos a un lector especializado para poder leer las referencias, pues se requiere un horizonte de expectativas amplio.⁶

Otro teórico que abordó el tema de la intertextualidad, desde la perspectiva del lector, fue Roland Barthes quien, en su célebre ensayo *La muerte del autor*, da cuenta de la ruptura de la voz autoral al cederle todo el reconocimiento al texto, el cual es creado por “un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura” (343). De esta manera, al igual que Bajtín y Kristeva, Barthes confirma que todo texto proviene de otro, incluso mayor que él, pues en aras de introducir una multiplicidad, su relación puede darse con otras referencias de la cultura, como puede ser la música o la pintura. Así, nuevamente, es notable la visión de darle el derecho al lector de ser el último eslabón en esta cadena, es decir, de ser quien logre darle vida al texto.

⁶ Aquí la explicación de cómo la recepción de un texto se relaciona con la intertextualidad: “El hecho intertextual se vincula con los estudios de la recepción; cada hecho intertextual concreto se manifiesta primero en el texto –o sea, en la obra de creación, según la intencionalidad del autor– y se aprecia, especialmente, en la recepción y en el efecto estético y/o cognitivo que produce en el lector que identifica las relaciones intertextuales, es decir que reconoce las conexiones entre distintas obras o que asocia referencias, indicios o peculiaridades que aparecen en distintas obras de las que el lector tiene conocimiento y experiencia” (Mendoza párrafo 11).

Es evidente que, tanto Kristeva, Genette, Luzón, Barthes y Jesús Camarero coinciden en que la intertextualidad propone un diálogo entre obras y autores con el fin de señalar que la cultura es una compleja red de referencias que completan lo que hoy podría entenderse como una multidisciplinariedad artística. Es responsabilidad del lector/espectador poder decodificar dicha red.

Explicado lo anterior, es menester apuntar que la intertextualidad en *Las fábulas perversas* y en *1822* funciona a través de la similitud en la configuración de los protagonistas (fray Servando), el tema histórico (la Independencia de México) y, sobre todo, los recursos metodológicos afines que ambas obras usan. Esto sucede porque en la obra de Liera se utiliza la parodia para representar a un fray Servando Teresa de Mier de tipo jocoso y burlón; por otro lado, González Mello crea a un fray Servando de tono satírico, muy similar al de *Las fábulas perversas*, por lo que consideramos que, en *1822*, hay la plena intención de aludir a la obra del dramaturgo sinaloense. Además, existen situaciones parecidas entre las obras, como lo son: personajes, momentos e, incluso, escenas. Por ello, el interés de este trabajo es mostrar cómo la conexión entre estas piezas se debe a un complejo tejido de estrategias literarias que necesitan explicarse, para demostrar una filiación directa entre estas dos obras.

¿Qué es la parodia y su relación con la intertextualidad y la sátira?

Linda Hutcheon señala que la parodia está íntimamente ligada a la intertextualidad, en cuanto que forma parte de sus tantas funcionalidades. Ella la define de la siguiente manera:

Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la *diferencia*: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia a causa de la confusión crítica que la rodea (177).

La investigadora canadiense, una de las teóricas más importantes en cuanto al estudio de la parodia, señala que el término bien puede entenderse como “un acuerdo, una intimidad y no un contraste” (178). En muchos casos, se puede entender más como un homenaje que como burla. De esta premisa, se puede comprender la parodia como una herramienta dialógica que

conversa con sus receptores y los alienta a buscar nuevas vías de significación, no sólo para juzgar el proceso intertextual, sino para explicar las convergencias entre los textos.

Al respecto, Jesús Camarero da una definición similar a la de Hutcheon:

La *parodia* tiene cierta relación con el pastiche (al cual engloba en la tradición clásica) y supone la imitación de un estilo (puede ser una cita transcrita con un ligero desvío), poniendo subrayadamente de manifiesto la relación entre el texto anterior o antiguo (en general ya canonizado) y el texto moderno o nuevo, es una especie de caricatura de una obra anterior o una reutilización de la misma para transponerla o sobrepasarla, dentro de un juego que puede ser lúdico, subversivo o admirativo, y su efecto, en muchas ocasiones, suele ser percibido despectivamente con un juicio peyorativo. La parodia consiste en la transformación de un texto cuyo tema es modificado conservando su estilo, y su eficacia aumenta cuanto más cerca se reescribe el hipertexto (el texto paródico) del hipotexto (el texto parodiado); por ello, es normalmente bastante breve, ya que el montaje de citas no es soportado durante una gran cantidad de texto (39).

Por otro lado, la diferencia entre la parodia y la sátira reside en que la segunda:

[...] es la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano. Las ineptitudes a las que de este modo se apunta están generalmente consideradas como *extratextuales* en el sentido en que son, casi siempre morales o sociales y no literarias (Hutcheon 178).

Para la línea de trabajo que se sigue en este texto, es preciso señalar que las definiciones de Hutcheon y Camarero son útiles porque la parodia y la sátira suelen tener diversos matices, es decir, “según la finalidad que se han planteado los distintos autores, la parodia puede derivar hacia la sátira, la deformación caricaturesca y/o grotesca o tener un fin meramente humorístico o lúdico, con una amplia gama de matices intermedios” (Ivanov párrafo 14).

En cuanto a *Las fábulas perversas* el acto paródico, a su vez, tiene dos funciones; en un primer caso, es la burla hacia diversos personajes que, usualmente, son una deformación grotesca de sus contrapartes originales; en otro aspecto, la parodia se torna más hacia el homenaje de cierta figura histórica y de respeto, esto es fray Servando Teresa de Mier, personaje principal de la obra de Liera. Los dos usos de la parodia son igualmente importantes en el desarrollo de esta obra, pero llama la atención la caracterización de Servando (parodia de fray Servando) quien, como protagonista, se muestra como un ser comprometido, valiente, inteligente y, sobre todo, rebelde, lo cual denota una notable admiración de Liera con el fraile dominico.

En cuanto a *1822*, la sátira se centra en ridiculizar a sus contrapartes históricos; sin embargo, González Mello también opta por darle cierta seriedad al personaje de Teresa de Mier. En ambas piezas, este personaje podrá verse tanto como un héroe que defiende los ideales del ser humano contra las imposiciones eclesiásticas, así como una especie de antihéroe que se rebela contra los patronos de la Iglesia y del Estado. El objetivo será descubrir la relación entre el fray Servando de *Las fábulas perversas* y el de *1822*, pues el de Liera, por su naturaleza, irá más en camino hacia la parodia, y el de Mello más hacia la sátira, con claros tintes políticos y sociales. Un primer acercamiento será decir que la obra de Liera es el hipotexto, en palabras de Genette, y la de González Mello, el hipertexto, esto es, el texto que aprovecha las alusiones, citas y referencias de la obra de Liera.⁷ De tal suerte que en González Mello encontramos una significación más seria de muchos de los artilugios que teníamos en Liera; uno de ellos será la crítica a la historia, pero también a la actualidad que cada uno enfrentó con su texto.⁸ Todo esto dicho de manera más formal, sin la caricatura que, a veces, presenta Liera en *Las fábulas perversas*.

Es evidente que hay un escarnio constantemente dirigido, sobre todo, al poder, en este sentido, al eclesiástico y al político. En *1822* se muestra cómo la corrupción del Estado es un asunto tan viejo que, según el enfoque de este trabajo, tendría que ver con la formación de México como nación, mientras que en *Las fábulas perversas* los ataques irán dirigidos hacia los manejos deshonestos de la Iglesia. Lo similar, en este caso, es que ambas obras muestran los males endémicos que el gobierno y el clero han llevado como estandarte desde tiempos inmemoriales. El punto de partida es que la comicidad en Óscar Liera se da por las peculiaridades de sus personajes, a diferencia de González Mello, donde la hilaridad la obtenemos más por la agudeza del diálogo satírico. No obstante, en los dos dramaturgos la intención de lo risible no sólo se queda en eso, la intención es señalar la reflexión, la seriedad que estos pasajes nos han enseñado. Por lo que, en nuestro caso, para el lector/espectador de Liera y/o González Mello se evidencia que la misión de los autores no sólo era hacer reír y divertir con las ocurrencias de los personajes, sino llamar la atención hacia los vicios de nuestra historia, la cual continuamente es utilizada por los

⁷ Véase Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9- 44.

⁸ González Mello hace una crítica con *1822* al año 2000, época de transición de poderes en México, con la llegada del Partido Acción Nacional (PAN), después de la dictadura partidista del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En el caso de Liera, su obra haría referencia al gobierno de Toledo Corro en su natal estado de Sinaloa. Es bien sabida la animadversión que el escritor sentía hacia el gobernador, en donde incluso le escribió una misiva, su famosa "Carta al Tigre", en la que da cuenta de la serie de abusos y vejaciones que este personaje cometía. Para conocer más de este texto, véase: Liera, Óscar. "Carta al Tigre". *Paso de gato. Revista mexicana de teatro*, año 1, núm. 6, 2003, pp. 6- 8.

políticos para enarbolar su bandera principal: la ignorancia. La técnica de la parodia impulsa a comprender una nueva lectura; los gobiernos aprovechan la religión y el nacionalismo como instrumentos para dominar a la gente y mantenerla en obediencia. Mediante el acto de parodiar se trabaja por igual la burla y el homenaje; son las dos direcciones que hacen que el mensaje social funcione magistralmente, ya sea para mostrar un respeto o para potenciar la crítica.⁹

En el caso de *1822*, la obra de González Mello, los personajes pudieran tener algo de caricatura, ciertamente, pero su orientación va más hacia la sátira. Por ejemplo, el personaje que interpreta a Guadalupe Victoria, quien primero funge como un salvaje patriota, y luego termina siendo un títere del gobierno, alguien sin carácter y todavía más risible que en su primera aparición. Lo interesante de los personajes de González Mello es que su exageración no los hace más ficticios, sino, en una suerte de coincidencia divertidísima, los vuelve más realistas: “MIER: Sobra; y si los monos supiesen hablar, bastaría que el Congreso fuera de ellos y dijeran que representaban a la Nación. Entre los hombres no se necesitan sino farsas, porque todo es una comedia. Seamos realistas, General...” (1822 86).

En otro orden de ideas, como ya se mencionó líneas atrás, Liera, en su obra, opta por hacer una representación paródica de la vida fray Servando; sin embargo, conviene puntualizar qué parodia Liera de la vida del padre Mier. Básicamente, la pieza es un resumen de los distintos avatares que este singular personaje protagonizó en la historia mexicana. No obstante, Liera toma, como instantes trascendentales, el momento del discurso sobre la Virgen de Guadalupe, así como la subsecuente persecución que fray Servando sufrió con las autoridades eclesiásticas y políticas. Asimismo, la parodia también se encarga de la situación histórica, donde se recrean distintos eventos de la vida del fraile, como sus múltiples arrestos y escapes de varias prisiones.

⁹ Aunque *Las fábulas perversas* es considerada como farsa por la crítica especializada y por el propio Liera, en nuestro caso queremos dedicarle más espacio a la parodia y a la sátira, por ser las encomiendas de este trabajo. Al respecto de la farsa, conviene citar las palabras de Armando Partida: “Liera ridiculiza despiadadamente a los representantes de la iglesia que casi los torna grotescos, tanto por su envoltura externa, como por sus actos y posiciones que sostienen entre sí mismos. La exageración llega al choteo, al cachondeo, de manera que la farsa, más que comedia, se torna en una bufonada. Esta última característica dramática es muy peligrosa, pues puede hacer que se equivoque el tono y la puntería hacia donde va dirigida la crítica. Es por ello que puede desaparecer, nulificarse si el tratamiento se engolosina con las características externas y evidentes de esta farsa, por lo que su contenido crítico puede neutralizarse al quedarse en un simple regodeo, en una simple chacota sobre los representantes de la iglesia” (13). Por otro lado, así explicaba Liera su forma de ver la farsa: “es un género que permite una exageración, un agrandamiento de lo cotidiano. Exagerando las situaciones, la actuación misma, podemos volver a tomar la sensibilidad de la gente” (citado en López Cruz 9).

El primer elemento parodiado, sobre la vida de fray Servando, es el famoso sermón que pronunció el 12 de diciembre de 1794. Aquí citamos lo que apuntaba Liera en su tesis de licenciatura sobre este tema:

Mier, con gran osadía, dirá en su sermón que quien trajo la imagen de la Virgen de Guadalupe fue el mismo apóstol santo Tomás quien había ya predicado en América y que la imagen se hallaba pintada sobre la capa del apóstol y no en la tilma de Juan Diego. Lo que [la V]irgen (*sic*) había hecho con el indio era entregarle la pintura que ella misma había guardado. De esta manera los dos grandes mitos de México quedaban unidos como una nueva concepción dualista del antiguo México (*Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier* 26).

Dicha tesis también funge como un afortunado hipotexto de *Las fábulas perversas*, pues en este documento Liera retoma ciertos elementos críticos, como el ya citado sermón del padre Mier, sólo que en el teatro esto se ve ridiculizado con el planteamiento de los gallos y gallinas, vistos como entidades religiosas.

He aquí una de las diferencias principales que encontramos con el texto de Flavio González Mello, pues el fray Servando de 1822 está más acorde con el personaje histórico, en cuanto a las ideas y la voluntad que tenía de buscar una independencia de la Corona española. En la obra de Liera no hay un planteamiento claro de cómo el padre dominico pretendía fomentar, a través de su ideología, el progreso y desarrollo social, como ocurrió en la figura histórica. ¿Por qué no incluyó Liera esto en su parodia? ¿Por qué sólo se centró en la parte del discurso antiguadalupano? La respuesta puede ser por la necesidad personal de mostrar cómo, hace mucho tiempo, un hombre se atrevió a desafiar a todo un régimen, en este caso a la Iglesia y a la sociedad. Liera vio en la figura de fray Servando a un revolucionario adelantado a su tiempo, a un intelectual, y a un hombre que quiso cambiar el mundo sin más armas que las ideas. Por ello, la religión y su efecto nocivo en la gente es la parte en la que más se centra el autor sinaloense; por eso, insiste en mostrar cómo fue perseguido. Incluso, podría pensarse que Servando es una especie de álter ego del mismo Liera. En el fondo, esta postura del autor nos indica la otra vertiente contestataria que siempre siguió el dramaturgo culiacanense: su abierta posición contra la iglesia.

Esta representación de un hombre idealista y contestatario es una constante en el imaginario de Liera. Baste recordar a su Jesús Malverde en *El jinete de la Divina Providencia*; al Heraclio Bernal de *Los caminos solos*, y a Rafael Buena, en *El oro de la Revolución mexicana*. Todos ellos fueron sujetos perseguidos, algunos por sus ideas más que otros, pero al final de cuentas perseguidos.

Las bases falsas y burlonas de la Iglesia católica son las que denuncia Óscar Liera en su texto, pues resulta evidente el origen religioso, risible y pueril, en el que cae a veces la religión, según el autor. Aquí, Liera ya no ataca a la tradición en sí, sino a lo que le rodea; esto es, al fanatismo y a lo peligroso que resulta. En un interés singular, Liera desea que los oyentes-espectadores noten su discurso contra el fanatismo religioso y, sobre todo, lo ridículo y grave que puede ser. A diferencia de él, González Mello centra su crítica en la historia y su carácter circular. Se trata de un planteamiento más filosófico que ideológico, pues coloca a la historia como un *continuum* de eventos trágicos, que parecieran repetirse cada cuando en nuestro país.

Es preciso señalar que Liera no quería hacer una obra histórica nada más, sino también una parodia del personaje histórico; de hecho, su interés se centra en el presente que vivía el autor. La idea era hacer reflexionar al público y concientizarlo del daño que el fanatismo religioso, junto a la corrupción política, pueden llegar a propiciar. En este punto, es muy importante señalar que, tanto *1822* como *Las fábulas perversas*, pretenden proponer escenarios presentes, es decir, abordar problemáticas contemporáneas, aunque, eso sí, aprovechando a fray Servando como símbolo de protesta y rebeldía. Esto es más evidente en la obra de Liera, pues se da la indicación desde la didascalía:

El vestuario no corresponde a época alguna que nos pudiera dar a entender que se trata de un momento histórico determinado; la obra debe reflejar la realidad actual que no es más que una gran fábula perversa, pero tampoco el vestuario pertenece a nuestra época a excepción del hombre extraño, el cual viste de saco y corbata, aunque por lo general trae el saco en la mano y anda en mangas de camisa (*Las fábulas perversas* 120).

En el caso de *1822*, las alusiones a la actualidad se dan de forma inferida e irónica y a través de los diálogos, tanto los de los personajes, como el diálogo que la obra entabla con el espectador:

MIER: (*Lo mira fijamente.*) ¿Marcha?... ¿Qué no es usted el que me trajo preso a la Inquisición hace cinco años, cuando lo de Mina?

MARCHA: ¿Yo?

MIER: Sí, sí. El que se jactaba de haberle dado el tiro de gracia a Morelos...

MARCHA: Bueno, yo...

MIER: Y de haber cortado las cabezas de Hidalgo y Allende para exhibirlas en la Alhóndiga. Marcha, sí... ¡Pío Marcha!

ITURBIDE: Está confundido, padre. El Coronel Marcha fue quien se encargó de quitar de la Alhóndiga las cabezas de nuestros próceres, terminando así con tan bochornoso espectáculo.

MIER: Sí, sí, pero antes él mismo las había...

ITURBIDE: *(Lo interrumpe.) Antes las cosas eran distintas. Hoy es tiempo de concordia. Todo rencor debe ser olvidado en aras de la Unión. Y quien no esté dispuesto puede irse a otro lado, porque aquí no vamos a tolerar nada que fomente la división* (González Mello 40).¹⁰

En *Las fábulas perversas* hay una situación muy parecida, cuando Servando cuestiona a uno de los integrantes del “nuevo” gabinete:

SERVANDO: A este hombre yo lo descubrí. ¿Tú cómo decías en la obra?

GENERAL: Aquí órdenes y aquí contraórdenes.

SERVANDO: Extraordinario, eres un gran actor, siempre te he recordado y ahora con mucho cariño te felicito por tus méritos.

[...]

SERVANDO: Esta revolución no debe llamarse revolución de la farsa, sino que se “gira” la orden de que se llama “Revolución de Noviembre”. *(Al general.)*

¿Cuál era tu parlamento?

GENERAL: Aquí órdenes y aquí contraórdenes.

SERVANDO: *(Al encargado del protocolo.)* ¿Y tú qué decías?

ENCARGADO DEL PROTOCOLO: ¡Justicia del rey! *(Servando se ríe solo y aplaude. Hay gran expectación (sic) entre todos los demás. La gente empieza a murmurar y a comentar que está loco, que ha perdido la razón. El Caudillo viene por Servando y lo lleva con él hasta el estrado.)* (170).

Como se ve, en ambas piezas predomina la ironía cuando Servando/Mier inquieren a los villanos ahora convertidos en héroes. En los dos casos, hay una burla implícita por las “nuevas” autoridades, en cuanto que se cuestiona al pasado de estos sujetos y su relación con el antiguo régimen. Sin embargo, este cuestionamiento no sólo es para los personajes, sino también para nosotros como receptores; es decir, Liera y González Mello nos preguntan: ¿qué tan válidos son los nuevos gobiernos si están integrados por los mismos tiranos que se pretendía erradicar? No hay duda de que aquí ambos dramaturgos no sólo están pensando en el pasado, sino también en su época presente e, incluso, en la que vivimos hoy en día. Esta es una pista para comprender cómo las dos obras comparten una ideología muy similar, en el sentido que se plantea una enseñanza histórica, a través de aprender de momentos similares del pasado.

¹⁰ Las cursivas son mías.



Agustín de Iturbide (Mario Iván Martínez) en 1822. *El año que fuimos imperio.*

Foto cortesía del Archivo INBA/CITRU. Colección Fotográfica Coordinación Nacional de Teatro.

En una entrevista, el propio González Mello confiesa su intención de comparar su presente con la época post-independentista:

El elemento que le faltaba me lo dio el año 2000 cuando vino el momento del cambio político en el país, la salida del PRI y las elecciones donde finalmente ganó Vicente

Fox. El proceso en ambos momentos históricos es igual: una transición. De alguna manera la obra habla sobre la situación actual reflejándola en un proceso, digamos, gemelo (De la Rosa 77).

Pareciera que estos procesos se repiten o tienen “gemelos”, como dice González Mello, lo que significaría una historia cíclica, donde los eventos históricos tienden a suceder cada cierto tiempo, no de la misma manera, pero sí con circunstancias semejantes. Curiosamente, existe una respuesta similar por parte de Liera, respecto a la relación de la historia con la actualidad:

[...] es un pretexto para hablar de la época actual. Porque si digo que estoy hablando de antes de la revolución, criticando un sistema caduco, que no funciona, donde hay los vicios que existen actualmente en cuanto al modo de impartir justicia, la mala repartición de la riqueza, la política electoral... en realidad estoy hablando de la época actual (Partida 15).

Por supuesto, esto podría tomarse como una coincidencia; sin embargo, demuestra la voluntad por hablar de la historia como una visión panorámica y completa, pero al mismo tiempo reveladora.

Esta perspectiva de la historia como un ciclo de eventos paralelos es una de las posturas más recurrentes en la obra de González Mello. Lo usa tanto en *1822* como en *Lascurain o la brevedad del poder*, de 2006. La percepción del dramaturgo pareciera apuntar a un principio didáctico, donde se critica al pasado para aprender de él y no cometer el mismo error en el presente o para comprender mejor la actualidad que se vive. De cualquier manera, la conexión de *1822* con *Las fábulas perversas* radica en comparar hechos del pasado con momentos presentes, pues en ambas obras hay la intención de reflejar el México contemporáneo, ya sea a través de la parodia como lo hace Liera o de la sátira como con González Mello.

Como se comentó anteriormente, Liera pugna por deshacerse de una representación histórica. Le interesa que su receptor sienta todos los problemas que se muestran como cotidianos; por eso, la mirada del autor insiste en no enfocarse en ninguna época, aunque sabemos que esto es irónico. No obstante, el final de la obra parece indicar que se trata de la consumación de la Independencia, donde el factor anticlesiástico, nuevamente, es lo que más resalta: “El Caudillo: Sabemos que usted trató de negar la tradición del Gallo Secular y, aunque nosotros no somos religiosos, nos gusta respetar las creencias del pueblo...” (*Las fábulas perversas* 170).

Aunque hay elementos ficticios, en *1822* el factor histórico se muestra más exacto, por lo que aquí también se da una escena similar acerca del arrepentimiento por el sermón

polémico de parte de fray Servando: “RAMOS ARIZPE: Mira... para que puedas rendir protesta, es indispensable que antes pronuncies unas palabras al pleno, retractándote de lo que dijiste hace treinta años en tu sermón de la basílica” (González Mello 32).

Esta aparente reconciliación es bastante parecida en Liera y González Mello. En las dos se plantea al padre Mier como un sujeto incómodo para el nuevo régimen, pero al mismo tiempo necesario, pues en aras de rendir homenajes a los héroes, se tiene que aceptar convivir con sus “defectos”, en este caso, nada más y nada menos que la crítica al símbolo religioso del movimiento revolucionario.

La parodia en *Las fábulas perversas* funciona con situaciones cómicas y ridículas, como la alusión a los gallos, gallinas y gavilanes, vistos como dioses, vírgenes y diablos, o la escena llena de equívocos del rey impartiendo justicia al titiritero y su desaguizado con el licenciado. En este punto, el *chacoteo* llega a su punto más álgido:

TITIRITERO: Yo, majestad, soy un pobre titiritero que vive de su oficio y voy por todas partes llevando la alegría para que el pueblo siempre esté contento. Pues bien, majestad, tenía yo un hermoso gatito blanco que estaba aprendiendo a cantar y a hablar, y ya sabía decir las vocales, y ese hombre, majestad, que es un licenciado envidioso, le arrancó la lengua.

(Llora.)

REY: (*Enloquece de cólera, grita y da vueltas.*) ¡¿Cómo es posible?! ¿Y en mis dominios tal crueldad? (*Se calma.*) Bien; doy la orden de que a ese licenciado también le sea arrancada la lengua en castigo. (*Exclamación del pueblo, el Rey toma una pose de dignidad.*)

LICENCIADO: (*En actitud implorante.*) ¡Piedad, soberano mío, el titiritero no ha contado todo!

REY: No estoy dispuesto a oír más, estoy cansado.

LICENCIADO: (*Insidioso.*) ¿Aunque ese gato injuriara al Rey?

REY: (*Colérico.*) ¿Cómo? ¿Qué decía?

LICENCIADO: (*Muy digno.*) Sí, soberano mío, es verdad que yo le arranqué la lengua al gato ese, pero es que cada vez que decía las vocales las decía de esta manera: “a”, el Rey es un tatán; “e”, el Rey es un tetén; “i”, el Rey es un titín; “o”... (135-136).

En el anterior diálogo fársico se advierte la astucia del pueblo contra la estupidez del monarca, como señalando que la gente es inteligente y algún día se las cobrará a los jerarcas. En González Mello hay un ejemplo totalmente contrario a lo que quiso mostrar Liera, pues aquí la voluntad de la comunidad se ve como equivocada:

MIER: Pues hay que responderle lo que Jesucristo a los hijos de Zebedeo: *nescitis quid petatis*. “No saben lo que piden”... A veces es necesario contrariar la voluntad del pueblo para servirlo mejor. Sus diputados no somos recaderos; no eligieron a hombres más cultos que ellos para que les vayamos a consultar cada decisión. ¿Cómo van a decidir sobre lo que no conocen? Yo lo reto a que le pregunte a cualquiera de ellos qué casta de animal es esa república que no quieren tener, y apuesto mi pescuezo a que responden treinta mil desatinos (64).

En los últimos ejemplos, tomados de *1822* y *Las fábulas perversas*, se percibe más el aspecto ideológico de ambas obras, pues la de González Mello resalta más la voluntad por criticar el carácter y la ideología política de los personajes; en cambio, en Liera se respira una visión del poder a través de la burla. Sin embargo, a medida que la trama de *Las fábulas perversas* avanza, hay situaciones que dejan de ser cómicas y terminan por ser temas serios –por supuesto, esto es causado por el efecto de la parodia–; en lo subsecuente, la historia se conducirá por el sendero del mensaje crítico y en donde difícilmente se asome la risa.

En la obra de González Mello se muestra a un Mier receloso a la hora de retractarse del famoso sermón que lo condenó prácticamente a vivir en la rebeldía eterna:

RAMOS ARIZPE: Te estás metiendo en problemas.

MIER: ¡Bah! ¿Qué me puede pasar?

RAMOS ARIZPE: Que te encarcelen. Cuando menos.

MIER: No sería la primera vez.

RAMOS ARIZPE: ¿Eso quieres, verdad? ¡Volver a prisión!... En el fondo te encanta ser perseguido... ¿No puedes disentir de manera más respetuosa?

MIER: Sí, sí: se comienza por no abuchear, y al rato ya está uno aplaudiendo, primo (62).

En sintonía con lo dicho por Hutcheon y por lo visto hasta ahora, el tema intertextual desempeña un papel determinante en la comprensión de la dramaturgia de Liera y González Mello, pues en *Las fábulas perversas* se presentan temas, situaciones, símbolos que más adelante se volverán a tocar en *1822*. Esto quiere decir, como afirma Linda Hutcheon citando a Riffaterre, que tenemos una memoria dialógica como lectores, que hace que converjan un texto anterior con uno actual (192).

Es evidente que hay una reescritura de algunas partes simbólicas en el texto de González Mello, sobre todo en el caso de los hombres que portan el poder en ambas obras; la diferencia es que en *Las fábulas perversas* se hiperbolizan más las actitudes [risibles] bufonescas de los personajes, mientras que en *1822* los personajes adquieren más una tonalidad satírica.

Por el otro lado, en *Las fábulas perversas* la encomienda de Servando no es probar el mito religioso mediante herramientas científicas, sino, al contrario, relegarlo y concederle valor al verdadero creador del hecho milagroso: el hombre. Las afirmaciones de Servando, si bien pueden parecer contradictorias, responden a negar el valor del “Gallo”, a cambio de restaurar el valor a la fe, pues según el protagonista, ésta es una condición intrínseca del ser humano y por la cual se han creado todas las fábulas que pregona la humanidad. Esto quiere decir que el personaje ficticio y paródico va más allá en sus disquisiciones sobre el mito de la aparición. La parodia propuesta por Liera reduce el evento milagroso a la burla; igualmente, lo hace con los reclamos de los patriarcas, pero en medio de todo este torbellino de hilaridad se propone un asunto serio, ¿de qué sirven los mitos y apariciones?, ¿quién los crea?, ¿con qué objetivo? Si es el individuo quien crea sus religiones, ¿no debería ser éste el principal sujeto de adoración?, es decir, ¿no debería ser el intelecto humano el principal objeto de adoración por todos como seres pensantes? El otro punto de crítica propuesto por Liera es la relación de la Iglesia con el Estado. En la trama, Servando, luego de ser apresado por los religiosos, enfrenta un juicio legal donde será condenado por el crimen de herejía.

Fiscal: Yo acuso, en nombre del pueblo y de la Gran Hermandad Universal del Gallo, al doctor Servando de haber negado categóricamente, en presencia del pueblo y en una solemnísima ceremonia, la tradición de nuestro Gallo Secular, padre del sol y hacedor del día. Con ello ha tratado de negar todo el conocimiento que nos legaron nuestros antepasados; lo más importante en el resumen de la experiencia de nuestra raza; y eso que la tradición es para nosotros es una garantía de verdad y, en este caso, la única, más grande y excelsa garantía. Eso es todo (*Las fábulas perversas* 127).

Negar la tradición le valió a fray Servando múltiples encierros y persecuciones prácticamente por todo el mundo hasta su vuelta a México. Ésta es una de las concordancias más notables entre la parodia de Liera y el padre Mier real. Tanto en la ficción dramática como en la vida real, Teresa de Mier no quería desestimar o negar la fe, lo único que quería era comprobar por el filtro de la verdad (científica) si la tradición era como la habían contado los primeros textos, es decir, fundamentar, por medio de argumentos, su tradición, superar los actos de fe en actos de verdad. Sin embargo, esta osadía llevaría al padre Mier a enfrentar un largo periplo hasta su casi “beatificación” por los líderes de la Independencia de México.

En 1822, también se toca el tema del famoso discurso y la supuesta negación de la Virgen de Guadalupe. Aquí también vemos la rebeldía del religioso y su ansia de duda que lo caracterizó toda su vida:

RAMOS ARIZPE: Mira... para que puedas rendir protesta, es indispensable que antes pronuncies unas palabras al pleno, retractándote de lo que dijiste hace treinta años en tu sermón de la basílica.

MIER: ¡¿Retractarme?!

RAMOS ARIZPE: Es una pequeña formalidad. Sólo tienes que decir que te arrepientes de haber negado la existencia de la Virgen de Guadalupe.

MIER: ¡Yo nunca negué su existencia! Lo que negué fue la leyenda de las apariciones a Juan Diego, nada más.

GÓMEZ FARÍAS: ¡Nada más!

MIER: En mi sermón demostré que mucho antes de la Conquista, la Virgen ya era venerada por los antiguos mexicanos, y que la imagen no está impresa en el ayate de Juan Diego, sino en la capa de Santo Tomás Apóstol, que vino a predicar en estas tierras en el primer siglo de nuestra era y fue conocido con el nombre de Quetzalcóatl.

GÓMEZ FARÍAS: ¡Qué disparate! (32).

Sin embargo, en la obra de González Mello no se pone especial atención al tema del sermón, como sí sucede con la pieza de Liera. La diferencia de estos dos planteamientos radica en la postura antieclesiástica que siempre mostró el escritor sinaloense, no sólo en *Las fábulas perversas*, sino en gran parte de su producción teatral. En contraparte, *1822* trata de poner el dedo en la llaga en las formas de gobierno que se tuvieron en México, empezando por el debate de si era mejor nombrarse imperio o república.

Como se ha insistido a lo largo de este trabajo, Servando de *Las fábulas perversas* es una parodia del personaje revolucionario del siglo XVIII y XIX. Liera utiliza el efecto de la parodia para dialogar con su público, para darnos un mensaje: la historia de Iglesia y Estado ha estado coludida desde el inicio de la colonia de este país, la victoria al final, esto es la creación de una república sobre las bases de la dominación española, no vislumbrará buenos frutos, pues la conclusión de la obra nos dirá que se continuarán los mismos vicios y crímenes que se pretendían erradicar. En este sentido, el autor se inclina más hacia la historia que a la parodia; con esto, el final es desesperanzador, la negatividad que expone parece estar muy lejos de los momentos burlones del inicio:

Patriarca: Creo que he tenido una gran idea para el mejor lucimiento de esta solemnísimas ceremonia que se está preparando. Traigo aquí nada menos que una hermosa pintura de nuestro Gallo Secular. Es una copia exacta del pendón que se usó como bandera en las luchas revolucionarias y creo que sería conveniente que presidiera la reunión de hoy, ya que es la primera recepción oficial que organiza la república y en reconocimiento a ése que se usó como primera bandera en nuestras luchas libertarias (*Las fábulas perversas* 168).



De izquierda a derecha: Martín Altomaro (Antonio López de Santa Anna), Mario Iván Martínez (Agustín de Iturbide), Héctor Ortega (Servando Teresa de Mier) y Hernán del Riego en 1822. *El año que fuimos imperio*. Foto cortesía del Archivo INBA/CITRU. Colección Fotográfica Coordinación Nacional de Teatro.

Como se ve, Liera condena los momentos en que la relación entre Iglesia y Estado se funden hasta crear uno solo. En un acto paródico evidente de la Independencia de México, *Las fábulas perversas* recrea ese instante donde se decide continuar con la religión de los conquistadores, tomarla como propia y, lo que es más, como representante directa de su movimiento armado.

Por otro lado, en 1822 también se anuncia una especie de mensaje desesperanzador cuando, en los diálogos entre Mier y Guadalupe Victoria, se vislumbra el futuro del país, comenzando por la eterna división entre facciones:

VICTORIA: Lo siento. Yo no puedo obedecer a un Congreso disuelto... con excepción del de Tehuacán, claro está.

MIER. ¿Ese es el problema? Pues ahorita mismo formamos otro. Tener Congreso es el huevo Juanelo. Usted designa diputados a diez de sus hombres, y ellos a su vez lo nombran a usted Presidente. Y ya tenemos Congreso para autorizar sus acciones.

VICTORIA: No, para formar un Congreso legítimo y auténticamente representativo no basta con eso... (86).

Es curioso notar que ambos escritores pudieran entender la realidad histórica como una fábula, que se representa según las preferencias políticas de los que ostentan el poder. Esta visión del mundo de ambos dramaturgos es lo que puede dar una pista para comprender la postura ideológica que se tiene sobre el pasado y su relación con el México actual.

Por medio de la parodia, Liera representa los actos protocolarios de ceremonia para consumir la independencia. La obra combina historia, ficción y crítica en una sola exhibición, dejando al lector con un horizonte de expectativas bastante amplio, pues le deja el juicio de estos eventos totalmente a su gusto: “El lector que no logra captar la ironía (la parodia o la sátira) es aquel cuya expectativa es, de un modo u otro, insuficiente” (Hutcheon 188).

De acuerdo con esta lectura, Hutcheon señala que la parodia es una repetición, “un engarce de lo viejo con lo nuevo” (177), es decir, se puede afirmar que gran parte de las escenas paródicas de *Las fábulas perversas* intentan *repetir* los momentos históricos del célebre padre Mier, pero modificados por medio de la farsa, con el fin de provocar una reacción *diferente* en el espectador, es decir, buscar una reflexión sobre lo nocivas que pueden llegar a ser las enseñanzas eclesiásticas.

En contraparte, González Mello hace uso de la sátira para mostrarle al público lo falsa que suele ser la política, no sólo de la época independentista, sino la del México contemporáneo. La burla que provocan los personajes históricos hace que el receptor tome conciencia de las condiciones en que a veces puede caer un momento histórico, como lo fue el nacimiento de nuestro país:

VICTORIA: ¿Pero piensa que debo firmar?

MIER: ... Sin duda. Y cuanto antes, mejor.

VICTORIA: (*Señala a Santa Anna.*) Pero él también era realista.

MIER: General... creo que el fin superior que perseguimos amerita que olvidemos esas pasadas diferencias.

VICTORIA: Está bien. Todo sea por la... la... ¿cómo se llama, esto... lo que estamos intentando salvar...?

MIER: Pellejo, don Lupe (92).

El ejemplo anterior es una clara advertencia para que el receptor entienda finalmente por qué se da todo este juego satírico entre los personajes. Conservar la vida para los políticos quizás sea una de las prerrogativas más importantes en las distintas etapas que ha atravesado la historia mexicana. Es, probablemente, el corolario ideal para entender por qué las ideas, a veces, trascienden a quienes las portan, es decir, los símbolos pueden permanecer incólumes; los hombres, no.

Sin embargo, el tema serio en *1822* siempre será visto con mesura, como si todo se tratase de una ironía, asunto que no sucede con *Las fábulas perversas* pues, como hemos visto, hay episodios donde la tragedia ronda constantemente, como el caso de las prisiones a Servando o, incluso, en los mismos diálogos de este personaje; en ocasiones, no se asoma el humor, más bien pareciera que emerge el rencor y el reclamo que siempre conservó Liera respecto a los temas de la iglesia. Por ello, es plausible pensar que ambas obras representan una comedia, pero con sus diferencias: en la pieza de Liera sobresale una versión antieclesiástica y en la de González Mello se pondera una crítica política.

En el caso de *Las fábulas perversas*, Servando trata de convencer a los demás de aceptar la posibilidad de ser uno, esto es, regirse por el libre albedrío, no por religiones y mitos que impiden el libre pensamiento. El personaje de Liera se ve como un ser obsesivo, rebelde y, por momentos, necio. Su misión de vivir sin religiones se ve frustrada al final de la obra, donde los victoriosos recurren nuevamente al mito de la Gallina para “estar con el pueblo”. Mientras, el Mier de *1822*, como vimos hace unos instantes, es un ser que disfruta vivir de los vacíos que tiene la política; trata de imponer su razón y eso lo lleva al hartazgo, con lo cual termina de forma muy similar y aludiendo, plenamente, al Servando de *Las fábulas perversas*. Ambos personajes terminan frustrados, viejos y amargados, dejándole al lector/espectador la decisión de calificarlos como lo crean conveniente. Esta última reflexión va muy en tono con lo que nos deja la parodia:

El discurso paródico es un discurso *disidente*; investido *a priori* de esta ideología de la contestación, su lugar se define siempre respecto del poder, cualquiera que sea. La parodia no ocupa ningún lugar propio, sino el que la sitúa *frente* al objeto de su rechazo (Pauls 7).

La crítica frontal que sobresale al final de ambas obras es una actitud mordaz, pues se da a entender que todo ha sido una burla perversa. ¿En qué puede convertirse una nación que ha nacido de la farsa?¹¹ Al final, en la pieza de Liera, el relator y Servando se funden para plasmar el mensaje final de la obra:

¹¹ Es preciso mencionar que, en este caso, mencionamos farsa más en el sentido coloquial de la palabra que el teatral, aunque, como ya se dijo, la obra de Liera tiene mucho de este elemento.

Servando: *(Se adelanta un poco. Ríe con cierta amargura y luego la cara se le ilumina. Los susurros han alcanzado su más alto nivel.)* Gracias, gracias, ustedes pueden llenarse de ataduras, si quieren, porque no están capacitados para aquilatar la libertad. Yo prefiero revivirla y disfrutarla... *(Se encamina hacia el proscenio con lentitud. Los comentarios que en un principio fueron muy discretos en la sala, se han convertido casi en un escándalo. Algunos de los militares del estado mayor se dirigen violentamente hacia el Caudillo; éste les dice algo y ellos corren hacia Servando pero antes de llegar a él, a excepción del relator, se quedan inmóviles. El relator se dirige al público)* (171).

Como una estructura circular, nuevamente se ve a Servando siendo atacado por sus detractores; pareciera que nada cambió y todo sigue igual como al principio de la obra. Las mismas autoridades que enjuiciaban al personaje parecen sólo haberse cambiado de máscara, para seguir con su cometido.

La obra *1822* termina de manera similar a *Las fábulas perversas*, cuando el padre Mier ejecuta un aparte y se dirige al público: "A los mexicanos les heredo una patria independiente y republicana, aunque infestada de parásitos y a punto de desmembrarse, para que se arreglen con ella lo mejor que puedan..." (114). Al igual que la obra de Liera, *1822* termina con la misma sensación de amargura, como si, a pesar de las diferencias, las dos piezas tuvieran la misma visión funesta del destino de México.

Conclusiones

Es evidente que hay alusiones directas en algunas partes de *1822* a *Las fábulas perversas*, sobre todo en la parte de la historia mexicana y la construcción de los personajes. De igual manera, también hay diferencias en el uso que Mello hace de la sátira y Liera de la parodia. Pero, también es notable que hay una memoria lectora que termina uniendo ambos textos, sobre todo en el sentido de partir de un ideograma en común para comunicarnos un mensaje. Así, la mirada retrospectiva al pasado, como educadora del presente, es la visión del mundo que comparten Liera y González Mello. Sus tramas, sus protagonistas, sus estructuras pueden tener semejanzas y diferencias, pero su voluntad de aprender del pasado es intrínsecamente relacionable. Éste es el principal legado que una obra de ficción histórica nos puede dejar: lograr que nuestra memoria y nuestra cultura lectora sean el motor para identificar al texto como parte de una red superior y prolongada de dramaturgia compartida, sincera y, sobre todo, comprometida con la verdad histórica (Camarero 43).

En definitiva, el uso que Liera propone de la parodia y Mello de la sátira determina en gran medida la visión del mundo que se plantean. A través de la risa, el equívoco y la si-

tuación cómica, los personajes se dirigen a un derrotero más serio. La fábula de Servando, el padre intelectual de Liera, así como los diálogos irónicos y satíricos del padre Mier de González Mello, provocan a reflexionar lo que ha sido de México, en términos políticos, hasta nuestros días. Además, es como si el tiempo hubiera estado ausente y la misma historia siguiera representándose una y otra vez, dentro de una realidad tragicómica. Ésa es la enseñanza final de *Las fábulas perversas y 1822*: no hay pasado, ni presente si no hay aprendizaje; si se vuelve a reincidir y se cometen los mismos errores, no habrá progreso y se seguirá representando una misma fábula perversa.

Agradecimientos

A la doctora Lillian von der Walde Moheno sus valiosos comentarios y revisiones.

Fuentes consultadas

- Barthes, Roland. "La muerte del autor". *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*, selección y apuntes introductorios por Nara Araujo y Teresa Delgado. México: Universidad de la Habana/UAM-I, pp. 339-345.
- Camarero, Jesús. *Intertextualidad: redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*. Rubí/Barcelona: Anthropos, 2008.
- De la Rosa, Katia. "1822 el año que fuimos imperio. Entrevista a Flavio González Mello". *Revista de la Universidad de México*, núm. 14, 2005, pp. 76-81.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989, pp. 9- 44.
- González Mello, Flavio. *1822*. México: Ediciones El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2004.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, editado por María Christen Florencia *et al.* Traducido por Pilar Hernández Cobos, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992, pp. 173- 193.
- Ivanov Mollov, Peter. "Problemas teóricos en torno a la parodia. El "apogeo" de la parodia en la poesía española de la época barroca". *Revista electrónica de estudios filológicos*, núm. 11, 2006, www.um.es/tonosdigital/znum11/estudios/12-parodia.htm, consultado el 22 de octubre de 2013.
- Kristeva, Julia. "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela". *Intertextualité: Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, editado por Desiderio Navarro. La

- Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, 1997, pp. 1-24.
- Latapí Escalante, Paulina. "El teatro histórico como ámbito educativo. Análisis de cuatro obras para conmemorar el triunfo de la República en Querétaro, México". *Historia y Memoria*, núm. 17, 2018, pp. 185-217, revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/7438/6738, consultado el 20 de enero de 2020.
- Leñero, Vicente. *La nueva dramaturgia mexicana*. México: Ediciones El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- Liera, Óscar. *Las fábulas perversas. Teatro escogido*. Prólogo de Armando Partida Tayzán. México: Fondo de Cultura Económica/Difocur, 2008, pp. 117-171.
- Liera, Óscar. *Técnicas narrativas en las memorias de Fray Servando Teresa de Mier*. Tesis de licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- López Cruz, Sebastián ("Sebastián Liera"). Óscar Liera. *Un luchador del teatro por el teatro mismo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 1-9, es.scribd.com/doc/39354972/Oscar-Liera-un-luchador-del-teatro-por-el-teatro-mismo, consultado el 21 de agosto de 2011.
- Luzón Marco, María José. "Intertextualidad e interpretación del discurso". *EPOS: Revista de filología*, núm. 13, 1997, pp. 135-149.
- Mendoza Fillola, Antonio. "El intertexto lector". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Fundación Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-intertexto-lector-0/html/01e1dd60-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html, consultado el 18 de enero de 2020.
- Partida Tayzán, Armando. "Introducción". *Pez en el agua*, Óscar Liera. México: UAS, 1990, pp. 5-25.
- Pauls, Alan. "Tres aproximaciones al concepto de parodia", *Cecilia Maugeri*, www.ceciliamaugeri.com.ar/tres-aproximaciones-al-concepto-de-parodia-por-alan-pauls/, consultado el 30 mayo de 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino

Fwala-lo Marin*

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón”, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
e-mail: fwalalomin@gmail.com

Recibido: 19 de agosto 2019

Aceptado: 20 de marzo de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2628

Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino

Resumen

El rol de la dirección teatral es ostensiblemente inmaterial, lo que representa un desafío para el abordaje de su especificidad. Este trabajo analiza concepciones sobre dirección escénica en el teatro independiente de Córdoba, Argentina. Se abordan los conceptos que orientan sus prácticas directoriales, en el marco de una tradición centrada en el teatro de grupo. La investigación incluye entrevistas a directores cuyo discurso es analizado.

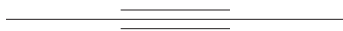
Palabras clave: teatro contemporáneo, director de teatro, discursos, trabajo de campo, teatro de grupo, Argentina.

Conceptualizing the Role of the Theatre Director. A Case Study in Argentine Independent Theatre

Abstract

The task of theatre directing is ostensibly immaterial, something that represents a challenge when analyzing its particular qualities. This article reviews topics that shape the concepts of “direction” and “theatre” in the independent theatre movement of Cordoba, Argentina. The concepts that guide director’s practice are discussed, within the framework of a tradition centered on the collective nature of theatrical work. This research project includes a discourse analysis of interviews made to Argentine directors.

Keywords: Contemporary theatre, Theatre director, Discourse, Field research, Group Theatre, Argentina.



Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino

Este trabajo se propone dar cuenta de las concepciones teatrales en el marco del teatro independiente de la ciudad de Córdoba, Argentina, y específicamente de aquellos aspectos relevantes en el rol de la dirección. Dentro del campo del teatro independiente, hemos observado un “canon de multiplicidad” (Dubatti, *El teatro argentino* 74) en las producciones, en los modos de entender la dirección, el grupo, el público, la obra e, inclusive, en la definición de lo específicamente teatral.

Cada hacedor despliega estrategias distintas a las de los otros, produce obras únicas, describe la particularidad de su práctica. Esta denominación es utilizada por los artistas para designar a las personas que participan del mundo del arte (Becker 54) del teatro independiente, sin distinción de roles. Cada caso es único, indudablemente; por ello, nuestra investigación espera comprender la heterogeneidad en su complejidad y, a la vez, como parte de un proceso histórico. Nuestro objetivo es generar herramientas para entender cómo funciona el campo del teatro independiente: mapear un estado de las cosas, trazar senderos que habiliten una escucha de la singularidad en la vorágine de la multiplicidad. Nos apoyamos en la idea de “cartografía” (Dubatti, *Qué políticas* 21) para abordar nuestro análisis. El estudio donde se inscribe este trabajo plantea trazar mapas superpuestos: al mapa histórico-sociológico se le superpone el mapa de las concepciones teatrales. En este escrito esperamos presentar parte de este último mapa, relativo a uno de los directores que forman parte del estudio.

Este trabajo parte de una investigación más extensa,¹ la cual estudia doce directores y directoras reconocidos, referentes en el campo del teatro independiente de la ciudad

¹ Este trabajo se enmarca en el desarrollo de una beca interna doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

de Córdoba. La selección se fundamentó en criterios de consagración y edad, quedando integrada por quienes habían recibido más de dos distinciones nacionales, provinciales o municipales en el periodo 2013-2016 y habían nacido entre 1975 y 1985. Los directores y directoras seleccionadas son: David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. El objetivo es comprender cuál es el concepto con que se opera en el campo y cómo se construye su definición legítima, mediante los discursos de ellos.² Esperamos que al finalizar nuestra investigación estemos en condiciones de hacer oír la diversidad de voces, incluyendo un análisis de los momentos en que las posturas crean armonías y aquellos en que ocurren disonancias.

Nuestra atención está centrada en las concepciones teatrales.³ Llamamos concepciones teatrales a los sentidos que organizan las prácticas y la manera en que éstas articulan, de modos singulares, la relación entre la audiencia, el ensayo, la dirección y el teatro. A su vez, los valores que albergan modifican sensiblemente los objetivos de sus prácticas directoriales. Su importancia se debe a la singularidad del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. Ancladas en una tradición de fuerte grupalidad y experimentación, y envueltas en condiciones de producción desfavorables, las concepciones de dirección cordobesas tensionan las definiciones de “director” que tenemos como referencia.

² En otros trabajos hemos presentado conclusiones parciales sobre aspectos sociológicos (Marin, “La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba”, 2019; Marin, “Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba”, 2018.), históricos (Marin, “De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina”, 2019) y un avance sobre las concepciones dentro del grupo de directores estudiado (Marin, “Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba”, 2018; Marin, “Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías”, 2018).

³ Aunque consideramos que el estudio de la recepción de las concepciones teatrales que analizamos es central para completar los estudios del teatro independiente, dicho objeto de análisis escapa a los alcances de nuestra investigación. Sin embargo, invitamos a consultar los trabajos de Paula Beuleiu sobre el tema, en especial “Estudio de caso: oferta y consumo en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba”. En el mismo sentido que en este trabajo, la autora demuestra que los “creadores se consideran a sí mismos como el espectador modelo, a la vez que no están dispuestos a hacer concesiones con el espectador real” (131), y logra caracterizar a los espectadores del teatro independiente mediante criterios educativos, económicos y etarios.

Desde una perspectiva sociológica, Serge Proust define la dirección como un trabajo artístico que requiere calificaciones artísticas y juicios estéticos específicos:

Hay componentes materiales pre-existentes (la escenografía, el texto dramático, los cuerpos de los actores) que pueden producir juicios estéticos o técnicos. Pero el trabajo de artificación demanda un esfuerzo de categorizar y nombrar cosas, combinar y subsumir esos elementos a fin de constituir una realidad que es otra y se reconoce como “superior”, y por esa razón se constituye como el principal foco de discusión (339).⁴

La dirección se vale del concepto de “artificación” (Heinich y Shapiro 20): un proceso de trabajo caracterizado por cruces entre lo artístico y lo no-artístico, que ocasionan un cambio de definición y estatus de las personas, los objetos y las actividades. Para Proust, el reconocimiento se obtiene mediante la creación de una nueva realidad inmaterial a partir de materiales existentes, donde los directores son artistas que gradualmente van distinguiéndose de otros participantes del proceso por la combinación de varios atributos: “la habilidad de unificar en la escena un número creciente de componentes (actuación, iluminación, escenografía, vestuario, sonido y más); la intelectualización de esa actividad mediante la producción de reflexiones, y la monopolización de recursos públicos” (339).⁵ La noción del autor está inscripta en las prácticas del teatro público parisino.

Desde otra perspectiva, Peter Boenisch, en *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*, considera las conceptualizaciones de Rancière respecto del “reparto de lo sensible” (9). Propone pensar a la dirección de un modo que supere la visión del director como propietario y última autoridad de la obra, controlando todos sus aspectos (8). La mediación es una noción relevante en su planteo:

¿Cuál es la mediación que la dirección realmente implica? Como medium, el teatro establece relaciones: por medio de su performance, relaciona el texto escrito con el

⁴ La traducción es nuestra: “There are of course pre-existing material components (the sets, the playwright’s text, the actors’ bodies, etc.), which can elicit technical and/or aesthetic judgements. But the work of artificiation demands an effort to categorize and name things, combining and subsuming these elements so as to constitute a reality that is other and recognized as ‘superior’, and which for that very reason becomes the main focus of discussion” (Proust 339).

⁵ La traducción es nuestra: “the ability to unify the staging of a growing number of components (the acting, lighting, sets and scenography, costumes, sound, and so on); the intellectualization of this activity through the production of commentary; and the monopolization of public resources” (Proust 339).

momento presente, en el cual una audiencia espera y siente el texto, mediado por la puesta en escena. [...] Como proceso de mediación, la dirección organiza las escenas, los sentidos⁶ y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación (21-22).⁷

Cada una de estas dos propuestas nos sitúa en unas coordenadas particulares: por un lado, describiendo las prácticas directoriales como prácticas sociales, como un proceso de trabajo que implica habilidades y reconocimiento; por el otro, una revisión del concepto de dirección en función de la distribución del mundo sensible. Cabe aclarar que Rancière refiere a la “distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra” (34) como constitutivos de lo que denomina el reparto de lo sensible.

En el cruce de estas perspectivas realizaremos nuestra aproximación. Valiéndonos de las conclusiones de nuestras indagaciones anteriores, distinguimos cuatro tópicos que permiten aproximarnos al concepto: teatro, grupo, público y proceso de creación. Nos parece relevante considerar la relación entre ellos: la dirección interviene de algún modo en la producción de una obra de teatro (modo que comprenderemos mediante el análisis), generada por un grupo, que se presentará ante un público y que, en virtud de este proceso de creación y del vínculo entre la audiencia y el grupo, se constituye una determinada noción de teatro como un acontecimiento “convivial-poético-expectatorial” (Dubatti, *Introducción* 30). Por ello, abordaremos, además de los sentidos que aparecen en la definición de grupo, los sentidos pertinentes a la noción de público y de teatro. Sin embargo, consideraremos centralmente el concepto de dirección en función de las definiciones que ofrece el caso de estudio. Este enfoque nos permite dilucidar los sentidos construidos en torno al rol de la dirección, especialmente en un miembro que sintetiza los valores y concepciones que hegemonizan en buena medida la definición legítima para el campo.

Mediante una propuesta de análisis discursivo y análisis narrativo, se abordará el caso de uno de los directores que pueden ser considerados referentes del teatro independiente de Córdoba. El marco metodológico propuesto obedece a “una estrategia para hacer que la

⁶ *Senses* puede comprenderse como sentidos, sensaciones, percepciones o sentimientos.

⁷ La traducción es nuestra: “So, what does this mediation of Regie actually entail? As a medium, theatre establishes relations: via its production and performance, it relates the written playtext with the present moment, in which an audience sees and senses the playtext, mediated through the production [...] As a process of mediation, Regie organises the scenes and senses that interconnect processes of directing (and performing) with acts of spectating” (Boenisch 21-22).

gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (Guber 69). Se realizaron entrevistas etnográficas, ya que consideramos que:

[...] es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. La entrevista es, entonces, una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación (70).

El material obtenido es relevante en cuanto genera un documento sobre una práctica que se encuentra escasamente registrada, al menos al nivel de las metodologías de creación o trayectorias formativas. Una vez realizada la entrevista, contamos con el texto verbal transcripto y la posibilidad de volver a un registro audiovisual del encuentro. El diseño del análisis fue producto de varios movimientos. Retomamos algunas preguntas de Aguilar y otros respecto al tratamiento de los discursos sociales: ¿Cómo interpelarlos sin producir los resultados descriptivos tan habituales en las ciencias sociales? ¿Cómo ir “más allá” de las críticas a la referencialidad del lenguaje, a su transparencia supuesta, al objetivismo y empirismo científicos desde el marco que nos proveen las ciencias sociales? (“El análisis de los discursos sociales” 1).

Mediante aproximaciones de este tipo, arribamos a una textualidad extensa, descriptiva y minuciosa sobre los tópicos escogidos. Sin embargo, esto presentaba aún más dificultades a nuestro propósito comparativo, que requería operaciones de síntesis. Era necesario construir ejes transversales que pudieran organizar la diversidad y enunciados sintéticos que pudieran condensar las concepciones teatrales. Este tipo de operaciones precisaba de manera obligatoria una aproximación cuidadosa que no fuese más allá de lo dicho, sin involucrar aquello que conocíamos a través de la obra del entrevistado o del conocimiento de su pedagogía. Esta restricción se fundó en que el ámbito de nuestro análisis está circunscripto a la “metapoética” de los y las directoras (Dubatti, *Introducción* 128), y no a la observación de los ensayos de cada uno de ellos y ellas, ni al estudio de sus obras.⁸ Del mismo modo, a lo largo de la entrevista se aludía a temas relevantes que fueron presentándose de manera indirecta y, en menor medida, de forma directa. Inclusive, cuando alguna pregunta volvía a versar sobre alguno de los temas, las respuestas presentaban un contenido levemente diferente entre una interlocución u otra, o directamente contradictorio.

⁸ Debido a que no todos los directores y directoras se encontraban en procesos de ensayo o de presentación de obra, o bien, porque lo que estaban ensayando pertenecía al ámbito oficial o comercial, que no forman parte de nuestro estudio, ya que son condiciones de producción diferentes.

La metodología, además, debía considerar la proximidad de quien investiga y del director entrevistado: ambos pertenecen al ámbito del estudio universitario del teatro y de la producción de obra en el marco del teatro independiente. Esta situación ofrecía ventajas como, por ejemplo, durante la entrevista, la posibilidad de una comprensión mutua, de preguntas y respuestas, ya que el contexto de la comunicación era compartido. Apoyándonos primero en herramientas del campo de la etnografía, valoramos la interpretación de las “pistas meta-discursivas” como fundamental para comprender el sentido de lo dicho (Pizarro 463), reconociendo tanto la indexicalidad del lenguaje como su reflexividad para orientar nuestra tarea de investigación (Guber 44).

De este modo, optamos por el “análisis del discurso” (Verón; Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls; Charaudeau y Maingueneau) que nos permitió realizar una “lectura” de las concepciones teatrales que contenía la entrevista. Una de las herramientas fundamentales fue la elaboración de “semas”, entendiendo su “naturaleza relacional y no sustancial”, que no puede “sino definirse como término-resultado de una relación instaurada y/o aprehendida con, al menos, otro término de una misma red relacional” (Greimas, *Semiótica estructural* 349).

Las categorías semánticas que construimos fueron parte del trabajo de análisis de la entrevista, extrayendo de los dichos de la persona entrevistada aquellos tópicos relevantes a nuestros propósitos. Al mismo tiempo, con el objeto de sintetizar las concepciones, tomamos el concepto de isotopía, definido por Greimas como “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del relato” (*Semántica* 222).

Estos conceptos, junto con otros provenientes del análisis “narratológico” (Bertrand 181), serán las herramientas de análisis de una metodología híbrida que busca “ir más allá de lo que se dice, de lo que queda en la superficie de las evidencias discursivas” (Orlandi 18). En el mismo sentido, comprendemos que “un discurso trae consigo una memoria” y una filiación de decires que nos permiten reconocer en él “los efectos de sentido que se hacen presentes, aun sin el control absoluto del sujeto que dice” (20). Por ello, fundamentalmente, se consideraron los deícticos diseminados en la trama discursiva de la entrevista, que permiten dar cuenta del acto de enunciación, del tiempo, el espacio y los actantantes que participan del “discurso” (Benveniste 14, Kerbrat-Orecchioni 73).

En la entrevista realizada a cada director o directora⁹ referente del teatro independiente de Córdoba sobre la dirección teatral, se extrajeron aquellos pasajes que atienden a los tópicos: concepto de dirección, prácticas de la dirección, concepto de grupo, concepto de público, singularidad poética, definición de lo específicamente teatral. Resguardamos sus

⁹ A lo largo del documento hemos designado al sujeto de la entrevista como “el director”, pero consideramos que hubiera sido adecuado el uso del lenguaje inclusivo habilitando el género neutro.

nombres, ya que la relevancia radica en conocer las concepciones que operan en el “campo” (Bourdieu 309, 320) y no la titularidad de las mismas. Nos adherimos a la comprensión de “posiciones” (341) y no de la descripción de las poéticas de sujetos concretos, al menos en este trabajo.

Lo anterior se dice entendiendo que el campo del teatro independiente puede ser concebido como una red de relaciones entre posiciones y que cada posición es definida por su relación con las demás, cada una de ellas ostentando una determinada estructura de especies de capital, como parte de un juego por una “ilusio” (340). A continuación, presentamos nuestra propuesta de análisis discursivo, atendiendo a las huellas que recogemos de la entrevista.

Enunciaciones sobre la dirección teatral

En primer lugar, el estudio de los deícticos nos brindó las claves para el abordaje del discurso. Entendiendo que varían de situación a situación, dan cuenta de “la especificidad de su funcionamiento semántico-referencial” cuando se toman en consideración “los parámetros constitutivos de la situación de enunciación” (Kerbrat-Orecchioni 45), con éstos nos referimos al papel que desempeñan los sujetos “del enunciado en el proceso de la enunciación” y a “la situación espacio-temporal del locutor y del alocutario” (48). Los deícticos que analizamos fueron: pronombres personales, la localización temporal del sujeto de enunciación y la localización espacial.

Atendiendo al tiempo de la enunciación, se manifiesta el tiempo de la acción “dirigir” y el relato alrededor de su conceptualización por parte del director, en algunas frases con el deíctico “acá”, acompañado de verbos en presente para hacer referencia al proceso teatral. De esta forma establecemos como momento cero de la enunciación el propio proceso teatral, que se presenta como el aquí-ahora del relato:

[...] yo, como la persona que dirige, qué estrategias *desarrollo* para que las condiciones estén dadas, para que las condiciones para que se *desarrolle* una inteligencia colectiva estén dadas [...] *Es* llamar la atención para que ‘ey, *pensemos* que *está pasando acá*, qué *está pasando* con esto’. [...] ‘*veamos qué está pasando, acá* hay un problema dramático en este sentido, cómo *piensan* que podemos resolverlo’ [cursivas añadidas] (Director, entrevista).

El director se sitúa desde un presente de práctica escénica para presentar sus enunciados. En este ejemplo, también implica consideraciones acerca del espacio: el deíctico “acá” planea

el lugar desde donde se habla a un sitio habitado y cercano. “Acá” es el teatro, *versus* un allá que es el no-teatro. Además de este punto, fueron nombradas otras formas espaciales como “adentro-afuera” de la escena, o bien “la escena / este lado” para referirse al sitio del director: “yo específicamente [era] el que estaba tratando de colaborar desde afuera con que se potencien las actuaciones, las escenas, y ellos hacían lo suyo desde adentro” o “desde adentro lo viviste así, yo desde afuera lo viví así” (Director, entrevista).

Entonces, afirmamos que el espacio de la enunciación se sitúa en la situación escénica, donde unos están dentro y el director, fuera. La particularidad de esta ubicación espacial se puntualiza al hablar de la percepción del ritmo de una escena, la potenciación de las actuaciones, las percepciones individuales sobre la construcción escénica. Es importante considerar que, al establecer el lugar de la enunciación en el marco de una situación escénica –es decir, el ensayo en la intimidad del proceso creativo de un grupo–, el adentro y el afuera quedan circunscriptos a ese marco. En el mundo de afuera de la escena, sólo se encuentran el director y los técnicos en sonido o luz, no así los espectadores u otros agentes del mundo social.

De esta organización espacial del relato surgen los sujetos,¹⁰ el director y los actores. Surgen otros: por un lado, “todos y todas” que refiere al grupo teatral que realiza obras de teatro, al igual que la voz “cada uno”: “Eso lo hacíamos *todos y todas*. Porque en realidad *cada uno, yo* no era el único que llevaba propuestas [al ensayo]”; “[un proyecto] tiene que ver con partir de lo que *cada uno*, como que de las heridas abiertas o esos lugares de, en donde a *cada uno* algo les mueve, algo te mueve” (Director, entrevista). Es notable cómo esta voz se reitera en numerosas ocasiones en el texto para presentar el accionar del grupo que, pudiendo ser un sujeto colectivo, se presenta como sujetos individuales que mantienen los mismos objetos de valor y programas narrativos. El sujeto individual es, más claramente, “el director”:

[...] ese ir y volver de la propuesta y recoger lo que surge de la propuesta, lo hicimos todos, no yo, exclusivamente, por ser la persona que dirige. Yo en el rol de director lo que hice más específicamente o diferente a ellos [...] yo dirigía más actoralmente lo que sucedía porque era el único que me quedaba de este lado (Director, entrevista).

Además de estos dos personajes, que se encuentran circunscriptos a la situación escénica, surgieron otros personajes. Uno de ellos fue “el espectador” y su ingreso en el discurso estuvo dado con motivo de referirse a las percepciones y experiencias que suscita la propuesta poética. A lo largo de la entrevista, el director utiliza distintas nominaciones

¹⁰ En la teoría greimasciana, el término sería “personaje”; sin embargo, optamos por esta otra denominación para evitar confusiones.

para aludir a este concepto general. Las palabras adscriben a sentidos distintos (Orlandi 13) y fueron empleadas para construir situaciones de enunciación diferentes. De modo más general, se designó “el público” (“una obra que va a salir a dialogar con el público de determinada manera”) a la nominación más genérica respecto de la otredad que se presenta en la relación teatral (Director, entrevista). En el mismo orden, se refiere a ellos como “ésos que están ahí” y “ésos que vinieron a esa función” (Director, entrevista). El deíctico “ésos” marca una relación con la segunda persona (tú), a diferencia de “éstos”, que está asociado a la primera persona, o “aquéllos” a la tercera. “Ésos” también establece relaciones espaciales: “allá” *versus* “acá” o “ahí” *versus* “allí”. El deíctico marca una distancia prudente entre el sujeto enunciador y los espectadores, del mismo modo que lo hace “ahí”: los espectadores no están próximos a la dirección, ni en el mismo espacio ni en el mismo tiempo, ya que “esa función” es un momento que ocurre a una distancia temporal con el tiempo cero de la enunciación, que es el ensayo.

A su vez, plantea que el concepto encierra complejidades: “cierta prudencia de no intentar creer que uno puede llegar a descubrir cómo va a llegar a recibir mi espectáculo el público” (Director, entrevista), para luego arribar al concepto “públicos determinados”: “soy consciente de que hay lugares que van a traer, en términos generales, a públicos determinados con determinadas características” (Director, entrevista). Para referirse al público que asiste a las funciones de teatro independiente en el marco de la sala en la que presenta sus espectáculos, dichas características, que describen “franjas”, son:

- “Quienes van más por el entretenimiento” (Director, entrevista): se describe a quienes participan de la actividad teatral con fines recreativos. Sin embargo, es un tipo de recreación selecta, ya que el teatro independiente es un arte de acceso restringido, no por su precio, sino por la escasa información circulante. Ésta está disponible, principalmente, entre círculos intelectuales o artísticos. Hay una búsqueda de goce estético.
- “Otros, porque reconocen que está el capital cultural ahí, como el leer una buena novela, bueno, a ver ir a ver una buena obra de teatro que te dijeron que está buena” (Director, entrevista): se reconoce que un grupo de espectadores participa de la actividad en función de un criterio de calidad, de un juicio previo hecho por un espectador anterior en el que confía como referencia. Hay una búsqueda de goce estético, también, entre los espectadores de esta franja.
- “Otro grupo que irá para decir que pertenece a un círculo que le aporta un bien cultural, aunque quizá no necesariamente lo disfrute, pero le aporta en términos simbólicos, algo, pertenecer a un grupo” (Director, entrevista): se distingue que el principal objetivo de los espectadores no es el goce estético, sino la identificación en un círculo social.

- “La gran franja que está en formación o que le interesa también como forma de vida, como aprendizaje, la gente que está haciendo” (Director, entrevista): este grupo reúne a aquellos interesados en la actividad teatral como camino profesional y que se configuran como espectadores con fines formativos.

Se presenta otro grupo de espectadores que quedan por fuera de los mencionados antes, es decir, no participan de los espacios de distribución del teatro independiente y sobre los que marcan distancia. Ese otro grupo es mencionado a la vez que se introduce otro sujeto, “las instituciones”:

Creo que [en] las instituciones, hay algo de cierta vocación clientelista también, de que, bueno, que tienen la idea de que el teatro, como expresión artística, tiene que ser para muchos; hay ciertos como lugares, para mí, del sentido, como sobreentendidos comunes que la institución, las instituciones adscriben, que tienen que ver con esto, con que, bueno, buscar manifestaciones más populares, que llegue más masivamente a todos, a todas las familias. El teatro que yo hago, justamente, va en contra; sería como el enemigo de eso (Director, entrevista).

Tanto “las instituciones” como “las familias” son sujetos colectivos y, a la vez, a cada uno se le pueden asignar características por sus roles temáticos. Con este término nos referimos “al conjunto de acciones socialmente definidas que se atribuyen a un personaje” (Triquell 59). En función de esto, las instituciones son agentes que en buena medida controlan las reglas de juego del campo del arte y los recursos. Suponen velar por un bien común, especialmente las que son parte de la esfera estatal. En este sentido, cuando se les atribuye la característica “clientelista”, ésta entraría en conflicto con el bien común. Estarían asociadas a beneficiar a determinado grupo con el fin de obtener y mantener el poder, asegurándole fidelidades a cambio de favores y servicios.

Por su parte, las familias son agentes que incluirían niños y adultos, que conjuntamente asisten a un espectáculo con fines recreativos para realizar una actividad de entretenimiento que convoca a los niños por excelencia. A partir de la frase “Narrativas más convencionales, [...] hay una temática, hay una historia, personajes que son más o menos reconocibles” (Director, entrevista), podemos reconocer el contenido de las narrativas convencionales: personajes, historia y tema reconocibles.

De las caracterizaciones de los sujetos obtenemos una serie de oposiciones y enunciados: por un lado, los espectadores de teatro independiente y, por otro, las familias e instituciones orientadas por concepciones de teatro diferentes.

Tabla 1

Reparto de los espectadores en función de los espacios y el concepto de teatro que los orienta	
Los espectadores de las salas de teatro independiente y del teatro que allí realiza el director y cada uno de los miembros del grupo: <ul style="list-style-type: none">• Orientados por un concepto de teatro que altera las lógicas convencionales, que se opone al teatro masivo y popular.	Las familias y las instituciones: <ul style="list-style-type: none">• Orientadas por un concepto de teatro como arte masivo, popular, ligado a narrativas convencionales.

Nota: Las columnas se plantean como oposiciones.

Hasta aquí realizamos el análisis discursivo, que incluyó reconocer cuáles eran el espacio, el tiempo y los personajes de la entrevista para, después, realizar una lectura significativa de estos aspectos. Lo que continúa es el tratamiento del discurso al nivel narrativo.

Un análisis narrativo de la dirección teatral

Profundizando en el análisis, revisamos nociones narratológicas con el objeto de establecer la naturaleza de los roles, complejizando la comprensión habitual de las funciones de los distintos miembros de un grupo teatral. Decidimos problematizar dichos roles desde esta perspectiva con el objeto de presentar otras relaciones distintas a las que habitualmente suelen definirse en el campo. Nos referimos a la idea de que un grupo produce una obra teatral, luego de un proceso que, finalmente, dará lugar a funciones a público. Esta frase sintetizaría el quehacer teatral independiente; sin embargo, es necesario aún establecer cuáles son los valores, las funciones de cada actante y los deberes, ser y hacer de cada quien. La estructura actancial del discurso permite ir más allá de los sujetos para observar las funciones de los actantes, que son contruidos teóricamente. Nos apoyaremos en categorías de la síntesis actancial, esperando establecer “la estructura elemental de la acción” (Bertrand 183). Hablamos, entonces, de “objeto de valor”; del “programa narrativo”, es decir, de la transformación que se espera generar en el proceso; del sujeto que sufre la transformación o “sujeto de estado”; del sujeto que lleva adelante la transformación o “sujeto de hacer”; y, por último, del sujeto que le hace hacer al sujeto de hacer designado como “destinador”. En el nivel de análisis actancial, constituyen actantes “El director” (D), “Cada uno de los miembros del grupo” (G) y “El espectador” (E).

Se constituyen como valor de “la singularidad”, base del poder hacer-hacer, “la poética propia”, “la inteligencia colectiva” (una competencia o saber-hacer) y “la obra” (es el resultado del proceso), que establecemos de pasajes de la entrevista:

Coordinar el proceso grupal para asegurarme que se den las condiciones necesarias para que se geste esa inteligencia colectiva. [...] Coordinar un grupo de trabajo, grupo de trabajo que tiene que construir sus propias reglas de producción, que tiene que tener una autonomía, que tiene que salir a buscar, descubrir y hacerse cargo de una poética (Director, entrevista).

El grupo y el director desean entrar en conjunción con estos objetos. Particularmente, el director desea alejarse de los antivalores, que serían “el autoritarismo” y “la homogeneización”:

No reemplazaría la palabra dirección por coordinación [...] como si ser director fuera medio pecaminoso porque sos una figura de autoridad, verticalista [...] me parece que está bueno decir que acá hay un rol que por ahora le sigamos llamando dirección, el tema es refundar el sentido o abrirlo al sentido, que no necesariamente dirigir sea lo que históricamente se entendió como dirigir, la cuestión verticalista del poder. La dirección tiene una de sus funciones claves [...] llegar a ver cómo se complementan los puntos de vista diferentes, heterogéneos, singulares, no perder de vista la singularidad en lo colectivo, no homogeneizar (Director, entrevista).

Tomaremos en cuenta, para analizar los pasajes, las categorías “sujetos de estado” y “sujetos de hacer”. Los primeros son aquellos que sufren la transformación: de pasar a estar en disyunción con los objetos de valor, a estar en conjunción con éstos. En este caso, además, se constituyen, al mismo tiempo, en sujetos de hacer. Es decir, llevan adelante el programa narrativo. Esto da cuenta de que son objetos modales, del orden de la competencia, en tanto habilitan este paso del sujeto de estado a sujeto de hacer. “Cada uno de los miembros del grupo”, incluyendo en este caso al director, en un primer momento se encuentra en disyunción con la obra, con la inteligencia colectiva, con la poética propia y con la singularidad. En un segundo momento, luego de haber desarrollado una metodología de creación, entran en conjunción con estos objetos. Las acciones que el sujeto-de-hacer “grupo” llevó adelante fueron “llevar propuestas, ir y volver de la propuesta y recoger lo que surge de la propuesta”,¹¹ “cuando ya teníamos la obra y ya entre todos pensamos el montaje de las escenas”, “entre todos escribimos la dramaturgia”; lo que específicamente llevó adelante el director, como sujeto de hacer, fue “dirigía más actoralmente lo que sucedía” (Director, entrevista).

Resta preguntarse cuál es el agente que estaría ocupando el lugar del destinador, quien hace hacer: “al entrar en relación con el destinatario que, al aceptar su mandato, se convierte

¹¹ Ver cita extensa en la página 86.

en sujeto de hacer y opera la transformación” (Triquell 61). Nos detenemos en la cualidad distintiva de la dirección, descrita como la capacidad de “coordinar el proceso grupal para asegurarme que se den las condiciones necesarias para que se geste esa inteligencia colectiva. Eso sí siento que fue lo más, más específico en mi rol”. En otro pasaje aclara:

[...] para mí la dirección [...] Es como un rol de habilitación de potencias colectivas que deviene en obra poética. Tiene mucho que ver con habilitar el encuentro y habilitar teniendo presente, como los deseos que arrastran potencias y que contagian, que permiten circular y amplificar y multiplicar lo que podemos (Director, entrevista).

En tanto realiza una “habilitación de potencias colectivas”, implicaría un trabajo sobre las competencias del otro, específicamente del saber y el poder hacer. De este modo, consideramos que la especificidad del rol se sintetiza en la construcción de las condiciones para llevar adelante la metodología de creación y lograr arribar, mediante la inteligencia colectiva, a la obra de poética singular. Según los esquemas de análisis que adoptamos de Bertrand (184) podemos afirmar lo siguiente.

Figura 1

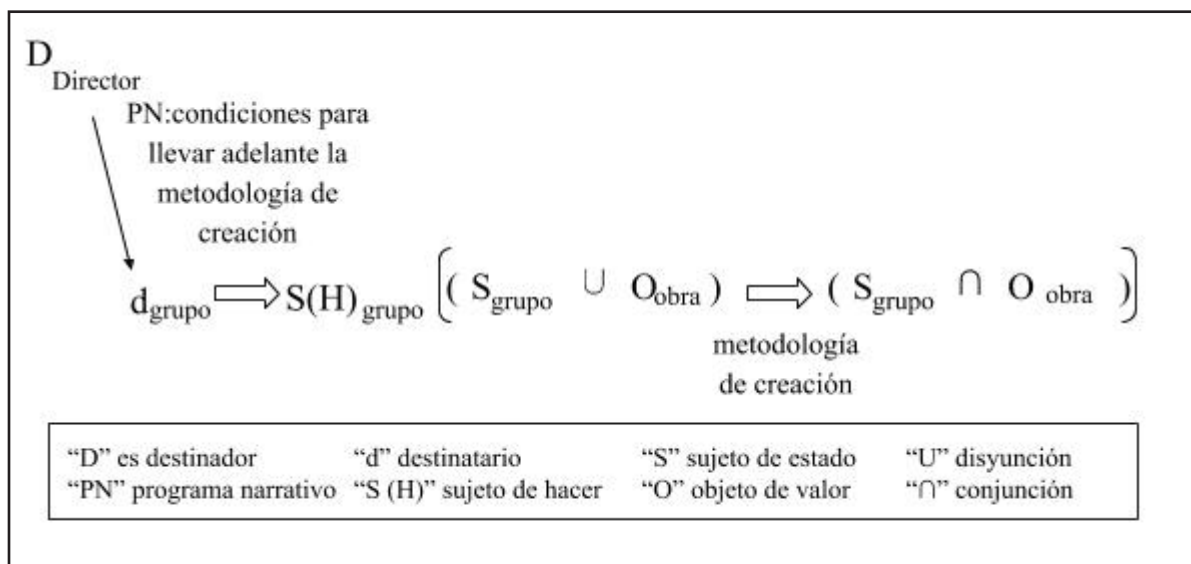


Figura 1: El Destinador “Director” destina el programa narrativo (“las condiciones para llevar adelante la metodología de creación”) al destinatario “grupo” para que éste se constituya en sujeto de hacer y realice las transformaciones; al llevar a cabo la metodología de creación, pasará de estar en disyunción con el objeto “obra” a estar en conjunción con él.

Si el director es quien garantiza las condiciones para que se produzca la metodología de creación, asigna al grupo un programa narrativo, un deber hacer, un programa narrativo: es, por tanto, el destinador. Por ser también un miembro del grupo, asume del mismo modo la metodología y hace junto con los demás, entrando en conjunción con la obra; en esa otra situación, se integra al actante grupo como sujeto de hacer y sujeto de estado. Es relevante considerar cómo en otros pasajes de la entrevista el espectador se constituye como sujeto de estado que entraría en conjunción con la obra, una vez vivenciada la experiencia teatral. Hasta aquí, establecimos funciones actanciales y realizamos lecturas propias de este nivel de análisis. El siguiente apartado indaga en el “nivel sémico”, es decir, de mayor abstracción y profundidad en relación a la superficie textual.

Para una lectura de las concepciones teatrales

Como presentamos anteriormente, el diseño metodológico espera producir una condensación de las concepciones teatrales con las que opera el rol de la dirección. Por ello, optamos por establecer isotopías a lo largo de la entrevista. Luego del análisis formulamos una serie de enunciados de la entrevista, que podemos agrupar en función de tres ejes: las metodologías de creación, el resultado de esta última y su recepción. En la siguiente sección se presentarán pasajes de la entrevista y los tópicos que elaboramos a partir de ésta. Más adelante se reúnen dichos tópicos en una tabla que condensa los ejes trabajados. Mediante este tratamiento, nos acercamos al establecimiento de los semas y sus pares isotópicos. De pasajes que hemos citado anteriormente (cita extensa en la página 91) extraemos los tópicos: *dirección como coordinación* (a) y *autoridad verticalista* (b). Del siguiente fragmento, pasamos en limpio: *la importancia de la metodología de creación* (c) y, por otra parte, *búsqueda del autoconocimiento personal* (d):

[...] fuimos indagando en una metodología que es supercolectiva, en el sentido de que hay una escena a la que se arribó porque pasó por las múltiples resonancias de todos [...] partir de lo que cada uno, como que de las heridas abiertas [...] te estás abriendo a auto-conocerte y a indagar más en vos, eso también es como una fuerza de contagio a otro, como una invitación a ir en profundo, en algo que sea significativo para mí (Director, entrevista).

Atendiendo al siguiente pasaje, sintetizamos los tópicos: *atención sobre el proceso, experimentación, reflexión* (e):

[...] a pensar el teatro [...] que no es sólo un oficio o una práctica que está localizada en los ensayos, en el cuerpo, en el hacer, sino también una práctica que se nutre de hacerse preguntas, de leer, de cuestionar, de pensar, de organizar encuentros con otras personas. [...] pensar el teatro más dentro del campo teatral específico, los ensayos, lo que es la dramaturgia de la escena, la dramaturgia de la actriz, del actor (Director, entrevista).

De otro pasaje deducimos: *el proyecto emerge de los deseos personales* (f) y, por contraposición a lo que plantea el director en la cita, *proyecto que emerge de una idea previa, de un lugar adonde arribar* (g):

[un proyecto] emerge de bucear previamente en un lugar de encuentro, de los deseos más personales de los participantes del equipo, es decir, obviamente no de un texto, no de una idea previa, no de un concepto ni de un lugar adonde arribar (Director, entrevista).

Igualmente, consideramos los dichos:

No me interesa para nada hacer teatro pensando en un tipo de producto final o qué creo yo que interesaría al público o qué creo yo que sería el buen teatro, como esas cuestiones más especulativas, que están pensando más en un tipo de resultado. No seducen en absoluto; para mí, los proyectos surgen más de necesidades y de deseos concretos de poder transformarse a una misma con ayuda de otro y ayudarnos mutuamente a transformarnos, y de eso hacer un acontecimiento poético (Director, entrevista).

De allí condensamos los tópicos: *atención sobre el producto final* (h) y *búsqueda sobre especulaciones de resultado* (i). Mientras que en la cita posterior llegamos a los tópicos: *colectivo de singularidades* (j), en oposición a *colectivo homogéneo* (k):

[...] llegar a ver cómo se complementan los puntos de vista diferentes, heterogéneos, singulares, no perder de vista la singularidad en lo colectivo, no homogeneizar [...] Y, para ir en contra de la homogeneización, es pensar procedimientos concretos, inventar procedimientos concretos, para asegurarte que estar todos pensando lo mismo no significa perder la singularidad de mi propio punto de vista (Director, entrevista).

Respecto de la sección siguiente, extraemos los tópicos: *obra de lógicas alteradas (tema, personajes, narrativa)* (l), contrario a *obra de temática, personajes y narrativa convencionales* (m), además de *obra singular, obra poética* (n), y *obra convencional, algo homogéneo* (ñ):

El teatro que yo hago, justamente, va en contra; sería como el enemigo de eso porque es como medio raro, como que no va con esas narrativas más convencionales, más convencionales en términos de que, bueno, hay una temática, hay una historia, personajes que son más o menos reconocibles. A mí me interesa más lo que altera esas lógicas (Director, entrevista).

De otro momento de la entrevista, inferimos *obra como acontecimiento* (o):

[...] si vamos a establecer una prioridad [entre los lenguajes] me parece que es el encuentro vivencial con, entre lo que pasa en la escena y los cuerpos en la platea, digamos. Es decir, hay algo del orden de la performance actoral que me parece que es clave al momento de generar un suceso que sea una experiencia de encuentro con esos que están ahí, es decir, con esos que vinieron a esa función (Director, entrevista).

Sobre el pasaje que se vierte a continuación, extraemos los tópicos: *obra para complacer "a nadie", el colectivo creador es quien goza con la obra* (p), en oposición a *obra para complacer al público* (q), además de *presentación a público sin interés económico* (r) y, su par opuesto, *presentación a público por necesidad económica* (s):

También porque soy consciente de una posición de privilegio; si viviera del corte de entrada, en esas circunstancias quizá piense como esos colegas que dicen eso [...] Yo sé que soy una persona privilegiada. Pero por ahí hay gente que vive del corte de entradas, entonces está bien que piense así, los apoyo. Yo, como soy una persona privilegiada que no vivo de eso, vivo de otras cosas, puedo darme el lujo de no tener que complacer a nadie con las obras (Director, entrevista).

En el último fragmento que citaremos leemos los tópicos: *espectadores con capacidad de leer obras complejas (ironía)* (t), en oposición a *espectadores con capacidad de lectura simple de las obras (literalidad)* (u), y *espectadores de las salas de teatro independiente* (v), así como su par opuesto, *espectadores de familias, interior, populares* (w):

[...] soy consciente de que hacer la obra en una sala va a traer tal franja de personas, de tal franja social, o de clase social, en general, y que hacerla en Laguna Larga¹² va a ser muy distinto, como nos pasó en una función en Laguna Larga: la gente se paraba y se iba, así, de a montones se paraban y se iban como indignados con la escena [...] Sí, porque, bueno, no había una, no leían ironía, leían que era lo que nosotros pensábamos (Director, entrevista).

En la siguiente tabla presentamos los tópicos en función de los ejes: metodología de creación, resultado del proceso y recepción. Cada tópico de la izquierda sintetiza las concepciones que guían el hacer de la directora, sus valores y objetivos. A su vez, se presenta cada par opuesto en la columna derecha:

Tabla 2

Tópicos en función de los ejes: metodología de creación, resultado del proceso y recepción		
Metodologías de creación	<ul style="list-style-type: none"> • Atención sobre el proceso, experimentación, reflexión (c) (e). • El proyecto emerge de los deseos personales (f). • Búsqueda del autoconocimiento personal (d). • Dirección como coordinación (a). • Colectivo de singularidades (j). 	<ul style="list-style-type: none"> • Atención sobre el producto final (h). • El proyecto emerge de una idea previa, de un lugar adonde arribar (g). • Búsqueda sobre especulaciones de resultado (i). • Autoridad verticalista (b). • Colectivo homogéneo (k).
Resultado	<ul style="list-style-type: none"> • Obra singular, obra poética (n). • Obra como acontecimiento (o). • Obra de lógicas alteradas (tema, personajes, narrativa) (l). 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra convencional, algo homogéneo (ñ). • Obra como no-acontecimiento. • Obra de temática, personajes y narrativa convencionales (m).
Recepción	<ul style="list-style-type: none"> • Obra para complacer "a nadie", el colectivo creador es quien goza con la obra (p). • Presentación a público sin interés económico (r). • Espectadores con capacidad de leer obras complejas (ironía) (t). • Espectadores de las salas de teatro independiente (v). 	<ul style="list-style-type: none"> • Obra para complacer al público (q). • Presentación a público por necesidad económica (s). • Espectadores con capacidad de lectura simple de las obras (literalidad) (u). • Espectadores de familias, interior, populares (w).

Nota: Las columnas se plantean como oposiciones, los *items* de cada celda se corresponden con el par opuesto de la celda contigua.

¹² Pequeña localidad de 7,400 habitantes de la provincia de Córdoba.

En un nuevo paso de síntesis, agrupamos las nociones redundantes en enunciados más breves, relacionándolos nuevamente con su par opuesto. Este trabajo espera establecer isotopías y aproximarse a un enunciado que condense las concepciones de la persona hacedora. Entonces, a partir de estos tópicos, establecemos las siguientes isotopías:

1. Proceso vs. producto.
2. Auto-conocerse mediante la creación vs. complacer al público.
3. Singularidad vs. homogeneización.
4. Obra singular vs. obra convencional.
5. Presentación a público sin interés económico vs. presentación a público por necesidad económica.
6. Espectadores de lectura compleja vs. espectadores de lectura simple.
7. Espectadores de sala de teatro independiente vs. espectadores populares o del interior.

Tal como planteamos al principio, el objetivo es formular las concepciones que organizan el trabajo del director. Mediante el trabajo precedente de síntesis elaboramos una serie de enunciados, el siguiente paso es articularlos. Nuestro aporte es realizar una lectura del siguiente orden: con respecto a las metodologías de creación, esta propuesta de dirección privilegia el proceso de creación, la experimentación y la reflexión/pensamiento sobre la práctica escénica, donde la búsqueda de un autoconocimiento de cada miembro del grupo es el fundamento del proyecto, conformando un colectivo de singularidades, donde la dirección actúa como una coordinación. El resultado del proceso es una obra poética singular, de lógicas alteradas, cuyo objetivo es provocar un acontecimiento. La persona entrevistada se diferencia de aquellas metodologías en las que la atención está puesta en el producto final, que emergen de una idea previa y donde identifica especulaciones sobre el resultado. En esas metodologías, el grupo se homogeneiza; el director actúa como una autoridad verticalista y se complace al público por necesidad económica. Con respecto a los espectadores, se plantean aquellos que circulan por las salas de teatro independiente con capacidad de realizar lecturas complejas y los espectadores populares, las familias o del interior, que tienen una capacidad de lectura más simple de las obras. La isotopía central de este texto es crear-no crear.

A modo de conclusión

La síntesis que hemos elaborado no espera ser concluyente, sino más bien trazar un mapa provisorio de una manera de pensar, hacer y decir. La relevancia que esta concepción le da a los procesos de producción y a la experimentación permite vincularla con la noción

de experimentalismo de Umberto Eco. El concepto implica un modo de “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida”, que “transgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional” (“El grupo 63” 88). Eco sugiere pensar en las implicancias sociológicas del concepto: el autor experimental tendría “la voluntad de hacerse aceptar. Ofende, pero con fines podríamos decir pedagógicos, para conseguir aprobación” (*ibídem*).

En el caso que hemos tratado aquí fue posible constatar un ánimo de transgresión e innovación respecto a tradiciones anteriores, que abarca centralmente la ruptura con las metodologías de creación y, como consecuencia, con los productos resultantes. Las concepciones que guían esta práctica directorial están centradas en experimentar, en atravesar un proceso arriesgado y comprometido, impulsado por un fuerte espíritu democrático en la toma de decisiones y la definición de los modos de hacer. Toda la labor gravita alrededor del proceso y la metodología de creación; por ello, los aspectos receptivos de la obra quedan en segundo plano.

Existe un ánimo educativo en la noción de experimentalismo de Eco, donde el artista espera re-establecer los cánones y conseguir aprobación del público que, primeramente, no comprende la obra. En esta concepción directorial observamos que el espectador está alejado espacial y temporalmente de las prácticas centrales de la dirección. En cambio, hay un franco reconocimiento de las franjas diferenciadas de espectadores que asisten a los espectáculos en las salas de teatro independiente y a las funciones promovidas por el Estado. Otro aspecto relevante de nuestra lectura es el relativo al poder: esta concepción se distancia de las modalidades autoritarias, tanto en su forma de promover la actividad creativa en el proceso, como en la composición de la obra poética. Al mismo tiempo, valora especialmente las dinámicas grupales, ya que en el rol de coordinación espera garantizar un funcionamiento grupal sano y sustentable. El esquema de análisis que hemos propuesto para abordar la cuestión de las concepciones directoriales es un intento para conseguir escuchar, como en la música, cada instrumento en su singularidad. Cada sonido es único y en conjunto con otros, sonando o disonando, construyen la atmósfera sonora del teatro independiente argentino.

Fuentes consultadas

Aguilar, Paula, *et al.* “El análisis de los discursos sociales. Entre el pecado de la referencialidad y la tentación del esoterismo”. *I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 10 al 12 de diciembre de 2008*, Universidad Nacional de La Plata. www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf, consultado el 4 de abril de 2020.

- Becker, Howard. *Los mundos del arte*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.
- Benveniste, Emile. "L'appareil formel de l'énonciation". *Langages*, vol. 5, núm. 17, 1970, pp. 12-18, www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572, consultado el 4 de abril de 2020.
- Bertrand, Denis. "Elementos de narratividad". *Précis de sémiotique littéraire*, traducido por Lelia Gándara. París: Nathan, 2000, pp. 181-190.
- Beaulieu, Paula. "Estudio de caso. Oferta y consumo en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba". *Indicadores culturales*, núm. 1, 2007, pp. 126-132. www.untref.edu.ar/documentos/indicadores2007/Estudio%20de%20caso%20Oferta%20y%20consumo%20en%20el%20teatro%20Independiente%20de%20la%20ciudad%20de%20Cordoba%20Paula%20Beauleiu.pdf, consultado el 4 de abril de 2020.
- Boenisch, Peter. *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*. Manchester: University Press, 2005.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel, 1999.
- Charaudeau, Patrick y Dominique Maingueneau. *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Dubatti, Jorge. "Qué políticas para las Ciencias del Arte: hacia una cartografía radicante". *AURA*, vol. 2, 2014, pp. 3-28.
- Dubatti, Jorge. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel, 2012.
- Dubatti, Jorge. "El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad". *Stichomythia*, núm. 11-12, 2011, pp. 71-80, parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf, consultado el 4 de abril de 2020.
- Eco, Umberto. "El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia". *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: De Bolsillo, 1985.
- Guber, Rosana. *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- Greimas, Algirdas Julius. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1971.
- Greimas, Algirdas Julius y Courtes, Joseph. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982.
- Heinich, Nathalie y Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial, 1997.

- Marin, Fwala-lo. "Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba". *Revista Pilquen*, vol. 21, núm. 3, 2018, pp. 11-21, www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002, consultado el 4 de abril de 2020.
- Marin, Fwala-lo. "Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba". *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, vol. 14, núm. 28, 2018, pp. 94-106,
- Marin, Fwala-lo. "Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías". *TOMA UNO*, vol. 6, núm 6, agosto de 2018, pp. 93-107, revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897, consultado el 4 de abril de 2020.
- Marin, Fwala-lo. "De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina". *Latin American Theatre Review*, vol. 1, núm. 53, 2019, pp. 5-24.
- Marin, Fwala-lo. "La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 20, 2019, pp. 354-380, [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf), consultado el 4 de abril de 2020.
- Orlandi, Eni. *Análisis de discurso. Principios y procedimientos*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, 2014.
- Pizarro, Cynthia. "La entrevista etnográfica como práctica discursiva: análisis de caso sobre las pistas meta-discursivas y la emergencia de categorías nativas". *Revista de Antropología*, vol. 57, núm. 1, 2014, pp. 461-496, www.revistas.usp.br/ra/article/view/87770, consultado el 4 de abril de 2020.
- Proust, Serge. "Portrait of the Theatre Director as an Artist". *Cultural Sociology*, vol. 13, 2019, pp. 338-353, <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>, consultado el 4 de abril de 2020.
- Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011.
- Verón, Eliseo. "Diccionario de lugares no comunes". *Fragmentos de un tejido*. Barcelona: Gedisa, 1979, pp. 39-60.
- Triquell, Ximena. "Una propuesta de análisis". *Signos de infancia. Herramientas semióticas para la práctica psicopedagógica*, editado por Ximena Triquell et al. Córdoba: Advocatus, 2011, pp. 79-100.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero

Dianne García Gámez*

* Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana,
Cuba.

e-mail: diannegamez@gmail.com

Recibido: 30 de septiembre 2019

Aceptado: 19 de febrero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2629

Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero

Resumen

Esta investigación tiene como objetivo analizar el modo en que el dramaturgo cubano Reinaldo Montero dialoga con los temas clásicos en su obra *Áyax y Casandra*. Para ello, se examina, en primer lugar, cómo se configuraron los personajes en textos precedentes, lo cual permite conocer qué elementos retoma Montero y por qué lo hace, así como determinar sus innovaciones y en función de qué nuevo mensaje las coloca. Montero no sólo utiliza mitos y obras clásicas para reflexionar sobre problemas actuales, sino que también convierte su texto, al entrecruzar tantas huellas de fuentes diversas, en un extenso discurso sobre la pervivencia clásica.

Palabras clave: teatro clásico, mitos griegos, apropiación, dramaturgia, Cuba.

The Themes in *Áyax y Casandra*, by Reinaldo Montero

Abstract

This article aims to analyze how Cuban playwright Reinaldo Montero engages with classical themes in his play *Áyax y Casandra*. The characters' development from ancient Greek theatre is discussed, in order to understand what new dimensions are added by Montero, and what is the message *Áyax y Casandra* may bring today. Montero not only uses classical myths and plays to reflect on current issues but, in bringing together the traces from diverse sources, transforms his play in an extensive argument about the continuing relevance of classical myths.

Keywords: classic theater, Greek myths, appropriation, dramaturgy, Cuba.

Tematizaciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero¹

En el teatro caribeño contemporáneo existe una acentuada tendencia a retomar mitos y textos clásicos para crear nuevas obras artísticas. Éstas, si bien parten de referentes antiguos, suelen estar enraizadas en nuestros contextos históricos y culturales, pues sus mensajes están abocados a reflexionar no sólo acerca de temas trascendentales, sino también sobre problemáticas propias del continente y de los tiempos actuales,² sobre todo aquellas que tienen que ver con temas políticos o sociales que afectan a la región.

¹ Este artículo es resultado de la investigación que desarrollé entre 2013 y 2016, con vistas a mi tesis de Licenciatura en Letras, bajo la tutoría de la doctora María Elina Miranda Cancela. Defendí este trabajo el 27 de junio de 2016 en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Con variaciones y de manera más breve con respecto al presente artículo, referí algunas de mis consideraciones sobre esta obra de Montero en el Coloquio Internacional Centenario Museo Arqueológico Juan Miguel Dihigo: originales, copias y versiones, celebrado en la Universidad de La Habana del 23 al 27 de septiembre de 2019, con la ponencia titulada “Transfiguraciones en *Áyax y Casandra*, de Reinaldo Montero”.

² Entre ellas cabe mencionar, por ejemplo, en el ámbito de las letras mexicanas, *Jano es una muchacha* (1952) y *Teseo* (1962), de Rodolfo Usigli; de Emilio Carballido, *Hipólito* (1957) y *Medusa* (1958); de Inclán Jesús Sotelo, *Malintzin* (Medea americana) (1957); de Salvador Novo, *Yocasta o casi* (1961); de José Fuentes Marel, *La joven Antígona se va a la guerra* (1968); de Olga Harmony, *La ley de Creón* (2001). En República Dominicana, tenemos noticia, entre otras, de la existencia de *Antígona-Humor* (1961) y de *Lisístrata odia la política* (1979-1981), de Franklin Domínguez, así como de un *Creonte*, de Marcio Veloz Maggiolo, y de la trilogía de Héctor Incháustegui Cabral, *Miedo en un puñado de polvo* (1964), conformada por “Prometeo”, “Filoctetes” e “Hipólito”. En el teatro puertorriqueño también hay obras que retoman temas clásicos. Así, de Luis Rafael Sánchez, *La pasión según Antígona Pérez* (1968); de Pedro Santaliz, *El*

En este sentido, en el caso particular del teatro cubano, es posible apreciar una fecunda línea de creación, inaugurada en la isla por Virgilio Piñera con su *Electra Garrigó* (1941) y secundada, años después, por obras como la de José Triana, *Medea en el espejo* (1960), y la de Antón Arrufat, *Los siete contra Tebas* (1968).³ En los últimos años, son muchas las obras teatrales que se insertan en dicha línea de creación, al asumir referentes literarios y mitos clásicos grecolatinos. Joel Sáez, director del Estudio Teatral de Santa Clara, es uno de los autores más prolíficos dentro de la vertiente, con *Antígona* (1993), *Los Atridas* (2009) y *Casandra* (2010). También destaca la figura de Yerandy Fleites, joven dramaturgo graduado del Instituto Superior de Arte (ISA), con *Jardín de héroes*, *Antígona* y *Un bello sino*, todas de 2007.

Reinaldo Montero es un novelista cubano, poeta y dramaturgo; sobresale por sus frecuentes apropiaciones de mitos clásicos en su teatro. De 1997 es su *Medea*, que le valiera el Premio Ítalo Calvino y el Premio de la Crítica,⁴ mientras que *Antígona. Tragedia hoy*⁵ es de 2007. Su más reciente obra vinculada a temas clásicos grecolatinos es *Áyax y Casandra*, escrita en 2013, pero estrenada⁶ y publicada en 2016.

Áyax y Casandra será el objeto de análisis de este trabajo; sin embargo, conviene referirse brevemente a algunos de los juicios de Claudio Guillén en su texto *Entre lo uno y lo diverso*, donde marca pautas de utilidad para el estudio de obras como las de Reinaldo Montero y que, en efecto, se emplean en esta investigación. En su capítulo sobre la tematología, Guillén señala el carácter doble de los temas: activos, porque son los que configuran

castillo interior de Medea Camuñas (1984); de Roberto Perea, *La muñeca de Pandora* (1986) y de Aravind Adyantaya, *Prometeo encadenado* (2006). De manera más amplia, e incluyendo algunos otros exponentes, esto ha sido consignado por Gustavo Herrera Díaz en "Mitología clásica en el teatro del Caribe. Presentación y renovación de un corpus". *Aletria* núm. 1, vol. 24, 2014, pp. 81-94.

³ Estos son sólo algunos casos. La lista es mucho más extensa. Se podría agregar, por ejemplo, de José Triana, *Ceremonial de guerra* (1968-1972) y *Antígona: atrás quedó el polvo* (texto inédito); de Abelardo Estorino, *El tiempo de la plaga* (1969-1997) y *Medea sueña Corinto* (2008); de Raquel Carrió y Flora Lauten, *Bacantes* (2001); de José Milián, *Carnaval de Orfeo* (2005); de Norge Espinosa, *Ícaros* (2003); de Alberto Pedro, *Esperando a Odiseo* (2010), entre otras. Algunos de los acercamientos más valiosos a estas obras son los de la doctora Elina Miranda Cancela, la autora que más se ha dedicado a investigar en torno a este tema, en textos como *Calzar el coturno americano* y *Dioniso en las Antillas Mayores* (en vías de publicación por la Editorial Universitaria Félix Varela), así como algunas tesis de licenciatura realizadas por estudiantes de la Cátedra de Filología y Tradición Clásicas de la Universidad de La Habana.

⁴ Publicada por primera vez por Ediciones Unión en 1997.

⁵ Pieza publicada en el 2009 por la Editorial Letras Cubanas, en el libro *Ritos (mitos y otras actualidades)*, donde también se incluyó "Medea".

⁶ La obra fue puesta en escena, por primera vez, en la Sala Raquel Revuelta de La Habana, Cuba, por la compañía del Cuartel, bajo la dirección de Sahily Moreda, en mayo de 2016.

los textos; pasivos, porque a su vez resultan objetos de modificación y modulación por parte del escritor, quien, a través de estos cambios, intenta transmitir nuevos mensajes.

La sagaz mirada del autor advierte que seleccionar un tema implica advertir sus potencialidades expresivas, mientras que tematizar es un acto de atención concreta, históricamente situada y condicionada, y en muchas ocasiones reanudada, desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores u oyentes (Guillén 262).

En su caracterización de los temas, Claudio Guillén enuncia que, en éstos, a lo largo de la historia de la cultura, se revela una compenetración entre el cambio y la permanencia. Incluso, en un mismo período, dice, se pueden apreciar variaciones de sentido al interior de un mismo tema, pues en general éstos poseen la polisemia como uno de sus rasgos. Así, algunos pueden llegar a consentir las más variadas y hasta concomitantes tematizaciones. Estas modificaciones tienen que ver, muchas veces, no sólo con la riqueza y maleabilidad del tema, sino también con las diferencias entre los contextos en que se actualizan los temas.

A partir de la observación de temas de la más diversa índole, Guillén concluye que algunos son “largas duraciones”, en el sentido de que perduran transformándose durante mucho tiempo, con diversa aplicabilidad a lo largo de los siglos, mientras que otros son más efímeros y unos más se introducen en un momento histórico concreto con posibilidad de permanecer. Refiriéndose al primer grupo, señala, como una de las causas de esta perdurabilidad, el hecho de que estos temas se crucen con otros, dentro del entramado de la imaginación, por su afinidad con otros mitos y creencias (281).

En *Áyax y Casandra* nos hallamos, efectivamente, ante temas de “larga duración”, tal como los presenta Claudio Guillén, temas que, a partir de la antigüedad grecolatina, desde Homero, han sido utilizados por autores de diversas épocas para comunicar sus mensajes. Sin embargo, no deja de ser llamativa la elección de Montero. Indudablemente, algunos temas mitológicos griegos han sido privilegiados por sobre otros en la historia de la literatura. Por ende, suscita interés que Montero haya elegido el personaje de Áyax como centro de esta obra. Tanto en la Antigüedad como en época moderna, este héroe ha sido una figura secundaria en la literatura.

La *Iliada* presenta a Áyax como uno de los caudillos aqueos que combaten en Troya y fija cualidades distintivas (gran fuerza física y habilidad combativa, carencia de astucia y de elocuencia) que han de permanecer de manera más o menos invariable en la historia literaria. Desde este poema se introduce el contraste entre Telamonio y Odiseo, diestro en ardid y de hábil oratoria. Después, el salaminense aparece episódicamente en la *Odisea*, en la épica arcaica, en la poesía de Píndaro y en las *Metamorfosis* ovidianas. En estas obras se retoman e intensifican los rasgos delineados por la primera epopeya homérica, así como las abismales diferencias entre Odiseo y él.

A juzgar por lo que se conserva y por la *Crestomatía* de Proclo, es la *Etiópida* la que prefigura un conflicto entre el antemural de los aqueos y los Atridas, de quienes se dice que, iracundos, no quisieron rendir los debidos honores fúnebres al vástago de Telamón. Sólo en *Áyax*, de Sófocles, el personaje ocupa un rol protagónico. El autor trágico insiste en configurar al personaje como lo hiciera Homero, pero introduce nuevos semas en la caracterización del héroe. En correspondencia con el mundo de la *polis* ateniense en que vive, Sófocles tematiza el mito de acuerdo con los nuevos valores que imperan en la sociedad y con los mensajes que desea transmitir. Así, el jefe griego es presentado como incapaz de adaptarse a un mundo en que se empiezan a privilegiar otros atributos y en que, de acuerdo con las circunstancias de la ciudad griega, la alternancia cobra prioridad frente a la autoafirmación que prima en la épica. Igualmente, el mayor de los trágicos incorpora lo relativo a la necesidad de acatar la autoridad, lo cual significa una garantía para el correcto funcionamiento de la *polis*. Tal requerimiento de ceder bajo el arbitrio de los gobernantes es el que desdeña Áyax en la tragedia, particularidad que ha de servir como base a Montero. Sófocles, en una reflexión sobre el poder, es el primero⁷ en describir directamente, en voz de los Atridas, cómo estos favorecen al ingenioso Odiseo, más útil en los nuevos tiempos, en detrimento de un irreverente como Áyax, quien, después de la matanza, significaba una amenaza para el mantenimiento del orden y las jerarquías.

En tiempos modernos, la figura de Áyax ha permanecido olvidada casi completamente, a no ser por los excepcionales casos de *Troilo y Crésida*, de Shakespeare, y, en el siglo xx, de *Áyax*, por ejemplo, de Heiner Müller, y de *Áyax Telamonio*, del peruano Enrique Solari (Miranda, "Tradición y transgresión" 192). Shakespeare, en su obra, parte de un relato medieval sobre Troilo y Crésida. Dado el desconocimiento que se tenía de la literatura griega, en la etapa en que Shakespeare se desarrolló como creador, no se sabe si el bardo había leído a Sófocles. Sin embargo, en dicha pieza shakesperiana se acentúan rasgos presentes en la tragedia (se desconoce si como resultado de una lectura del autor de Colono). Así, Áyax es presentado como irrespetuoso ante el poder, como una causa de preocupación para el soberano de Micenas. Shakespeare introduce sus propios cambios en el tema que le sirve de base, con la desacralización el mundo heroico y la hipérbole de algunos rasgos de los héroes.

El salaminense ya no es connotado solamente como un fuerte y valeroso guerrero desprovisto de suspicacia. Se le connota como fuerza bruta, como un necio al que todos manipulan para lograr sus deseos. Menelao ya no es sólo un líder subordinado a su más poderoso hermano, sino una nulidad que depende totalmente de éste. De modo que también se

⁷ A juzgar por lo que se conserva. Quizás en la *Etiópida* ya estaba este motivo, dada la mención de la ira de los Atridas para con Áyax; sin embargo, no hay certezas en este sentido.

asemeja a Sófocles; el poeta inglés reflexiona acerca del poder: los insidiosos e indisciplinados son un peligro para el correcto funcionamiento de las instituciones. Se hace necesario someterlos. Lo novedoso en este autor se halla en la intriga que urden Agamenón y Odiseo para reducir a Áyax. Shakespeare tematiza lo clásico para meditar en torno a un tema universal como lo es el del poder, de manera similar a como han hecho muchos creadores de la contemporaneidad.

En la literatura grecolatina, Áyax es un personaje poco recurrido –la mayor parte de las veces episódico– en la historia de la literatura. Con constantes acercamientos a los textos y la cultura de la Antigüedad, el héroe es tenido en una gran indiferencia, en contraste con otros como los Atridas y Odiseo, retomados continuamente en obras contemporáneas. Probablemente Reinaldo Montero es el primero que, en nuestro siglo, tiene en cuenta al caudillo preterido. ¿Por qué devuelve la voz a un personaje como Áyax, marginado y olvidado por autores de todas las épocas?

En un ejercicio escritural autoconsciente, el cubano integra en su texto la estructura de posibilidades que los autores antes mencionados han tejido en su tratamiento de este tema, pero introduce sus propios cambios y diferencias para reflexionar sobre problemas actuales que ya existían, bajo otras formas, en los tiempos antiguos. El mito del líder de Salamina le resulta propicio para sus necesidades expresivas y para promover la reflexión en torno a conflictos de nuestros días. En la historia del vástago de Telamón, útil primero y después rechazado por el poder de los Atridas al mostrar oposición a ellos, se proyectan las imágenes de muchos individuos de nuestros días que también han sido víctimas desplazadas por quienes detentan el imperio económico y político.

En la contemporaneidad, los poderosos continúan luchando para mantener en sus manos la mayor jerarquía. A quienes defienden proyecciones políticas diferentes a las suyas, intentan por todos los medios desvirtuarlos ante la opinión pública y, así, eliminar la amenaza que éstos les representan. Bajo la piel del mito, Reinaldo Montero, con sus deudas a la cultura grecolatina, plantea mensajes actuales, al tiempo que señala la plena actualidad de los clásicos, los cuales meditan acerca de problemas que, aun después de tanto tiempo, siguen preocupando a la humanidad. El dramaturgo cubano atiende a referentes clásicos cuyos cánones estéticos, todavía hoy, de distintas maneras, desde la continuidad, la ruptura o lo lúdico, siguen siendo tenidos en cuenta por los creadores. Montero advierte, en el mito de Áyax, un “fértil pretexto en potencia” (Guillén 262), y lo tematiza.

Para instaurar la reflexión sobre la política y sus estrategias, Montero no duda en manipular los referentes según sus intenciones comunicativas. Modifica el mito de Áyax en varios sentidos, en un juego consciente y metarreflexivo con fuentes literarias, de modo que revela la compenetración entre cambio y permanencia que nos mencionaba Guillén con respecto al tratamiento de los temas en la historia de la cultura (267). Así pues, Montero mantiene los

rasgos esenciales que la literatura ha fijado para este héroe, pero también introduce variaciones, de acuerdo con sus necesidades comunicativas y con el contexto en que se produce. El personaje de la obra cubana no causa la muerte del ganado, ni conspira en contra de los gobernantes. Son éstos los que cometen el crimen para inculpar a un líder peligroso e inconforme. Entonces, en boca de los poderosos de Montero, la versión sofoclea de los hechos se convierte en la explicación que dan para guardar sus apariencias de buenos gobernantes. Quizás por tratarse de una obra en que los personajes constantemente reflexionan en torno a sus circunstancias de héroes consagrados por la literatura a través de los siglos, y por el marcado interés en meditar acerca de mecanismos políticos, no es errado afirmar que Montero ha considerado pertinente darle vida nuevamente a *Áyax*, representante en cierto modo de una alteridad: líder repudiado por el poder y personaje literario pasado por alto.

No es *Áyax* la única “alteridad” que Montero tiene en cuenta para su obra, que dio en llamar *Áyax y Casandra*. Junto a *Áyax* Telamonio aparece otro personaje, el de Casandra, que también conlleva toda una simbología de marginalidad e incomunicación. Es quizás esta tematización, en que sincretiza los mitos del salaminense y de la pitonisa, lo más significativo de esta pieza.

Hay, en esta confluencia de personajes, una contaminación de temas, una simbiosis intencional, metaliteraria y reflexiva. Montero funde deliberadamente las historias de los dos *Áyax*.⁸ Juega con –y simula– los equívocos que en ocasiones puede crear la recepción, por el público medio, de una cultura tan lejana en el tiempo como la grecolatina. Las reflexiones de Guillén en torno al entrecruzamiento de los temas (Guillén 281) encuentran en este texto un excelente ejemplo, con la peculiaridad de que aquí tal tematización no es casual ni espontánea, sino que obedece a la voluntad del creador. La fusión de Montero se apoya no sólo en la homonimia de los héroes para establecer su diálogo, sino también en los rasgos que ambos compartían. Casandra, en sus palabras, recuerda el esencial: los dos héroes, en otras obras, fueron castigados por sus actos de irreverencia hacia el plano divino. “Que un dios, cualquier dios, monte en cólera y suávana” (Montero, *Áyax y Casandra* 38). Tal fue lo que les ocurrió a los dos guerreros. Según Sófocles, en *Áyax*, Telamonio se atrajo la enemistad de Atenea por haber rechazado la idea de que necesitaba de los dioses para alcanzar la victoria, por haberse rehusado a recibir la ayuda que la propia diosa le brindara en un combate. El locrio se pierde a sí mismo al profanar la imagen de la misma deidad.

Sin embargo, la voluntad de sincretizar los mitos de ambos personajes parece obedecer igualmente a otros motivos. Montero, tal vez, al realizar la *contaminatio*, también tuvo en

⁸ A partir de la *Iliupersis*, con quien se encuentra ligada la sacerdotisa es con *Áyax* Oileo, conocido también como *Áyax* el Menor. En tal obra de la épica arcaica no se dice nada de una violación por parte del héroe a la pitonisa. Quien introduce tal sema es el poeta alejandrino Licofrón de Calcis en su *Alejandra*.

cuenta las semejanzas entre Tecmesa, esposa de Áyax según las fuentes antiguas, y Casandra (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 196). La hija de Teleutante y la Priávida, arrancadas de sus patrias, de princesas devinieron en esclavas y compañeras de lecho de jefes aqueos. Mujeres desamparadas y sin una patria ni familia protectora, cifran sus únicas esperanzas en sus respectivos Áyax. Ambas comparten la calidad de víctimas del poder masculino, la “fragilidad de la condición femenina”. Montero nos muestra su manipulación de las fuentes literarias antiguas: a nivel de diálogos, incluso, es posible apreciar la deuda con el mayor de los trágicos. En la tragedia, ante la mención de los dioses por su mujer, Áyax responde: “¿No comprendes que yo no estoy ya obligado por gratitud a contentar en nada a los dioses?” (Sófocles 590).⁹ La Casandra, en la versión de Montero, en la escena de la revelación, parece recriminarlo por esa respuesta: “Ése es otro defecto. No tienes fe, no crees” (Montero, *Áyax y Casandra* 58). Inmediatamente después de esta reconvención, Áyax, ante la insistencia de Casandra para persuadirlo, responde que, en las mujeres, el silencio es virtud. Estas palabras parecen tomadas del pasaje sofocleo en que Tecmesa rememora el proverbio con que su marido le había recomendado callar: “Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres” (Sófocles 294). Así, pues, no parece casual el evidente paralelismo entre el sofocleo personaje de Tecmesa y la pitonisa. En la tragedia *Áyax*, la primera intentaba, sin éxito, persuadir a su marido, usando como argumentos el futuro de su hijo, de su patria y de ella misma, para que cediera en sus infortunados propósitos.

En la pieza cubana, Casandra trata de hacerlo desistir de un suicidio que ella presiente, también utilizando como elemento de convencimiento la vida futura. “Si te suicidas, le resuelves un problema a Agamenón. Tú eres admirado por griegos y troyanos. Muerto te quitarás tú mismo del medio. Áyax, eres lo único que sirve en este mundo. Necesito que vivas, la gente necesita que vivas. El futuro te necesita” (Montero, *Áyax y Casandra* 47). Tan ilusa resulta que llega a proponerle que no se dé muerte, que, si lo prefiere a pensar en el porvenir, continúe viviendo en un presente sin fin. Áyax no puede adaptarse a modos que no son los suyos.

Las similitudes entre Áyax Telamonio y Casandra son, indudablemente, el motivo más determinante para la tematización que efectúa el dramaturgo cubano. Montero los hace confluir en virtud de sus analogías. Los dos sufren la cólera de los dioses por sus actos de *hýbris* para con ellos –la una no cumple la promesa de entregarse a Apolo y el otro ofende a Atenea al denegar la ayuda que ésta le ofrece–. Ambos, por diversos motivos, son marginados y tratados de reducir por el poder omnímodo o tiránico que pretende Agamenón. De Áyax, en Sófocles, sabemos que no gozaba en vida de los favores de los Atridas, por ser un héroe peligroso para el poder, debido a su propensión a no acatar las leyes. También pesa,

⁹ Todas las citas textuales de la tragedia sofoclea *Áyax* corresponden a la traducción de Assela Alamillo, publicada por la Editorial Gredos en 1981.

en el desplazamiento que ejercen sobre la figura del salaminense, el hecho de que sea un héroe cuya carencia de astucia lo hace menos útil que Odiseo. Cassandra también resulta reducida por Agamenón. Mediante un ejercicio de fuerza, la hace mudar su condición: de princesa troyana y sacerdotisa, a esclava y concubina, arrancada de su patria por un enemigo que causó la ruina de su ciudad y la muerte de parte de su familia.

Los dos son héroes de perfiles trágicos que han de pasar por el dolor para alcanzar un equilibrio tras haber incurrido en tales faltas. Ambos han sido distinguidos en textos precedentes por rasgos que los predisponen y sitúan en condiciones de incomunicación y marginalidad. Cassandra, en Esquilo, en Licofrón, así como en otros autores modernos, es la dotada con el poder de la adivinación y a la vez maldita con la falta de persuasión. Sus palabras resultan incomprensibles para su auditorio, porque ella misma no puede traducir coherentemente las imágenes que le llegan a su mente. Rodeada de mucha gente, permanece en total soledad, ya que no le es posible comunicarse. A Áyax le sucede un fenómeno similar. En la *Iliada*, descolla por su fuerza y habilidad combativa, así como por carecer de dotes oratorias. No puede, como Odiseo o Néstor, lograr sus objetivos mediante un brillante discurso, pues no es capaz de urdirlo. En la *Odisea*, su propia naturaleza lo incomunica: no puede deponer su ira y no responde las comedidas palabras de Odiseo.

Tanto Cassandra como Telamonio están signados por rasgos que los marginan y les impiden insertarse con éxito en los distintos contextos en que han aparecido. Ambos encarnan arquetipos de vencidos, destinados siempre al fracaso: ella, mujer y adivina desatendida; él, incapaz de ardides ni de estratagemas, no puede sobrevivir en el sistema de relaciones que pretenden los Atridas.

Hacer converger a la Priámida y a Telamonio en esta pieza es hacerlos aún más desgraciados, recalcar la incomunicación y el aislamiento de ambos. Es célebre el caudillo desde la *Iliada* por su testarudez, por nunca dejar que nada mude su carácter obstinado. En Sófocles, es famoso el comentario que le hace a su esposa Tecmesa: “Me parece que discurre como una necia, si precisamente ahora esperas educar mi carácter” (595).

Cassandra, signada por una maldición que le impide persuadir, mucho menos podrá hacerlo con Áyax. Esta tematización tiene, así pues, la finalidad de representar, en el texto y en la escena, la infructuosa lucha de los individuos contra un poder que los aparta y los convierte en desvalidos: Áyax, como el hombre de principios, incorruptible, que no obedece a los gobernantes y que es, por tanto, una amenaza que hay que borrar; Cassandra, mujer sabia, prácticamente reducida por un Agamenón que también deviene signo del poder masculino, a una condición de objeto sexual, ridiculizada, desoída, silenciada. Algunos de estos rasgos, en ambos caracteres, fueron trazados desde los textos antiguos (los autores posteriores se han movido, operando sus variaciones, dentro de las normas que los antiguos esbozaron).

Montero está haciendo, en términos de Guillén, “una tematización históricamente situada” (Guillén 274). En el contexto latinoamericano, no han sido raros los *Áyax* ni las *Casandras* en los últimos años. Piénsese, por ejemplo, en los casos de líderes de izquierda como Lula da Silva¹⁰ y Evo Morales,¹¹ quienes, por no responder a los intereses de las oligarquías nacionales, han sido víctimas de campañas de descrédito por los medios de difusión ligados a la derecha, campañas de descrédito como la que Montero, de una forma paródica burlesca, recrea en su texto.

Desgraciadamente, aún hoy existen muchas *Casandras* en nuestras tierras. El machismo y la violencia contra la mujer siguen siendo problemas latentes en nuestras sociedades. Incluso en Cuba, donde se ha hecho tanto por los derechos de las mujeres, los esquemas de pensamiento y el rol que culturalmente se les atribuye las siguen colocando en un segundo plano, impidiéndoles su plena realización. Este tema no es nuevo en la dramaturgia de Montero. Ya en *Medea* y en *Antígona. Tragedia hoy* lo podemos apreciar. En la primera, la heroína, según palabras de la doctora Elina Miranda, resulta “émula de Ulises, opta por el destino de mujer, decidida a tomar en sus manos su propia vida y la de los suyos, inmersa en una existencia cotidiana y anónima” (*Calzar el coturno* 181). Se venga por los desmanes sufridos de parte del esposo y del rey de Corinto, al darles muerte, y luego parte con sus hijos hacia el exilio. *Antígona*, por otra parte, mujer en un mundo de hombres, “se enfrenta a los esquemas establecidos, los estereotipos y la doble moral, subvierte con sus cuestionamientos las definiciones asentadas y se aferra a la búsqueda de lo que estima su razón de ser” (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 194). Así, dialogando con temas tan antiguos y modificándolos según sus necesidades expresivas, Montero nos muestra y nos hace meditar sobre problemas acuciantes de nuestros tiempos, que, no obstante, ya existían, bajo otras formas, en la Antigüedad.

El autor cubano explora las potencialidades interpretativas que subyacen en las fuentes literarias, en lo concerniente a *Áyax* y los otros que figuran en su pieza. En el *Áyax* cubano no existe un hipotexto único. Aunque se intenta jugar de manera generalizadora con las maneras en que la literatura ha fijado a algunos personajes y se aprecien deudas con la literatura moderna, en el caso de *Cassandra*, con su impronta de Christa Wolf, se abreva fundamentalmente en textos de la Antigüedad. En este sentido, en la caracterización de algunos personajes, como Odiseo, Diomedes y la pitonisa, se entrecruza la estela de variados referentes antiguos. Incluso, como sucede en *Diomedes*, se juega no sólo con la literatura, sino también con fragmentos de mitos no recogidos literariamente. Se mezclan deudas y

¹⁰ Expresidente de Brasil, del 1 de enero de 2003 al 31 de diciembre de 2010.

¹¹ Expresidente de Bolivia, del 22 de enero de 2006 al 10 de noviembre de 2019.

alusiones a diversos textos, como la *Iliada*, la *Odisea*, la épica arcaica, el *Agamenón* de Esquilo, Sófocles y las *Metamorfosis* ovidianas.

Montero llega, incluso, a entrecruzar mitos ajenos el uno al otro, como en el mencionado caso de los de *Áyax* Telamonio y *Casandra*. Su manejo de lo clásico es, pues, muy libre. Se hace referencia –en más de una ocasión– a la filosofía griega, al cinismo, a Sócrates, a las implicaciones de los conceptos de Verdad y Saber, así como a la recurrente preocupación de los helenos por la sustancia primigenia. Hay escenas en que se debate sobre cuestiones del mundo literario antiguo, como cuando, en el banquete, se menciona la superioridad de Homero por sobre su seguidor Arctino.¹² Se trazan paralelos entre la situación del poeta en época del vate creador de la *Iliada*, con las circunstancias de los intelectuales, en especial los periodistas, en los tiempos presentes.

En la Antigüedad, los poetas épicos eran los que cantaban las proezas de los héroes y ensalzaban la figura de los nobles. Ahora, con los progresos tecnológicos y los medios de difusión masiva y la estandarización de la cultura, la prensa es la encargada de proyectarse como defensora de los poderosos y transmitir la noticia de la manera en que a éstos les sea propicio. La aristocracia de época homérica estaba interesada en justificar su posición dentro de la sociedad. Para ello, los poetas desempeñaban una labor crucial: eran los que propagaban la fama de los antiguos héroes, de quienes los *áristoi* se decían descendientes. Así, pues, eran sujetos muy valorados por la clase dominante, a la cual respondían. A semejándose a éstos, Arctino deja traslucir su filiación con el círculo de los más poderosos en el primer reportaje de la obra, cuando trasmite el rumor de la culpabilidad de *Áyax*.

Como indica Miranda, el poeta épico de la Antigüedad dista mucho de considerarse un creador, porque sólo repetía, con mayor o menor habilidad, la memoria del pasado (*Poesía griega* 51). Justificaba, con sus cantos de hazañas heroicas, la posición privilegiada de unos pocos. El periodista tampoco crea, difunde la noticia y le da el enfoque que sabe conveniente para el grupo social que lo subvenciona. Por ello, y porque ya son menos populares los poetas, Montero introduce el personaje del Arctino reportero, a quien, por el poder de la palabra y de los medios de difusión masiva, *Agamenón* invita a participar del banquete: le es más ventajoso tenerlo de su lado.

La figura de Arctino, marcada por una condición de poeta que deviene estigma, sufre de cierta marginalidad en el ámbito en que se mueve. Está, así, pues, un tanto aislado: incomprendido en su arte y mirado con cierto recelo por los que gobiernan. Se encuentra junto a los héroes, los supuestos vencedores, pero no es uno de ellos, sino sólo un sujeto que les es necesario para el mantenimiento de la jerarquía vigente. Se proyecta intencio-

¹² Autor del ciclo épico troyano, quien debió de haber vivido en el siglo VII, y al que se le atribuyen la *Etiópida* y la *Iliupersis*.

nalmente en el personaje del reportero para reflexionar en torno a un problema de actualidad, la imagen del Arctino de la *Etiópida*, homérica preterido porque consideramos que Homero lo superó, y también la imagen de los aedas que cantaban las hazañas de los nobles, sin formar parte de la clase de los *áristoi*. Tal paralelo entre el bardo antiguo y el actual (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 197) viene a señalar cómo aún se mantienen latentes los mismos conflictos, las mismas tensiones entre los individuos y el poder que intenta anularlos, como éste del “poeta marginado”, quien es temido por los poderosos, al tiempo que menospreciado. La imagen del poeta, el periodista, el intelectual, en los tiempos actuales se asemeja en mucho a la del Arctino primigenio. En tal sentido, se aprecia también en este aspecto una tematización de Montero, muy anclada en nuestra actualidad.

Partiendo de temas de la vida literaria griega –el de los aedas al servicio de los nobles, y de Arctino, epígono de Homero, cuya praxis poética ha sido tildada de mediocre–, el dramaturgo cubano opera una tematización del mismo signo de la que realiza con *Áyax y Casandra*. Mezcla, sincretiza y señala problemas neurálgicos de estos tiempos: el de los periodistas y los medios de difusión ligados a un sector u otro del poder, dependientes de éste y, por ende, voceros de sus intereses y no, como debería ser, de la verdad.

También por otras vías, Montero hibrida, en su obra, elementos de la cultura grecolatina con otros ya propios de la actualidad. Los sucesos tienen lugar en una locación espacio-temporal muy imprecisa. Los héroes griegos, luego de la guerra de Troya, se mueven entre las cámaras y los micrófonos; además, debaten sobre las ventajas y desventajas de internet. Junto a ellos aparece un personaje que es un teléfono inteligente, que, en sus intervenciones, constantemente hace reflexionar a Arctino acerca de su praxis como periodista. Esta contaminación de elementos pretéritos y contemporáneos, este colocar, uno junto a otro, dos universos culturales tan distantes en el tiempo, quizás está en función de señalar las deudas de nuestra realidad con el mundo de la antigüedad grecolatina, así como la validez de tratar de entender nuestro contexto a partir de relecturas y revalorizaciones de lo clásico.

Telamonio, en su discurso final, en que revela los motivos de su muerte, evidencia la impronta de su homónimo sofocleo; sin embargo, el *Áyax* cubano se suicida no con la espada que le regalara Héctor, sino con una pistola, mientras se graba con un teléfono. Montero tematiza el mito en nuestra época y, de este modo, quiere hacerlo explícito. Asimismo, la subversión a que el autor somete el pasaje de la tragedia en que el salaminense se despide de la vida, hace del nuevo y desamparado *Áyax*, con su desidia, soledad y angustia, como señala la doctora Miranda, un héroe cuyos conflictos son los del hombre moderno (“Tradición clásica y transgresión” 199).

Hace mucho que me siento como ese mendigo enfermo, como un hombre con veneno en las venas, como una isla, como viviendo en un mal sueño. Ni la lluvia acaba de caer, ni yo acabo de morir. Pensé que alguien podría ayudarme. Una idea tonta. No tengo a nadie al que decirle, mátame. Pensé en irme por ahí, a los bosques, a ni sé, como quien se fabrica su isla desierta y va con ella, y que los días vengan uno tras otro tras otro, y pasar horas a la orilla de un río, por ejemplo, pensando en vano, mientras me crece la lástima por mí mismo. Es preferible una mordedura de serpiente. El tiempo no va de la oscuridad a la luz, va de la oscuridad a la oscuridad, y exige acabar de acabar. Para soportar vivir esta vida de mierda hace falta una gandinga que yo no tengo. Dirán que la furia me empujó a la muerte. Jamás me he sentido más tranquilo. Pido que mis cenizas las echen en el inodoro. Ahora mismo estoy teniendo una sensación nueva, que me gusta mucho. Siento que hay algo atrayente en esto de empapar mis manos con mi propia sangre (Montero, *Áyax y Casandra* 66).

Reinaldo Montero, partiendo de la cultura clásica, con la mezcla de repertorios culturales, demuestra cómo perviven aún los problemas que preocupaban a las personas en la Antigüedad, por lo que sus historias, mitologías y obras literarias tienen todavía mucho qué decir. Por ello, al final de la pieza cubana, vemos a los héroes a la espera de un siguiente resurgir, del próximo acercamiento literario que los vuelva a convertir en portadores de mensajes.

Como se ha visto, la fusión es uno de los rasgos que mejor identifica a la obra. En todo el juego con la cultura grecolatina, se mezclan la parodia de *ethos* burlesco y la de *ethos* respetuoso (Hutcheon 200). Al modificar el mito y colocar a *Áyax* como víctima de los Atridas, al hacer que Agamenón refiera falsamente el argumento del *Áyax* de Sófocles como la realidad de los hechos, la parodia está matizada por la seriedad. Sin embargo, prima el tono jocoso y el humor, de modo que en este sentido, y también por su metateatralidad, la pieza se aleja de las obras de parodia respetuosa como *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, y se aproxima más a la vertiente desacralizadora y humorística inaugurada por Virgilio Piñera en *Electra Garrigó*.¹³ Así, pues, en esta creación de Montero, por ejemplo, se degradan y satirizan las figuras de los héroes. A Menelao se le llama “piojo pegao” (Montero, *Áyax y*

¹³ A pesar de los años que median entre *Áyax y Casandra* y estas obras, con todo lo que implicó ese lapso temporal para el devenir de las artes escénicas en Cuba, efectúo la comparación con estas obras teniendo en cuenta que inauguraron, en la isla, esta vertiente de las obras de tema clásico, y lo hicieron de modos diferentes (la de Piñera, desde lo desacralizador y burlesco, y la Arrufat, desde lo serio y respetuoso), modos entre los cuales se han debatido los dramaturgos que posteriormente han utilizado temas grecolatinos en sus obras.

Cassandra 40), por su supeditación y dependencia de Agamenón. A Aquiles, Diomedes lo recuerda como la “loca heroica” (72). Odiseo refiere que sus *catábasis* fueron ardidés para ganar apoyo logístico y financiamiento (71). La hermosa Helena es llamada “la que erecta” (31); el centauro Quirón es “el de cara de caballo” (*ibídem*), mientras que Briseida es “una esclava flaca como un perchero” (32). En lo relativo a *Cassandra*, puede apreciarse una simbiosis de *ethe*, sabia pitonisa desatendida y princesa sometida por el poder masculino, que a ratos habla dando muestras de risibles trastornos y que, además, se enjuaga el cabello en una palangana y siente atracción sexual por Helena.

Como es costumbre en la obra monteriana, también es evidente la mezcla en el plano lingüístico. Aparecen discursos de tono poético y lenguaje elevado, como el de Néstor, luego del suceso lamentable (29), y el de *Áyax* antes de darse muerte (66), junto a otros episodios como los que protagonizan los dos hermanos, en que se emplean profusamente voces obscenas y coloquiales propias de Cuba. En ningún momento se ubica la pieza, explícitamente, en nuestro espacio geográfico. No obstante, la mezcla de registros mencionada, así como las alusiones a cuestiones de nuestro entorno social y cultural, son modos de marcar la cubanidad de esta apropiación de lo clásico, lo históricamente situado de las tematizaciones que se aprecian en la obra, usando la terminología de Claudio Guillén (274). Así, se observa, como muestra de ello, la subversión del mito de *Áyax*, que en Sófocles diera muerte a ovejas, y que en Montero comete el crimen de matar vacas (en diálogo con la realidad cubana, donde la ley prohíbe el sacrificio de bóvidos). Igualmente, son ilustrativas, en este sentido, las alusiones de *Cassandra* a las colas y la burocracia, entre otros.

Precisamente, a través del lenguaje y de referencias a nuestra realidad, contextualiza su nueva creación en Cuba, lo cual implica que le interesa plantear a su espectador inmediato conflictos de su entorno. Así pues, por ejemplo, medita sobre quienes quieren ejercer el poder sólo en su provecho, que para ello acuden a todo tipo de argucias en desmedro de quienes realmente actúan por ideas, por deber, con entereza personal y no por lucro. Todo ello, como un problema que se encuentra en todos los niveles de la vida, tanto aquí como en cualquier otro espacio geográfico. Las reflexiones de Montero en torno al inescrupuloso ejercicio del poder, mal de éste y de todos los tiempos, están también insertadas en un juego consciente con el hipotexto sofocleo. En *Áyax* de Sófocles, el héroe de Salamina sí comete el asesinato de los rebaños. En la pieza cubana, la principal subversión se halla en que este héroe es inocente de toda culpa. El Atrida Agamenón, secundado por su hermano, no encuentra óbices en difundir viles mentiras e inventa la patraña de la hecatombe de las reses para quitar de su camino la amenaza de un caudillo irreverente y demasiado querido por las masas. Refiere como una verdad los hechos que sí ocurren en la tragedia sofoclea y no en la pieza cubana, para dañar la imagen pública de un hombre al cual teme.

La caracterización de este Agamenón recuerda la visión platónica de los tiranos (Miranda, “Tradición y transgresión” 194). Se trata de un gobernante autoritario y transgresor de toda norma, desmedido en sus pasiones y apetitos instintivos, que permanece siempre temeroso de que su poder sea menoscabado. No es un hombre feliz ni realizado, pues vive prisionero de su propio ejercicio del poder, tal como reflexiona la Casandra monteriana en uno de sus intercambios con Áyax (Montero, *Áyax y Casandra* 59). Es un ser carente de libertad: no siempre puede hacer lo que desea y la ley que lo hace señor de todo también es, para él, fuente de muchos peligros. Ve amenazas por todas partes e intenta por ello atraerse, con el otorgamiento de las armas, el favor de Odiseo, un héroe al que considera más valioso, por su habilidad e inteligencia para perpetuarse en el poder.

En la escena “Banquete de los Vencedores”, Agamenón, con sus primeras palabras, da ciertas claves para entender la naturaleza de la opulenta cena y de su propio liderazgo. De manera que hace recordar al personaje esquileo, Montero, irónicamente, pone en boca del tirano las siguientes palabras: “No podemos convidarlos a todos porque el vino no alcanzaría ni a gotas, y aquí hay mucha sed” (*Áyax y Casandra* 31). Aunque el deseo del Atrida, como el de su homónimo trágico, es presentarse como buen gobernante, el dramaturgo cubano recalca el tipo de poder que en realidad ejerce su caudillo: olvidado de la miseria de minorías desvalidas y rodeado de todos los lujos y abundancias, siente aversión a gratificar al pueblo con bienes materiales: “No soporto la idea del mecenazgo, del seguro social, nada de viviendas gratuitas, nada de regalar nada” (35). Sostiene que, carentes de todo, los que se encuentran en la base de la pirámide social, sólo tendrán la alternativa de trabajar duro para sobrevivir y no dispondrán de tiempo para organizar protestas ni desórdenes políticos que atenten contra su dominio. Lleno de cinismo y demagogia, advierte que ellos, los grandes hombres, están llamados a educar a las masas para evitar cualquier oposición. Solo Néstor parece oponerse a estas ideas, con una observación en la que subyace una inconformidad: “Dócil quiere decir dejarse educar” (*ibídem*). Con el propio hecho de la celebración de un opulento convivio,¹⁴ sólo para unos pocos, se esbozan las injustas diferencias entre los privilegiados vencedores y los vencidos, la mayoría desposeída, que no puede asistir ni aliviar su hambruna. En este Agamenón, cuyos rasgos de algún modo ya se insinuaban en Homero y en Sófocles, Montero ha realizado una tematización que apunta hacia muchos políticos de la actualidad que ejercen el poder de este modo, y más concretamente hacia las figuras de tantos dictadores que han oprimido el continente americano.¹⁵ Este tema del poder ti-

¹⁴ Esta escena del convite es una innovación de Montero en lo que al mito de Telamonio se refiere.

¹⁵ Este tema recuerda el del dictador en la narrativa latinoamericana, donde hallamos novelas enteras dedicadas a delinear rasgos de este tipo de poder (*El recurso del método*, de Alejo Carpentier; *El Señor Presidente*, de Miguel Ángel Asturias; *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, etcétera).

ránico ha preocupado bastante a Reinaldo Montero, en cuyo teatro hallamos piezas en que tal aspecto es de gran interés, como en *Liz* (2007) y en sus otras dos piezas de temas clásicos conocidas: *Medea* (1997) y *Antígona. Tragedia hoy* (2007). En *Medea*, el tema se aborda a través de un personaje llamado Mano Derecha, que sustituye al Creonte euripídeo (Miranda, *Calzar el coturno* 180) y que tiene mucho que ver con el Menelao de *Áyax y Casandra*, pues se trata, en ambos casos, de penosos individuos sin iniciativa propia, en todo plegados a un superior que dicta las órdenes. En *Antígona*, en cambio, vemos un tirano similar al Agamenón monteriano, pues responde también a la caracterización platónica, pero de un modo mucho más caricaturesco (Miranda, “Tradición clásica y transgresión” 194).

Montero tematiza mitos griegos y dialoga con los modos en que otros autores lo han hecho, para reflexionar sobre problemas actuales, de plena incidencia en todos los espacios geográficos, especialmente en nuestro continente, y que ya existían, de otras maneras, en los tiempos antiguos. Con ello, una vez más queda demostrado que las obras e improntas de la Antigüedad clásica no agotan sus mensajes. Aun hoy, después de tantos siglos, los mitos, las fuentes literarias y los héroes griegos pueden ayudarnos a pensar nuestro mundo.

Junto a los héroes de la tragedia *Áyax*, de Sófocles, se incorporan otros como Néstor y Diomedes que no figuran en la pieza antigua. Adquiere dimensión de personaje Arctino, quien fuera autor de poemas épicos. Odiseo no es el humanista del *Áyax* sofocleo, sino que se acerca más al añejo ideal homérico de hacer el mal siempre al enemigo. Es más parecido también en este sentido al héroe que configura Ovidio en *Metamorfosis* XIII, deseoso de menoscabar la figura de su rival. Desaparece la Tecmesa sofoclea, pero Casandra viene a suplir su lugar. Ya no figura Teucro, ni el coro de marineros de Salamina. Con todas estas transformaciones, tal vez conscientemente, Montero ha pretendido señalar que su diálogo no está enfocado a un único texto.

Montero configura el personaje de *Áyax* a través del contraste con los demás héroes. Así, el dramaturgo nos muestra un héroe diferente al resto. Néstor, por ejemplo, comprende lo que sucede y está en desacuerdo con las injusticias. Tiene su acto de dignidad en la entrevista que le hace Arctino, cuando declara que *Áyax* es víctima de una patraña y que nunca atentó contra las reses (30). Sin embargo, brindando una solución poco heroica en su interlocución con el salaminense, le recomienda hacerse el desapercibido ante las adversas circunstancias (41).

La contraposición con el resto de los héroes, además de perfilar mejor los rasgos de *Áyax*, y también los de aquellos, contribuye a dignificarlo. *Áyax*, en disconformidad con el Nelida y sus recomendaciones de indiferencia, prefiere la muerte que continuar viviendo en la ignominia. También en este sentido diverge de Diomedes que, de manera similar a Néstor, elige vivir aun en la deshonra. El domador de caballos ocupa una posición similar a la de *Áyax*, pues también es marginado y temido por los Atridas. Sin embargo, por simular, ante los otros, que está de acuerdo con el orden imperante, resulta menos digno que el salaminense e incluso

que el anciano Nelida, quien no esconde su descontento con ciertas cosas. En su soliloquio, el Tidida se nos muestra al desnudo: describe la tristeza y desilusión que lo embargan bajo el poder de los hermanos. Pese a ello, también comunica en ese pasaje su voluntad de permanecer esperando que los Atridas lo suelten para ser libre de continuar con su vida y hacer lo que desee. Y, mientras tanto, permanece sin buscarse enemistades con la autoridad, porque, como él mismo afirma, “mejor es estar con Agamenón que contra Agamenón” (32). *Áyax* es incapaz de imitarlo. No es capaz de vivir sometido ni bajo códigos que no son los suyos.

El carácter que más se separa por su naturaleza del líder de Salamina, su antítesis, es Odiseo. En ello, Montero observa la oposición tradicional entre los dos héroes, asentada por Homero y reiterada después por Sófocles, Ovidio y Shakespeare. En su conversación con el periodista, el diestro en ardid, no oculta que se enorgullece de ser como es, un héroe cuya excelencia reside en la astucia. Dando muestras de ser muy suspicaz, antes de mencionar una serie de informaciones sobre sí un tanto comprometedoras, le solicita a Arctino que apague sus cámaras. Así, refiere sus dos motivos de orgullo.

El primero no es una herida de combate, sino la famosa cicatriz que le infligiera un jabalí, descrita en la *Odisea* en el conocido pasaje de la anagnórisis de la nodriza. El otro, su arco, que dejara en Ítaca y que, en el contexto del código ético nobiliario homérico, se consideraba un arma menos heroica, pues no se empleaba en las batallas cuerpo a cuerpo. Odiseo no muestra óbices en declarar que él es un héroe diferente, que detesta la guerra y se halla más apegado a su hogar y su familia, a un colectivo humano que depende de él.¹⁶ “Mi casa. Con estas manos construí mi casa para que creciera el hijo que le haría a mi mujer, y también para que fuera mi rincón. Y dejé rincón, mujer, hijo, por la guerra. Detesto la guerra” (Montero, *Áyax y Casandra* 43). En su diálogo con Arctino, revela cabal discernimiento del mundo caótico y cruel donde transcurren sus vidas. En éste, dice el itacense, todos luchan a muerte contra los demás para sobrevivir. “Dicen que soy hábil, que sé cómo darles la vuelta a las cosas” (44).¹⁷ Con ello, el diestro en ardid revela la diferencia fundamental entre él y el de Salamina. Éste no es capaz de manejar situaciones difíciles y salir airoso: no sabe “darles la vuelta a las cosas”. Explica que

¹⁶ Desde la *Odisea* se enfatiza esta parte más humana de Odiseo: piénsese en el pasaje en que elige seguir siendo humano y continuar el viaje a Ítaca antes que aceptar la propuesta de inmortalidad que le hiciera Circe y no ver más su patria (*Od.* x).

¹⁷ En efecto, desde la *Iliada*, con el episodio de la Dolonía y el de su brillante discurso en la embajada de Aquiles, Odiseo da muestras de saber utilizar su inteligencia para salir airoso de cada trance. Tal particularidad se hace aún más evidente en la *Odisea*, donde desde los primeros versos se le denomina *polytropos*. No importa cuán adversos o disímiles entre sí sean los medios en que se halle: en todos, el líder puede salir victorioso sirviéndose no sólo de su habilidad en el combate, sino también, sobre todo, de su aguzado ingenio.

el poco tacto de Telamonio, al salir intempestivamente del banquete, le servirá a Agamenón para quitarlo de en medio. Se pliega al plan de los hermanos para destruir la imagen pública del salaminense y propala el mismo rumor de la culpabilidad de Áyax, aun cuando conoce muy bien que se trata de una infamia. Está aliado con el poder por su conveniencia personal.

El dramaturgo cubano intenta jugar con una variedad de fuentes grecolatinas, con una tradición literaria asentada ya en la Antigüedad que ha sido el cimiento de toda una tradición posterior, con la cual también dialoga. Para la configuración de sus personajes, Montero tiene en cuenta, en la medida de lo posible, la estela de realizaciones textuales en que éstos han aparecido. Se observan en Odiseo diálogos con las obras antiguas en que el héroe aparece. No se juega, pues, con un único referente, sino, en la medida de lo posible, tratándose de un personaje tan recurrido en la historia de la literatura, con la caracterización que, en líneas generales, ha recibido en textos precedentes, antiguos y modernos.

El comportamiento de itacense revela ciertas semejanzas con el antiquísimo ideal griego de hacer siempre el mal al enemigo. Por ello, poco se asemeja al comedido y humanista de Sófocles, que deplora injuriar a un enemigo en desgracia porque en éste ve la fragilidad de la condición humana y, por tanto, la suya propia. Más semejanzas hay en el Odiseo monteriano con el que nos presenta Ovidio en *Metamorfosis* XIII, que en todo momento intenta socavar la imagen de Áyax y mostrarse a sí mismo como superior. Por otra parte, se observan alusiones explícitas a motivos de distintas obras literarias antiguas. El propio héroe hace referencia a su herida infligida por jabalí, elemento de la conocida anagnórisis de la *Odisea*; menciona su arco, arma que durante la guerra de Troya permaneció en Ítaca y que sólo ocupó un lugar relevante en la segunda epopeya homérica. Aparecen referencias a pasajes de la *Ilíada*, como el de los juegos fúnebres en honor de Patroclo. Además, se dialoga implícitamente con la confusión existente en la épica arcaica, en la *Etiópida*, en lo relativo al rescate del cadáver de Aquiles.¹⁸

En la configuración de su Casandra, procede de un modo similar. No asume una imagen unívoca de la profetisa, que se debate en la historia de la literatura, incluso en la misma antigüedad, entre diferentes enfoques: ora es mujer sabia; ora, mujer loca (Carrodegas 49). El dramaturgo cubano, al dialogar con el mito de Casandra y en su tematización, aprovecha la polisemia de éste y mezcla las distintas y concomitantes miradas que han pesado sobre la heroína, cuyo mito es tan rico y maleable que ha permitido las tematizaciones opuestas antes mencionadas (Guillén 270). La primera imagen que de ella recibimos, en la escena séptima, nos da la impresión de que se trata de una persona carente de juicio. Como

¹⁸ Desde la *Iliupersis*, la sacerdotisa se encuentra ligada con Áyax Oileo, conocido también como Áyax el Menor. En tal obra de la épica arcaica no se dice nada de una violación por parte del héroe a la pitonisa. Quien introduce tal sema es el poeta alejandrino Licofrón de Calcis en su *Alejandra*.

ya observamos, en cambio, en su último encuentro con *Áyax* da muestras de una gran lucidez. La *Casandra* de Montero no encarna una sola de las tradicionales maneras de ser del personaje: ni es una desequilibrada, ni es del todo inteligente.

Es resultado de la peculiar tematización que el dramaturgo hace de ella. En su pluma no resurgen sólo la pitonisa solemne de Esquilo, sufrida princesa devenida esclava, ni la bacante desenfadada de Eurípides en *Hécuba*. Ambas versiones se fusionan con otras imágenes de la sacerdotisa, forjadas después por distintos autores. Montero no se está apropiando, pues, de la *Casandra* esquilea ni de la eurípidea, ni siquiera de la *Casandra* grecolatina. El escritor intenta hacer suyas, en la medida de lo posible, a las distintas caracterizaciones que de ella se han hecho. Están, por ejemplo, los vínculos evidentes, con la *Casandra* de Christa Wolf. La heroína de esta autora alemana¹⁹ se halla inscrita en un discurso feminista que pone en jaque el poder patriarcal. Detesta a todos los hombres, connotados como anti-héroes, excepto en el caso de Eneas, el único que salva. La *Casandra* monteriana igualmente experimenta repulsión por los caudillos, excepto por *Áyax* que, sin embargo, como Eneas en Wolf, tampoco escapa a una caracterización negativa por parte de la mujer: “De todas estas bestias el único que me gusta es *Áyax*” (Montero, *Áyax y Casandra* 39). Para colmo de juego y de desacralización paródica, en este sentido, de la *Casandra* de Wolf, la de Montero que también detesta a los hombres y está, de modo similar, opuesta al poder masculino, siente atracción sexual por Helena. “También me gusta Helena. No quiero decir que me dé tan fuerte como con *Áyax* y muera por revolcarme con ella, pero si se da... Al principio abominé a Helena con toda mi alma. Perra maléfica” (*ibidem*). Al tiempo que se parodia a Wolf, con su feminista *Casandra*, se subvierte el odio que en textos de la antigüedad demostrara la *Priámda* hacia Helena, causante de la desgracia de Ilión. No obstante, el juego va mucho más allá. Montero, en su ambivalente concepción de la heroína, incoherente por momentos y llena de ingenio después, dialoga con la indeterminación que pesa sobre esta figura en la historia de la literatura, lo cual ha sido potenciado por su naturaleza de adivina incomprendida y aislada. Esta *Casandra* monteriana, marcada además por el erotismo, no es una innovación y no solo dialoga, en el sentido señalado, con la novela de la alemana, sino también con su propia caracterización en

¹⁹ Sobre esta autora y su novela *Casandra*, dice Hualde Pascual: “La autora se sirve de la vieja historia de la guerra de Troya para hablarnos de los problemas políticos y sociales de la Europa de su época, en el momento previo a la apertura de los países del Este. La propia conciencia que tiene Wolf de su utilización del mito la lleva a afirmar que su *Kassandra* no es una novela ‘histórica’ como tal, sino que surge de la realidad presente y tiene su punto de partida en el peligro de guerra permanente en que vive la Europa de bloques del momento en que se escribe la obra. No obstante, las posibles lecturas de la novela no acaban ahí, así como los temas sobre los que la escritora reflexiona: el poder, la condición de la mujer, la necesidad de héroes, el poder de la palabra” (116). Estos temas que Hualde Pascual afirma que son atendidos por Wolf en su obra son también preocupaciones del dramaturgo cubano en *Áyax y Casandra*.

textos antiguos. Piénsese, por ejemplo, en la manera en que se representa a la Priámda en las imágenes de la cerámica griega que reflejan su violento encuentro con Oileo. Si la costumbre era representar a las mujeres vestidas, Casandra es mostrada eróticamente: cubierta por un velo que solo recalca la desnudez de sus formas femeninas (Iriarte 145).

El personaje, en sus intervenciones, indica lúdicamente algunas de las reinterpretaciones que de ella se han hecho. Así, después de referir su inusual manera de comportarse, dice que la “han dado por loca” (Montero, *Áyax y Casandra* 46). Argumenta, además, que “como las vacas, no posee el don de la palabra justa y está algo traumatizada” (*ibídem*). Cuando está a punto de develar su revelación, comenta ante Áyax: “Quería estar más linda que Helena. Vanidad femenina. Soy muy femenina” (*ibídem*). A través de sus propias intervenciones se instaura un discurso metarreflexivo sobre los rasgos generales del personaje, ofrecidos por distintos textos en que ha aparecido. Locura y desenfreno. Confuso hablar e incapacidad para comunicarse. Simbología de lo femenino, de su sometimiento y resistencia frente al poder patriarcal. Todo ello ha sido incorporado por Montero en una obra que no sólo moviliza mitos y obras clásicas para reflexionar sobre temas de actualidad, sino que convierte su obra en un extenso metadiscurso sobre la recepción y la pervivencia de lo clásico, al entrecruzar en ella tantas huellas de textos diversos.

El juego de Montero con mitos y textos clásicos, así como con otras fuentes modernas que a su vez dialogaron con estos, se hace más evidente aún en “Transfiguración”; incluso la escena final, dedicada íntegramente a meditar en torno a la praxis que él mismo ha desplegado al tematizar antiguos temas, es prueba de que los personajes esperan a las puertas del Infierno, un cronotopo literario aquí desacralizado. Así lo describe Casandra:

Qué vulgaridad, hay hasta vacaciones. Pensé que el Infierno era un sitio con caminos subterráneos, diablos acosando, mucha niebla, enorme perro guardián, buitres que roen hígados, aguas que no se dejan beber, piedras para empujar eternamente, muertos chillando, todo terrorífico. Mira qué tranquilidad. Mira qué amplitud (70).

Los héroes esperan su turno, pues saben que nuevamente les espera la vida:

Diomedes. Éramos, pero pronto volveremos a ser.

Néstor. Si estás aquí es porque pronto regresarás a la vida.

Casandra. ¿Vamos todos para el mismo castigo? (69)

Cansados de revivir una y otra vez, con caracterizaciones más o menos iguales en cada ocasión, en esta reunión manifiestan su deseo de reencarnar como todo lo contrario a lo que hasta ese momento han sido. La parodia y el humor, como es costumbre en la obra,

vuelven a matizar lo que se representa. Menelao, desde la *Iliada* supeditado al poder del hermano, connotado por Shakespeare como una nulidad, e igualmente ahora por Montero, manifiesta que quiere ser “un pingú” (70). Néstor, el anciano sabio por naturaleza, expone que le apetecería ser “un idiota” (*ibídem*).

Al saber que Helena quiere convertirse en pulga (tan insignificante no ocasionaría ninguna guerra de Troya), Casandra, que ya nos había manifestado su atracción sexual por la hija de Tindáreo, declara que le gustaría volverse “un perro que fuera el paraíso de las pulgas” (*ibídem*), y así de paso ya no sería víctima del poder masculino, ni haría vaticinios desatendidos. Odiseo, el de los largos viajes, el de las aventuras marinas, manifiesta su voluntad de ser “un rincón” en la próxima vida (*ibídem*).

Sin embargo, quizás señalando que se trata de personajes cuyos rasgos ya han sido fijados por tantas obras y autores que en ellos han centrado su atención, se demuestra que no han cambiado ni podrán cambiar. Odiseo, que había llegado el último, entra primero y así engaña a todos. La reflexión de Montero, en este punto, va en el mismo sentido que la de Claudio Guillén cuando afirma: “La estructura temática perdura, sí, para ser cambiada. Pero para serlo una y otra y otra vez, es decir, a lo largo de una historia que no se resuelve totalmente en mudanza” (292).

A pesar de la variedad de fuentes que se aprecia en *Áyax y Casandra*, indudablemente la tragedia sofoclea es el texto del que más se nutre el autor para configurar su pieza. Piénsese, por ejemplo, en el momento en que inicia la obra; en la propia concepción del héroe Áyax, incapaz de aceptar los cambios, la alternancia; en la ironía trágica que se vislumbra por momentos en Néstor y Casandra. El conflicto de Áyax con el poder, así como las inquietudes de los Atridas con respecto al salaminense y su amenaza a la jerarquía, ya subyacían en Sófocles. A nivel de parlamentos, también es posible apreciar cómo se reutilizan algunos enunciados de la autoría del poeta trágico, como es el caso de la metáfora del gran buey dominado por un látigo. Montero también tiene en cuenta este hipotexto al tergiversar intencionalmente la versión del mito difundida por la tragedia, cuando presenta a un Áyax inocente de toda culpa, para reflexionar en torno a las sucias estrategias que emplean los poderosos con tal de mantener su dominio.

Existe, no obstante, una evidente tensión entre la observancia de los cánones de la tragedia ática y su transgresión, de acuerdo a modos más modernos de concebir la obra teatral. La estructura externa juega con el carácter díptico de *Áyax*. Igualmente, al no existir el coro, parecen haber sido dejadas atrás partes como el prólogo, la *párodos* o los *stásima*. A pesar de ello, existe una voluntad de diálogo con la tragedia ática, al imitar la alternancia, propia de ella, de pasajes reflexivos y de episodios de acción.

Una de estas escenas reflexivas llama poderosamente la atención, al tiempo que revela el deseo de Montero de señalar la plena actualidad de los clásicos. Se trata de una selección

de *tuits* que comentan los sucesos de la obra (37), de manera que recuerda las funciones del coro en la tragedia ática, si bien se apartan de la solemnidad de este por el tono burlesco que poseen. Al concebir su pieza de este modo, Montero lleva a cabo un ejercicio metateatral que señala que es posible hacer un teatro plenamente moderno aun cuando se es deudor de la impronta de la tragedia. Así, por ejemplo, existe además un parlamento de *Áyax*, a través del cual da muestras de haber descubierto que sus hazañas pasadas habían sido en vano y que el antiguo código de heroicidad por el cual se había regido no funcionaba realmente. Tal intervención recuerda en mucho la anagnórisis del héroe homónimo de Sófocles. El personaje monteriano, sometido ahora a un poder que trata de hacerlo a un lado y no reconoce sus méritos, le dice a Néstor:

A mí me importa un carajo que Agamenón, Menelao y su corte se metan las armas de Aquiles por el culo. Pero no olvido. Agamenón se llena la boca diciendo, Aquiles, oh Aquiles. ¿A quién quiere engañar? Y el sanaco de Menelao siguiéndole la corriente. Una cabeza que no da para media idea. Aquiles y yo le inventamos un sentido a esta guerra. Nos veíamos cumpliendo un mandato altísimo, creíamos. ¿Idealistas? No, comemierdas. Aquiles murió a tiempo. ¿Sabes qué hubiera hecho? Hubiera reventado, hubiera agarrado sus armas, esas armas que oh, y a arrasar con lo que se le pusiera delante (Montero, *Áyax y Casandra* 41).

Montero recuerda el tópico sofocleo de la inutilidad de las ilusiones de los hombres, sujetos según el mayor de los trágicos a terribles e inevitables cambios de fortuna. Este *Áyax* cubano también ha sufrido la alternancia, de ahí que experimente una desilusión de signo trágico. De caudillo aclamado ha caído en su situación actual, apartado a un lado por los Atridas que se confabulan en su contra. Ha sufrido un gran desengaño al constatar que no es la heroicidad guerrera, el arrojo en la batalla y la habilidad combativa que tanto lo habían resaltado, lo que determina ser reconocido o no en el mundo en que se desenvuelve. Ha descubierto también que, al cambiar las situaciones, de la guerra a la paz, también cambian los valores que se privilegian. En la paz son más valoradas la capacidad de urdir estrategias y la suspicacia. *Áyax* percibe que en su contexto hay resortes ocultos, astucias y viles ardidés, que son los que en verdad resultan funcionales. A esas ruindades se opone el caudillo.

Si bien se observan rasgos y motivos que acercan la pieza de Montero a los textos clásicos, también se pueden apreciar otros que la alejan de éstas. Uno de esos elementos diferenciadores es la insistencia de Montero en la incertidumbre. Arctino no da nunca en sus reportajes seguridad sobre los hechos reales, sino que maneja diferentes versiones sobre éstos y difunde vagos rumores. Incluso al final, cuando el teléfono inteligente lo

ha hecho replantearse su proceder como periodista, lo que hace es divulgar otra mirada sobre los acontecimientos, sin ofrecer argumentos que la corroboren. Con el modo en que se dan a conocer los sucesos –dos líneas de acción paralelas que se desenvuelven en saltos de tiempo y lugar–, se crean dudas sobre lo que ha ocurrido. Paulatinamente, los distintos personajes intervienen y van dando distintos criterios, a veces encontrados, sobre lo acaecido. Esta manera de presentar los sucesos, contraponiendo las versiones oficiales y los criterios de los otros, tiene la funcionalidad de poner en escena la relativización a que son sometidas las noticias, en dependencia del sector de poder a quienes los medios de difusión intenten favorecer.

El lector va construyéndose, poco a poco, su propia explicación de la trama. Sólo a partir de la escena 12 se puede conocer con seguridad que se trata de una infamia perpetrada en contra de Áyax. El fin último de todo ello es hacernos reflexionar sobre este fenómeno. Reinaldo Montero, en *Áyax y Casandra*, como muchos otros autores que tematizan mitos grecolatinos, partiendo de sentidos subyacentes en textos antiguos, promueve reflexiones sobre temas candentes de nuestra contemporaneidad y de todos los tiempos. La obra constituye un ejercicio escritural autoconsciente y metarreflexivo, por la manera en que está estructurada y también por el modo en que se vincula con la Antigüedad. La cavilación última de Montero no va sobre el poder o sobre los artistas, ni sobre la tirante relación entre ambos grupos, sino sobre lo válido de recurrir, para pensar nuestra actualidad, a un pasado cultural cuyas obras trascienden a través de los siglos por la universalidad de sus significados.

Fuentes consultadas

- Carrodeguas Martínez, Lucelia. *Otredad en Casandra de Joel Sáez*. Tesis de licenciatura en Letras, Universidad de La Habana, 2013.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica, 1985.
- Herrera Díaz, Gustavo. “Mitos clásicos en el teatro del caribe. Presentación y renovación de un corpus”. *Aletria*, núm. 1 - vol. 24, 2014, pp. 81-94.
- Hualde Pascual, Pilar. “Evolución de un personaje mítico: Casandra, de los textos clásicos a la novela histórica contemporánea”. *Epos*, núm. 18, 2002, pp. 105-124.
- Hutcheon, Linda. “La política de la parodia posmoderna”. *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, 1993, pp. 187-203.
- Iriarte, Ana. “Velos y desvelos: el tejido y otras ‘artes diminutas’ como fuentes históricas”. *El protagonismo de las mujeres en los museos*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2012, pp. 140-153.

Miranda Cancela, Elina. "Tradición clásica y transgresión en *Áyax* de Reinaldo Montero".
Limes, núm. 29, 2018, pp. 189-204.

Miranda Cancela, Elina. *Poesía griega épica, lírica y dramática*. La Habana: Editorial Universitaria Félix Varela, 2017.

Miranda Cancela, Elina. *Calzar el coturno americano*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.

Montero, Reinaldo. *Áyax y Casandra*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2016.

Montero, Reinaldo. *Ritos (mitos y otras actualidades)*. La Habana: Letras Cubanas, 2009.

Montero, Reinaldo. *Medea*. La Habana: Ediciones Unión, 1997.

Sófocles: *Tragedias*. Traducido por Assela Alamillo, Madrid: Editorial Gredos, 1981.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Testimonio:

Cultura in situ:

Ensayos abiertos de la
compañía Univerdanza

Adriana León Arana*

* Universidad de Colima, México.

e-mail: adriana_arana@ucol.mx

Recibido: 07 de agosto 2019

Aceptado: 26 de noviembre de 2019

Doi: 10.25009/it.v11i17.2630

***Cultura in situ*: Ensayos abiertos de la compañía Univerdanza**

Resumen

Cultura in situ forma parte del programa permanente de Apreciación Artística de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de Colima (U de C). A través de este programa, Univerdanza, Compañía de Danza Contemporánea de la U de C, comparte con la comunidad estudiantil la intimidad de su trabajo. En este testimonio se presentarán las formas de abordar esta actividad, estrategias implementadas, así como algunas de las experiencias y resultados más significativos que han surgido de ella.

Palabras clave: Artes escénicas, público, danza contemporánea, ensayo abierto, compañía universitaria, Colima, México.

***Cultura in situ*: Open rehearsals of Univerdanza**

Abstract

Cultura in situ is a project that belongs to the University of Colima's permanent program of Artistic Appreciation. Through this program, the Univerdanza, Contemporary Dance Company (that belongs to the University of Colima), shares intimate aspects of its work with the student community. This testimonial article discusses how this activity was developed, what were its strategies, as well as some of the most significant experiences and results that have emerged from the program.

Keywords: Performing arts, audience, contemporary dance, open rehearsal, university company, Colima, Mexico.

Cultura in situ: Ensayos abiertos de la compañía Univerdanza

Dedicarse a las artes escénicas como actividad profesional desde cualquiera de sus abordajes, como la creación, la docencia o la investigación, muy posiblemente planteará un cuestionamiento constante sobre la propia labor: ¿tiene sentido hacer esto?, ¿cuál?, ¿podría hacerse mejor?, ¿qué sería mejor?, ¿estoy encontrando lo que buscaba?, ¿le es fundamental a alguien?... Estas preguntas llevan a otras y sus respuestas pueden ser esquivas y cambiantes. Existen ciertos momentos en que se tiene la impresión de que se pisa tierra más firme, y de que se sabe, o por lo menos se intuye, el rumbo y destino.

En nuestro caso como compañía de danza contemporánea, los momentos de incertidumbre se presentan frecuentemente; la práctica de la danza, en su condición inmaterial y efímera, elude las certezas. En este testimonio no se propone una forma de eliminar la incertidumbre o el desasosiego de la tarea escénica (veinte años de trabajo no han bastado para encontrar cómo hacerlo). Lo que se comparte es una actividad que ha contribuido a lograr la pertinencia, factibilidad y permanencia de una compañía de danza contemporánea en un marco universitario. Narro esta experiencia desde mi multifunción de codirectora, bailarina, coreógrafa y maestra de la agrupación, roles siempre entrelazados en todas las actividades de la compañía.

Univerdanza es un espacio para la creación, difusión e investigación de la danza contemporánea de la Universidad de Colima, cuya labor ha sido ininterrumpida desde 1999 hasta la fecha. Desde 2008 la dirección corre a cargo de quien escribe esto y de Alejandro Vera. El hecho de estar insertos en una universidad pública nos hace parte de una política cultural institucional. En la U de C todo el estudiantado, de bachillerato y



Estudiantes observan el ensayo de Univerdanza. Salón Guillermina Bravo de la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes, Universidad de Colima, 2019. Fotografía de Julieta Alcaraz, cortesía de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de Colima.

de licenciatura, tiene como parte de su currícula una materia llamada Actividades Culturales y Deportivas (en los documentos curriculares se denomina “Electivas”), que se cursa durante todos los semestres de la carrera. Se le asignan 32 horas semestrales, que pueden cubrirse con práctica artística y/o deportiva en diversos espacios, como talleres libres de arte, entrenamientos deportivos, etcétera, o bien, asistiendo como público a eventos de su elección.

Todas las acciones referentes a la acreditación de actividades culturales (programación, suma y registro de horas en el sistema de control escolar, difusión, etcétera) son organizadas por la Dirección General de Difusión Cultural (DGC), en su Programa Permanente de Apreciación Artística. Una de las actividades de este programa es *Cultura in situ*, que consiste en la asistencia a ensayos abiertos de agrupaciones artísticas,

y que acredita entre tres y cinco del total de 32 horas requeridas por semestre; la entrada a los ensayos siempre es sin costo y en horarios adecuados a las posibilidades de los estudiantes. Univerdanza ha participado en *Cultura in situ* desde que este programa se inició, en 2011. A continuación comparto algunas de las experiencias más significativas que surgieron al abrir las puertas de nuestro Salón Guillermina Bravo a jóvenes estudiantes universitarios, así como las principales estrategias que hemos puesto en juego.

El salón como espacio de contacto íntimo

Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva” (Grotowski 13).

Para Univerdanza una pregunta guía ha sido: ¿cómo podemos establecer una conexión profunda con el espectador? A partir de esta inquietud hemos considerado que los ensayos abiertos son una oportunidad para encontrar maneras de profundizar nuestros vínculos con el público. Su frecuencia ha variado desde uno, realizado cada dos meses, hasta una vez por semana; desde 2017 se llevan a cabo dos veces al mes, porque, con la experiencia vivida, hemos detectado que esta periodicidad permite que el diálogo se dé fluidamente e influya en nuestros procesos de forma positiva.

En la compañía empleamos una clasificación general de nuestros tipos de ensayos, que guarda relación directa con su finalidad. Esta distinción se hace a partir del conocimiento empírico de la danza, no es cerrada, pueden darse variantes y combinaciones. Como ensayo abierto puede llevarse a cabo cualquiera de los siguientes:

-Ensayos de montaje. Se refieren al tiempo en que se corporizan las ideas. Se busca la construcción de sentido con el lenguaje del cuerpo. Además de memorizar el movimiento, el bailarín debe apropiarse de la intención creadora y reinterpretarla, de modo que quien está componiendo considere satisfactoriamente transmitida su idea. Hacer que la danza sea requiere un método de construcción, que es variable entre obras y entre coreógrafos(as).

-Ensayos de remontaje o reposición. Son aquellos que se realizan de una obra previamente estrenada, pero que no tiene al elenco completo o hace tiempo que no se presen-

ta. Un remontaje es una oportunidad de replantearse lo que se hizo, una ocasión para visitar el proceso creativo y entrar en diálogo con él. Como resultado de este nuevo abordaje puede ser que se introduzcan algunas modificaciones a la obra.

-Ensayos de repertorio. En ellos se rememora y ajusta repertorio vigente. Cuando el elenco permanece en la compañía, pero no se ha presentado al público en fechas recientes, se requiere un tiempo específico para desplegar este ejercicio de memoria corporal-cinética, así como de revisión del archivo de video.

-Ensayos de corrida de programa. Se llevan a cabo una vez que las piezas coreográficas están listas por separado, en el orden y tiempo en que el programa se presentará al público. Principalmente, se trata de cuidar el ritmo general de la función, tanto para el espectador como para los intérpretes. Además se prepara la resistencia física, así como los cambios requeridos en la interpretación de cada obra.

El Salón Guillermina Bravo, de la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes (sede de Univerdanza), mide 14 por 14 metros. No cuenta con iluminación teatral ni vestiduras o rompimientos. Es espacio vacío. Para los ensayos abiertos, se cubre el espejo y se colocan bancas de madera y sillas para el público.

Las actividades de la compañía no están planeadas en función del ensayo abierto, por lo que el público observa lo que en ese momento efectivamente está sucediendo en el grupo; en cada ocasión intentamos la “eliminación de lo superfluo”, para privilegiar el contacto con el público desde el movimiento”. Por lo general, la hora de llegada coincide con el final de nuestra clase de entrenamiento. Al finalizar ésta, explico de qué se trató la clase, lo que se hará en el ensayo y por qué. También comparto si el entrenamiento ha tenido ajustes y adaptaciones para el proceso en cuestión, con el fin de lograr alguna habilidad en particular, o lo que sea que se esté buscando.

En cada ocasión, abrimos una charla hacia el final, dando espacio para preguntas y comentarios del público, cuyo tamaño puede variar (entre 20 y 100 personas). Es interesante que los asistentes suelen estar dispuestos a participar en estos diálogos y en las dinámicas en que les pedimos que se involucren. Si bien están allí por la obligación de cubrir una materia (en su mayoría, porque también damos entrada a público general), el hecho es que eligieron entre una amplia oferta la opción de presenciar un ensayo de danza contemporánea. Como toda la Universidad está implicada en esta actividad, podemos tener reunidos a estudiantes de bachillerato y de licenciatura de diferentes áreas del conocimiento.

Hemos tenido asistentes que llegan al inicio de un montaje y deciden acudir de forma continua durante varios meses para ver cómo avanza. Eso permite que, por ejemplo, un estudiante de preparatoria nos exprese juicios y opiniones como “esta persona se equivocó en el principio”, o “al bailarín de enfrente le salió mal esto”, o “aquí ella se rio cuando debía verse amorosa”.

En los ensayos abiertos existe la potencia de la cercanía con el público, de modo que se hacen más evidentes la expresión, el esfuerzo, la respuesta a los estímulos. Al no usar iluminación teatral ni escenografía en general, intentamos concentrarnos en el poder del cuerpo, su expresión y su comunicación. Esto nos ha llevado a compartir, con el público que llega a los ensayos, lo que constituye el laboratorio de movimiento, concepto que explicamos a los asistentes del siguiente modo: aunque hace mucho tiempo que este término se reconoce en el campo profesional y es parte de su *argot*, no es común identificarlo con la práctica dancística, pero sí se realiza. Entendemos laboratorio en el sentido amplio de experimentar con el fin de encontrar los movimientos y sus combinaciones que sean más pertinentes para “el mundo que queremos poner a existir” a través de la danza. En este sentido, también tomamos como referencia las palabras de Jorge Dubatti, porque creemos que es una forma clara de exponer al público la intención creativa de nuestro trabajo: “la función del artista no es tanto expresar(se) o comunicar(se), sino *poner un mundo a existir*” (*Cartografía teatral* 39).

Los asistentes observan cómo se desarrolla este laboratorio y a veces los hacemos participar con su propio cuerpo; por ejemplo, les decimos: “ustedes nos pueden ayudar, si yo estoy haciendo este movimiento (se muestra) y quiero interactuar con esta persona (se muestra la interacción con alguien del público, que responde instintivamente al estímulo)”. En ocasiones les pedimos opinión sobre las soluciones de movimiento: ¿qué te parece si lo hago de esta forma?, ¿me dejas verlo en tu cuerpo?, ¿cómo lo sentiste mejor? Entonces, el público comienza participar de la acción y así es como se puede ir dando un diálogo que incluye movimiento y sus respuestas. Todo el tiempo que compartimos nuestro trabajo estamos explicando lo que hacemos, de diferentes formas. A veces los ponemos a bailar, en otras ocasiones les solicitamos comentarios de apreciación personal sobre lo que ven y escuchan.

Gracias a estos años de *Cultura in situ*, quienes han asistido a nuestro salón comprenden que hacer danza entraña una serie de actividades y saberes específicos de la profesión. Además, sin ser especialistas, pueden darse cuenta de cuándo sí y cuándo no se está llegando al resultado esperado, y lo mencionan en sus comentarios. Esto no siempre es cómodo para los y las intérpretes, porque no es común que el público nos diga “te equivocaste en el brinco”, “tu emoción no parece ser lo que estás diciendo que debe ser”, “te falta fuerza”, etcétera, pero es muy útil, porque nos recuerda que estamos intentando entrar en conexión con quien nos observa, que es el fin último de nuestro trabajo, y lo hacemos partícipe de nuestro camino, intención y finalidad. De este modo, la audiencia es parte del proceso y de la obra.

En esta actividad también hacemos referencia a lo que Howard Gardner llama inteligencia cinético-corporal, una de las siete distintas inteligencias que define:



La compañía realiza un diálogo con el público al finalizar el ensayo. Salón Guillermina Bravo de la Escuela de Danza del Instituto Universitario de Bellas Artes, Universidad de Colima, 2019. Fotografía de Aura Benavides, cortesía de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de Colima.

Pese a nombrar primero a las inteligencias lingüística y lógico-matemática, no lo hago porque piense que son las más importantes: de hecho, estoy convencido de que las siete inteligencias tienen el mismo grado de importancia. En nuestra sociedad, sin embargo, hemos puesto a las inteligencias lingüística y lógico-matemática, en sentido figurado, en un pedestal [...] La inteligencia corporal y cinética es la capacidad de resolver problemas o para elaborar productos con el cuerpo, o partes del mismo. Bailarines, atletas, cirujanos y artesanos muestran, todos ellos, una inteligencia corporal y cinética altamente desarrollada (*Inteligencias múltiples* 26).

Compartir este concepto nos permite explicar, con la voz de un científico reconocido, que la forma de inteligencia necesariamente aplicada en la danza es particular y susceptible de desarrollarse como cualquier otra.

Aunado a que el esfuerzo observado por el público es inmediato (no solo en el sentido de esfuerzo físico, sino también en el de la expresión), cuando el público participa con movimiento, su accionar es una respuesta orgánica al estímulo, no parte de ideas preconcebidas o heredadas de lo que debe ser o no en la danza. Tampoco pasa por el filtro del entrenamiento técnico que quienes hacemos danza hemos corporizado. Mirar a los asistentes desenvolverse en el salón funciona como guía; el abanico de respuestas se amplía, se matiza. Por ejemplo, para el montaje de la obra *Azul Blue* (2017), que sería con música en vivo con la cantante y poeta Indira Torres, el propósito rector de la creación era proveer al espectador una experiencia que le permitiera crear puentes de conexión entre la obra poética, la musical, la coreográfica y sus propias experiencias. Pretendíamos encontrar una relación que respondiera a la transdisciplina en el sentido expuesto por Edgar Morin:

Corresponde a Basarab Nicolescu una comprensión de la transdisciplina que enfatiza el “ir más allá” de las disciplinas, trascenderlas. La transdisciplina concierne entonces a una indagación que a la vez se realice entre las disciplinas, las atraviese –el a través de–, y continúe más allá de ellas (párrafo 14).

Deseábamos también que la audiencia se involucrara de manera íntima a pesar de la distancia real, impuesta por las dimensiones del teatro en que la obra se estrenaría. Creíamos que esta búsqueda debía empezar por la forma de abordar nuestra interpretación.

Coincidió que el primer ensayo de *Azul Blue* al que se integraron la cantante y los músicos (Show Bravos)¹ fuera abierto. En lugar de que los asistentes se sentaran al frente como en otras ocasiones, les pedimos que se sentaran en la duela rodeando a los músicos. Los y las intérpretes de Univerdanza se intercalaron en el público. Desde el principio les compartimos nuestras intenciones y les hicimos saber que era la primera vez que estábamos juntos en el salón; incluso, explicamos cómo habíamos elegido los poemas. En esa sesión en particular, el público estuvo bailando y participando, para que nosotros también lográramos recrear la atmósfera de ser parte de la acción. Fue una exploración colectiva en la que tomamos parte poeta, músicos, público, intérpretes y coreógrafos(a).

De esa sesión se tomó video, la improvisación musical funcionó como guía general para la estructura de la obra, se capturó un ambiente festivo y a su vez de gran expectativa, que pudimos recrear durante el montaje. El día del estreno tuvimos un abundante público (500

¹ Shows Bravos, conformado por Indira Isel Torres Cruz y Martín Rivera, “es el reflejo de las influencias que inevitablemente se adoptan en la casa, en la calle, en el escenario, en la computadora; en las cosas que amas, en las cosas que odias. Improvisamos como sentimos y queremos que la gente que viva este show sienta con nosotros” (“Presentan Shows Bravos” párrafo 2).

personas, aproximadamente), y creemos que en parte fueron quienes acudieron a aquel primer ensayo, sus acompañantes e invitados.

En Univerdanza hemos llegado a clasificar nuestro trabajo en tres categorías que mantienen entre sí una relación recursiva:

-Organización: este aspecto consiste en explicar la relación de la compañía con el entorno universitario, así como su funcionamiento interno.

-Metodología, procesos de trabajo cotidiano: se hace mención a la forma de proceder en el trabajo cotidiano previo a la presentación ante el público (clases y ensayos). Se incluye también la descripción de los pasos que se siguen para la escenificación de las obras coreográficas (diseño y realización de vestuario, escenografía, iluminación, material impreso, grabaciones musicales).

-Creación: se observa la manera en que se conformó un programa de concierto, así como la lógica particular y los métodos de construcción aplicados por algunos coreógrafos de Univerdanza para darle cuerpo a una idea a través de la composición coreográfica (poniendo énfasis en lo que ocurre dentro del salón de danza) (León 14).

En los ensayos abiertos se han compartido experiencias y acciones relacionadas con los tres aspectos; por ejemplo, en lo referente a los de organización, tuvimos la participación del público asistente a los ensayos abiertos en una campaña de recaudación de fondos.

El septiembre de 2016, Univerdanza recibió una invitación para que, el año siguiente (mayo de 2017), presentaran su trabajo en el 92Y de la ciudad de Nueva York, dentro de la temporada Cinco de Mayo: Mexican Choreographers from City to Mountains, en el Buthenweiser Hall del Harkness Dance Center. La institución convocante ofrecía el espacio para función y ensayos, publicidad y programación. Los gastos de transporte, hospedaje y alimentación debían correr por cuenta de la compañía. La gira podía ser muy complicada y costosa, sin embargo, constituía la oportunidad única de presentarse en una de las capitales de la danza contemporánea y en un espacio escénico emblemático para su historia. Para realizarla, se organizó un plan de acción que incluyó dos funciones (31 de marzo y 27 de abril de 2017), con el propósito de recaudar fondos para los gastos de hospedaje de ocho personas por diez días.

A partir de septiembre, en los ensayos abiertos, se expuso al público cada etapa del proceso en que estábamos; los estudiantes asistentes se involucraron al grado de ayudarnos con la venta de boletos, dieron seguimiento a la adaptación de las obras, además de darse cuenta de las necesidades y complicaciones que significaba la organización de la gira. Así, compartieron cada dificultad o logro, por ejemplo, cuando celebraron con nosotros que a los integrantes que no tenían visa para ingresar a Estados Unidos ésta les fuera finalmente otorgada.

Para una compañía de danza contemporánea mexicana tener alrededor de 600 personas en una función es una numerosísima concurrencia. En ambas hubo esa cantidad aproximada. Si bien sabemos que el apoyo institucional fue indispensable para lograrlo y se nos otorgó plenamente, también creemos que, en este caso, las recomendaciones entre las personas para asistir y apoyar fueron fundamentales para alcanzar la meta. Muchas asistieron expresamente para contribuir a la gira, sabían que, con su pago por ver nuestra función, Univerdanza pagaría su alojamiento en Nueva York. Ese periodo se asemejó a una fiesta colectiva que nos enseñó tanto como la misma gira y que fortaleció nuestro sentido de pertenencia a la ciudad que habitamos y a la institución que representamos. Me atrevería a decir que fue uno de los aspectos más valiosos de la experiencia: estrechar así los lazos con el público mayormente universitario.

La presencia del público como experiencia significativa

Cuando cuentas con la mirada del otro durante el proceso de creación, en la cercanía, la forma en que requieres apropiarte del lenguaje cambia; prestas mayor atención con los sentidos a la respuesta cinésica provocada en quien está enfrente, percibes con el cuerpo sus pequeños cambios en la respiración, en la mirada, en la tensión corporal. A la luz del día y a corta distancia, la reacción del espectador es transparente, inmediata, aun antes de abrirse el diálogo. Esto ayuda en el intento de poner atención plena al lenguaje del cuerpo, el discurso, la nueva realidad inventada. Te acerca al contacto profundo con el público y te expresa qué tan lejos o cerca estás de conseguirlo. El mundo que deseas poner a existir se va cristalizando (o no) también frente a tus ojos, porque te observas en la mirada del otro.

El eje de la Responsabilidad Social que rige a la Universidad de Colima en todas sus actividades (por supuesto, nosotros incluidos), nos recuerda que, como compañía universitaria, el trabajo que realizamos es para el público. No podemos ser entes aislados expresándose o queriendo construir mundos imaginarios y maravillosos que nadie va a recibir. Necesitamos estar todo el tiempo buscando los mejores, más cercanos y certeros caminos para estar en contacto con la audiencia desde nuestra intención creadora.

La experiencia nos ha demostrado que esta actividad sirve como una forma de entrenamiento de la presencia escénica, que además contribuye a desarrollar la capacidad de adaptación de nuestros integrantes a los diferentes proyectos que emprendemos y a las diversas condiciones de los espacios en que presentamos nuestro trabajo. También hace que los bailarines(as) sean más conscientes de la respuesta del público y que puedan conservar el nivel alcanzado y la concentración ante diferentes formas de reacción de la audiencia.



El público participa en la coreografía en compañía de Univerdanza. Centro de Desarrollo Comunitario de la Colonia Mirador de la Cumbre II, Colima, 2019. Fotografía de Luis Ángel Magallanes, cortesía de la Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad de Colima.

Por lo expuesto, creemos que, como bailarines o artistas de la escena, la presencia permanente del público en nuestro espacio de trabajo nos impide aislarnos. Podemos estar ensimismados mientras hacemos danza, pero con la práctica sistemática de abrir nuestros ensayos durante todo el año no hay esa posibilidad. Nos mantenemos en contacto, y tenemos que hacerlo de la mejor manera. Nuestra finalidad última como compañía, en palabras de Grotowski, “es la comunión perceptual, directa y ‘viva’” (13) entre nosotros y el público, y *Cultura in situ* nos lo recuerda y nos impulsa a intentarla cada día.

Fuentes consultadas

Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

- Dubatti, Jorge. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Gardner, Howard. *Inteligencias múltiples. La teoría en la práctica*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Gardner, Howard. *Mentes creativas: una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, T.S. Eliot, Martha Graham y Mahatma Gandhi*. Barcelona: Paidós, 1998.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. Traducido por Margo Glantz, Ciudad de México: Siglo XXI, 2011.
- León Arana, Adriana. *Univerdanza: Compañía de Danza Contemporánea de la Universidad de Colima: procesos de organización, metodología y creación*. Tesis de Maestría en Artes Escénicas, Universidad Veracruzana, 2011.
- Morin, Edgar. “¿Qué es transdisciplinariedad?”. *Edgar Morin, Sitio Web Oficial Internacional*, Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, www.edgarmorinmultiversidad.org/index.php/que-es-transdisciplinariedad.html, consultado el 8 de abril de 2019.
- “Presentan Shows Bravos en el Museo de Artes Populares”. *ENTÉRATE*, Universidad de Colima, 30 de abril de 2015, www.ucol.mx/enterate/nota.php?docto=1259, consultado el 28 de enero de 2020.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Documento:

Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata

Ana Carolina Fialho de Abreu*

Paola Lopes Zamariola**

* Universidade Federal da Bahia, Brasil.

e-mail: anacarolinaabreu1886@gmail.com

** Universidade de São Paulo, Brasil.

e-mail: paola.lopes.zamariola@gmail.com

Recibido: 01 de noviembre de 2019

Aceptado: 19 de marzo de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2631

Una escena con múltiples entradas. Entrevista con Miguel Rubio Zapata

Presentación

Miguel Rubio Zapata es director y miembro fundador del Grupo Cultural Yuyachkani,¹ además de investigador de teatro latinoamericano. Junto con los integrantes de Yuyachkani, el maestro Rubio postula un teatro de creación e investigación a partir del material que los actores y las actrices producen, siempre en relación con la cultura, la sociedad y la situación política del Perú. Es egresado de la Facultad de Ciencias Sociales de la Especialidad de Sociología de la Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega (1974), su experiencia tiene como base la investigación de la cultura peruana y su aplicación en las expresiones artísticas contemporáneas. Ha sido director de múltiples obras teatrales y creaciones colectivas, tales como: *Puño de cobre* (1972), *Los músicos ambulantes* (1983), *Antígona* (2000), *Santiago* (2000), *Sin título: técnica mixta* (2004), *Con-cierto olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2015) y *Discurso de promoción* (2017). En 2010, la Universidad de La Habana ISA (Cuba) le otorgó el doctorado *honoris causa* en Arte. En 2019 fue galardonado en su país natal con el Premio Nacional de Cultura, en la categoría “Trayectoria”. Ha publicado los libros *Notas sobre teatro* (2000), *El*

¹ Yuyachkani –palabra quechua que significa “estoy pensando”, “estoy recordando”– es un grupo cultural reconocido como uno de los máximos exponentes del teatro peruano y latinoamericano. Creado en 1971, el colectivo recorre caminos de búsqueda sustentados en la investigación del comportamiento escénico del actor desde la perspectiva de una cultura de grupo: en ésta concurren fuentes diversas, tradicionales y contemporáneas, cuyos trabajos son resultado de procesos a partir de los materiales que se generan en el espacio.



Miguel Rubio Zapata.
Lima, Perú, 2018. Fotografía de
Ana Carolina Abreu.

cuerpo ausente (performance política) (2008), *Raíces y semillas. Maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011) y *Guerrilla en Paucartambo* (2013), entre otras.

La siguiente entrevista fue realizada en julio de 2018, en el contexto de las festividades a la Virgen del Carmen, en la ciudad de Paucartambo, Perú. El maestro Rubio compartió sus experiencias a lo largo de los últimos 48 años, así como las formas como Yuyachkani ha transformado su corporalidad escénica en respuesta al cambiante contexto social y político.



PL: ¿Cómo llegaste a la fiesta de Paucartambo?

MR: Yo creo que eso tiene que ver con las primeras veces que Yuyachkani salió fuera de Lima. Ya en algún momento les he contado que, en los años 70, cuando empezamos la primera obra [Puño de cobre], nos comprometimos con un grupo de obreros mineros en lucha. Entonces, nuestra manera de devolver lo que habíamos recibido de ellos era hacer la obra, pero no sabíamos cómo hacerlo. Éramos muy jóvenes. Fue así que salimos de Lima por primera vez y ahí nos encontramos con ese mundo de la máscara, del vestido y de la danza. Fue en el año 73. Y eso sirvió para preguntarnos: “¿y qué tiene que ver esa máscara con el teatro?”, pero eran preguntas aún muy incipientes. Yo también era actor y estaba muy fascinado por la teoría de Boal, el método del *coringa*.² Entonces, nuestra obra estaba entre el teatro documento y Boal. Yo cuento en un libro que, al final de la obra, un obrero me dice: “que linda su obra, pero una pena que se olvidaran de sus disfraces”, y obviamente eso lo cuento siempre como anécdota, porque ese fue un punto de quiebre importante para nosotros, ya que llevamos una idea de teatro sin referentes y memoria, y nos encontramos con niveles de representaciones magníficos. Y de ahí comenzó a quedarse con nosotros esa inquietud por el uso del espacio, por la máscara, por la danza, por el tipo de actor que necesitaríamos.

Ahora podemos hablar de un *actor danzante* y lo vinculo con la teatralidad asiática, ya que considero que esa realidad se parece mucho más a la nuestra, a la América originaria, sobre todo. Desde ahí nos pareció imposible la separación entre cabeza y cuerpo. En el teatro hegemónico muchas veces tú puedes decidir tu personaje desde el libreto, y no me gusta el término “puesta en escena”, porque la idea de poner en escena sugiere que en el teatro existe un lugar y lo pone en escena, o sea, lo cambia de lugar y yo creo que el tea-

² N. del Ed. El método *coringa*, desarrollado por Augusto Boal, consiste en flexibilizar la representación de piezas teatrales con elencos reducidos, de tal forma que un actor puede representar diversos personajes, y cada escena pueden tener su propio género y estilo.

tro es una escritura que se da en el espacio, que se crea ahí y ése es un momento efímero, nada más, que tiene principio y final. Paucartambo concentra unos niveles de teatralidad donde están presentes lo simbólico, lo relacional, lo espacial, el tema de la improvisación, lo narrativo. El teatro es todo esto. Y en la fiesta de Paucartambo están presentes todos estos elementos de teatralidad. El espacio mismo es un espacio indispensable, son sitios específicos. El cementerio tiene que ser en un cementerio, la central de las danzas tiene que ser por determinadas calles, o sea, la geografía del pueblo, que es el gran escenario de la representación, ya que te alude a la memoria, a las historias y a las narrativas que traen esos espacios, donde las 19 danzas son importantes.

Considero que esa es la tarea ahora: pensar en esos términos, pensar en términos de teatralidad andina –todavía hay que preguntarse qué cosa es lo andino y qué cosa es la teatralidad–, pero, antes de eso, yo creo que hay una base que es el *ayni*, la práctica de reciprocidad, de intercambio y de reconocimiento con el otro. En algunos sectores urbanos, el *ayni* se entiende como el “dar para recibir”; sin embargo, no es un trueque inmediato, tú das lo que tienes y lo que puedes, sin esperar a cambio algo muy específico; tú entregas a tu comunidad y la devolución te llegará en algún momento. En estas relaciones de intercambio de *ayni* –que es con el cosmos, la tierra, las plantas, los animales, la gente, los frutos, los muertos, los niños, con todo lo que tiene vida– se dan esas prácticas que no tienen por finalidad hacer teatro, sino que tienen características simbólicas de representación que se parecen a lo que nosotros llamamos teatro.

¿Cuáles son las relaciones, entonces? Creo que ahí es donde debemos encontrar cuáles son esos puentes que me llevan a conceptos de “origen” prehispánico, como por ejemplo *pukllay*, que en quechua es “jugar”, y en muchos idiomas se define al teatro como juego, o la palabra *taki* que es “cantar y bailar”. El *taki* más conocido es el *Taki Onqoy*, que es posiblemente la fuente de la *Danza de Tijeras*. A mí me da mucha rabia que nosotros vivamos sometidos a un concepto de teatro pensado desde que los núcleos dramáticos de origen quechua fueron formateados a la manera hispana. Lo más conocido es el *Ollantay*.³

Entonces, ¿cómo releemos esto que no tiene un texto previo, pero que son relaciones, prácticas, reciprocidades de juego, intercambio y enmascaramiento? Eso es lo que nos queda por estudiar, analizar y mirar con ojos de esa particularidad. Creo que esa va a ser una tarea colectiva en la que ustedes también tienen, por supuesto, un rol, tienen que devolver a la *Mamacha* Carmen,⁴ pensando que hemos encontrado ahí en su fiesta [devolver en el sentido de agradecer, de tener, a partir de ese encuentro, un compromiso con la Virgen del Carmen].

³ N. del Ed. *Ollantay* es una obra dramática escrita durante la época colonial en lengua quechua.

⁴ En quechua se usa el sufijo “-cha” para formar el diminutivo (“mamacha” = mamacita). *Mamacha* Carmen es la forma cariñosa en que las personas devotas tratan a la Virgen.



Fiesta en honor a la Virgen del Carmen en un cementerio. Paucartambo, Perú, 2018. Fotografía de Ana Carolina Abreu.

PL: Mirar por primera vez a *Mamacha* Carmen con todos los danzantes nos genera imágenes de fuentes muy distintas de un país. Ver la selva, lo andino, toda esa diversidad en acción...

MR: Y cómo esa diversidad negocia, ¿no? Porque toma a la plaza como espacio público y como una negociación política de esa diversidad. Cada danza representa sectores sociales, económicos, determinados barrios... tú lo ves en el vestido, en la máscara y cómo se negocia ese espacio en la plaza. Así, cada uno encuentra su lugar. Eso es hermoso y creo que es una gran metáfora de lo que necesitamos también como país, o sea, de reconocernos en esa diversidad. Muchas veces hablamos de lo diferente, que somos diferentes, eso lo sabemos, pero ¿cómo es ese intercambio de diferentes? Yo creo que esta guerrilla de Paucartambo es ese encuentro de diferentes, de funciones distintas en un todo armónico que parece una caja de un reloj que se abre y todo es simultáneo, pero articulado. Esos protagonistas se enfrentan y, al final, se abrazan en el *Wataskama*, pero no se abrazan los personajes, sino los actores danzantes ¡muy linda esa diferenciación! Después, ellos van afuera y acompañan a los *qollas* para que se vayan. Luego nos hemos ido a cenar con la *Imilla* (la esposa del *Qapaq*

Qolla) en la misma mesa. Hemos estado con la *Imilla* y el *Rey Ch'unchu*, el guardaespaldas de la *Imilla*, la seguridad de la *Imilla*, cuidándola. Es muy interesante también pensar en términos políticos, en cómo políticamente eso nos habla de una manera de resolución de conflictos y de ritualizar la diferencia.

Siempre digo que, si yo tuviera que definir lo que entiendo por dramaturgia, diría que es la organización de la acción en el espacio compartido, organizar lo que sucede. Y esto significa pensar, por ejemplo, en la simultaneidad y el foco, como en tantos momentos simultáneos. Muchas de las obras que dirijo tienen esa simultaneidad y tienen también ese foco que va variando. Eso lo he aprendido también mirando a la fiesta. Pero, cuando miro, tengo que buscar equivalencias, los principios, lo que está abajo. No es robarme el personaje, robar la máscara y sacarla del contexto, sino ver lo que se conecta desde abajo, el uso del espacio, la convivencia con el espectador, ver cómo hay personajes que organizan la mirada del espectador. Claro que no necesitas ir a Paucartambo para pensar en eso, pero ratificar eso, de cómo nace ahí, en ese contexto, me parece que nos da como una temperatura cercana a una identidad nuestra. No es tomar del libro o de la escuela. Tú sientes que es una respuesta de la necesidad de la práctica, producto de la experiencia. Eso me parece interesante.

Como cuando fuimos a la fiesta con Julia Varley del Odin Teatret a mirar los techos y a los *sagras* (diablos) y me dice: “veo que el Odin no ha inventado nada”, porque claro, obviamente, hay una conexión. Y Julia me dice: “qué buenos actores, qué grandes improvisadores, nunca he visto tantos actores juntos improvisando”. Y es cierto. Esa práctica de improvisación, esa práctica relacional con el espectador, todo eso me permite repensar en términos de mi experiencia en el escenario y el tema de la dramaturgia, de cómo organizar la acción. También valorar la escritura en el cuerpo. Con cada danza, cada actor danzante tiene una otra escritura, no ha renunciado a la memoria que guarda el cuerpo. En el teatro, nosotros también trabajamos con fuentes de memoria para generar comportamientos, de la misma manera como ellos lo hacen. El tema de la fe en el actor danzante, el compromiso con su fe me parece importantísimo, el pagar para que eso suceda y la importancia para el espectador.

En los teatros, a veces, vemos que hay muchos grupos u obras desesperadas haciendo oferta dos por uno, van a la gente para que el público venga. En la fiesta de Paucartambo no se necesita llamar a nadie. La gente va porque necesita, surge esa necesidad de estar ahí para unos y para otros, para los espectadores y para los actores. Todos nos quedamos y necesitamos estar ahí.

También me pregunto por qué la gente tendría que ir a ver obras de Yuyachkani, de qué manera dialogo con mi espectador para que tenga esa misma necesidad que tiene el espectador que va a Paucartambo, de qué manera yo cultivo en mis compañeros esa necesidad por lo que estamos haciendo, para que tengan la necesidad de hacerlo, en un tiempo donde

todo está embarcado por lo que funciona, por lo que te da dinero, por lo que está de moda, que son otros valores. Yo creo que la fiesta me remite a unos vínculos con el oficio que son bien fuertes. El uso del espacio también es uno de los más fundamentales, cómo ese cuerpo está inscripto: lo espacial, lo simbólico, lo relacional, las memorias del cuerpo, lo narrativo, también la improvisación. Finalmente, toda la fiesta es una gran narración, una obra de teatro que dura tres días, con sus noches.

AF: Miguel, ¿se refleja eso aún más en las últimas obras de Yuyachkani?

MR: Yo pienso que sí y también el vínculo con otras fiestas. Por ejemplo, el *Corpus Christi* es una fiesta muy importante. En la obra *Sin título, técnica mixta* hay imágenes de actores que se desplazan entre el público y dan testimonios. Para mí, son como los santos que quieren llegar a la catedral el día de la procesión del *Corpus Christi*, y ese uso del espacio, esa simultaneidad de la acción, yo creo que está tomada de esa fiesta. En las últimas obras, el tema del espectador como centralidad es fundamental; ahí el actor es quien tiene que negociar con el espectador, negociar los cuerpos en el espacio. Eso es un poco lo que sucede en Paucartambo, donde el espectador tiene la posibilidad de comprar sus asientos como en un teatro formal, pero también está el espectador que está abajo y tiene que negociar. Antes no había tribunas y todo era negociar los cuerpos en ese espacio compartido. Efectivamente, eso está más presente en las últimas obras, donde seguimos trabajando esta idea de organizar la acción del espacio.

Yo pienso que podríamos partir en dos la historia de la Yuyachkani: antes y después del conflicto armado.⁵ Pero los 20 años de conflicto también son una columna importante. Si tú ves el cuerpo, las dramaturgias, las ideas sobre todo el cuerpo en los primeros 10 años de Yuyachkani y los ves en los últimos años, notarás que no solamente nos hemos hecho más viejos, sino también hay una postura distinta del cuerpo. Durante los primeros años vivíamos el cuerpo heroico, de puño cerrado y firme; esa inspiración de la Ópera de Pekín, del destacamento rojo de mujeres, de la revolución triunfante, del Che, digamos del impulso que dio en América Latina la revolución cubana, y cómo eso generó un cambio cultural en la renovación del *Cinema Novo*, en los grupos musicales. Todo lo que pasó en América Latina se reflejó también en una calidad de energía, en un tiempo y una temática, en una manera de decirle al espectador que la revolución estaba muy pronta; o sea, que había que arreglarlo todo para eso. De pronto, llegó el conflicto armado, lo interesante es que Yuyachkani no dejó de hacer trabajo [en ese contexto violento].

⁵ N. del Ed. Perú pasó por un largo periodo de conflicto armado –entre 1980 y 2000– a causa de la violenta lucha entre grupos subversivos como Sendero Luminoso y fuerzas tanto militares como paramilitares del gobierno, lo que resultó en la muerte de más de 50,000 personas.

Seguimos ahí en la casa y esta situación nos planteó muchos retos. Nos reconocimos más en nuestra condición urbana, ya que no podíamos salir de Lima y menos al interior, porque éramos sujetos de sospecha, de un lado o de otro. Fuimos sujetos de sospecha, porque nunca abandonamos una postura crítica y de diálogo con los temas de Perú. Quedarnos significó pensar en un cuerpo más urbano, en tener una dramaturgia más subjetiva, el viaje al interior del individuo, el cambio de paradigma y generar, en esa construcción de subjetividad, otra relación con el espectador. Ya no es decirle al espectador “esto es así”, sino preguntarle: “¿qué hacemos?”.

Se tornó un tiempo más bien de preguntas, de confesión y de pensar en qué lugar estás. Cuando ese periodo termina, comienza el de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación. Estoy hablando del año 2001, y la Comisión de la Verdad nos pide que hagamos un acompañamiento a las audiencias públicas. Las audiencias públicas son reuniones en los lugares donde han habido conflictos para recoger testimonios de las víctimas directamente afectadas. Fue un momento de crisis tremendo, porque nosotros nos preguntamos: ¿Qué tenemos que decir frente a eso? ¿A quién vamos representar? ¿Qué tenemos que decirle a los afectados? Ahí se produjo lo que llamo la crisis de la representación en Yuyachkani, donde empieza ese tema de decir: “¿Qué hacemos? ¿Cómo hacemos? ¿En qué lugar estamos?”. Este momento fue muy interesante, porque nos cuestionó, nos obligó a pensar en otras maneras de hacer propuestas, digamos, performativas, acciones que llamen la atención en los sitios para enfocar la atención en el testimonio. Por ello, pienso que la obra *Sin título: técnica mixta* [del 2004] fue la expresión de esta crisis, como decir: “vamos a poner toda nuestra documentación, nuestro cuerpo no tiene nada que representar, nuestro cuerpo es un cuerpo que solamente debe servir como soporte de información”. Fui con esa consciencia a la sala de ensayos y mis compañeros estaban muy asombrados, porque yo les decía: “¿Qué relación mentirosa!”, “No quiero que representen”, “Escribe en tu ropa”. Entonces, un día me dicen: “Bueno, hace tantos años que nosotros tenemos una cultura de actor y hemos pasado por diferentes culturas del cuerpo y ¿tú nos pides ahora que neguemos todo eso? ¿Cómo es eso?”. Creo que eso fue interesante, porque la obra sólo se llamaba *Sin título* y después de ese momento se llama: *Sin título: técnica mixta*, porque incorpora este reclamo de los actores. Así surge esa obra que está en el marco, en el paradigma de los derechos humanos; su universo teórico, su discurso central, está hecho en el discurso que realizara de Salomón Lerner, presidente de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), luego de la entrega el Informe Final de la CVR. Esta obra se enmarca en los derechos humanos, porque éramos casi como un grupo inscrito a la CVR.

Después, tuvimos la intención de hacer una segunda versión llamada: *Sin título II*, como una segunda parte, pero también pensé que ya nuestra mirada había cambiado. Pensába-



Las actrices Teresa Ralli (izquierda) y Rebeca Ralli (al centro) junto con colaboradores del grupo Yuyachkani en la escena inicial de la obra *Discurso de promoción*, presentada en el patio de la Casa Yuyachkani en Lima, Perú, 2018. Fotografía de Claudia V. Figueroa.

mos que había que salir del paradigma de los derechos humanos y mirar políticamente ese tema, pero en un marco mayor. Entonces, la idea de hacer un *Sin título II* no funcionó, lo que hemos hecho es un *Sin título revisado*, que cada vez que vuelve a escena revisamos en ese marco del paradigma de los derechos humanos.

Discurso de promoción [de 2017] es una mirada más política, en el sentido de decir: “si el informe final de la Comisión de la Verdad dice que esto es un estado sustentable en la exclusión, yo diría que la tesis central de ese informe final, la parte de las cifras terribles que dan ahí de las estadísticas, eso es un estado sustentable de y en exclusión; es un estado que no nos representa”. Yo pensaba que había que poner énfasis ahí. Por eso, empezamos a mirar dónde empieza ese estado. ¿Cuál es el icono de la independencia? El cuadro de Juan Lepiani [es conocido por todos los niños peruanos durante sus clases de colegio]. A partir

de ahí, problematizar lo que se ve en el cuadro, lo que es la idea de peruanidad, camino al Bicentenario de la Independencia, porque, en el 2021, Perú celebra 200 años de República y todo el estado está planteando cómo van a hacer esa fiesta, esa celebración y la pregunta para nosotros es: “¿qué tenemos que celebrar?”. La corrupción en este país es terrible, lo estamos viendo. Yo creo que ese *Discurso de promoción* ya sale del paradigma anterior y te pone un plan más bien del carácter del estado, y es una mirada más política del punto de vista de cómo Yuyachkani ve políticamente al Perú en el mundo.

Esa sería la segunda etapa. La tercera es la que estamos empezando. No creo que pueda revelar mucho ahora, pero tiene que ver con cómo, en el último cuarto del siglo, se ha normalizado un pensamiento y se ha instaurado el neoliberalismo. A la manera del fujimorismo, ha generado un comportamiento donde la vida cotidiana y nosotros tenemos ya normalizada una serie de maneras de entendernos como peruanos, en lo cultural, económico, político, en las leyes, en la violencia de género. Y el tema de la memoria es un punto importante en esta parte, pero ya no es la obsesión, ya no es solamente el tema de la memoria lo que nos mueve: es un marco mucho mayor. En éstas estamos. La idea es que eso sea como un cuadro con tres maneras de entrar.

AF: ¡Muchas gracias, Miguel!

PL: Muchas gracias por ser una inspiración para que nuestros imaginarios sigan creando formas de resistir y sobrevivir.

MR: Gracias a ustedes por esta visita y por estar presentes siempre. Ha sido muy enriquecedor hablar y compartir este viaje hacia para mí, para empezar a recordar.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Documento:

Los Sinpadre

(Una pieza didáctica
sobre las maras)

Carlos Morton*

Nota introductoria: Antonio Prieto Stambaugh**

* Facultad de Teatro y Danza, Universidad de California,
Santa Bárbara, Estados Unidos.

e-mail: cmorton@theaterdance.ucsb.edu

** Facultad de Teatro-Centro de Estudios, Creación
y Documentación de las Artes, Universidad
Veracruzana, México.

e-mail: anprieto@uv.mx

Recibido: 12 de diciembre de 2019

Aceptado: 21 de enero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2632

Nota introductoria

Los *Sinpadre* (título original *Los Fatherless*) es una obra inédita del reconocido dramaturgo chicano Carlos Morton, inspirada en un cuento del escritor Margarito Rodríguez. La versión original bilingüe, que trata sobre las pandillas juveniles de la zona fronteriza México-E.U.A., se estrenó en 1991 bajo la dirección de Cora Cardona en el Teatro Dallas (Texas). La versión que publicamos aquí, con permiso del dramaturgo, fue realizada



Los actores Chito Inestroza, Yulissa Reyes, Cristy Lucía Barahona, Tony Díaz (en el piso) Wilson Gómez y Brice Panting, en *Los Sinpadre*, 2006, Teatro La Fragua, Honduras. Fotografía cortesía de Teatro La Fragua.



Los actores Yester Estrada y Esteban Canales en *Los Sinpadre*, 2006, Teatro La Fragua, Honduras. Fotografía cortesía de Teatro La Fragua.

en colaboración con Teatro La Fragua, compañía independiente con 40 años de trayectoria, ubicada en la ciudad de El Progreso, Honduras. Jack Warner, director de Teatro La Fragua, adaptó la obra al contexto local de las Maras Salvatrucha, conocidas pandillas criminales centroamericanas. La versión hondureña de *Los Sinpadre* se estrenó en 2006 bajo la dirección de Warner, pastor jesuita afiliado a la Teología de la Liberación. La obra representa un importante ejemplo de colaboración entre creadores chicanos y centroamericanos, unidos por la problemática de las pandillas juveniles.

Carlos Morton sigue a Luis Valdez como uno de los pioneros del teatro chicano, conocido por obras como *Rancho Hollywood*, *Johnny Tenorio* y *The Many Deaths of Danny Rosales*; esta última obra fue ganadora del certamen de teatro latino del New York Shakespeare Festival (1986). Sus obras se han montado en Estados Unidos, México y diversos países europeos. Además, Morton se desempeña como profesor de la Facultad de Teatro y Danza de la Universidad de California, Santa Bárbara.

Publicamos *Los Sinpadre* en una época cuando cada vez más caravanas de migrantes centroamericanos cruzan las fronteras para escapar de la violencia y buscar sustento en el norte. Es una pieza didáctica en tono trágico que lanza una mirada a la espiral de violencia que aqueja a las pandillas juveniles, aunque el tema migrante no está presente aquí. Sin embargo, el lenguaje utilizado en la obra combina caló centroamericano y fronterizo, lo que sugiere la movilidad transnacional de estas pandillas. Su violencia se basa en una masculinidad tóxica que, como sugiere el título, se origina con el sentimiento de orfandad. Así, Morton plasma una dura realidad, reconocible en todo el continente americano.

Los Sinpadre

(Una pieza didáctica sobre las maras)

PERSONAJES

Luna
Abuelito
Inspector Durango

Los Fatherless

Benito
Mocho
Sheri

Los Del Diablo

Diablo
Gata

ESCENA 1

LUNA: Debajo de la luz de la luna blanca como una calavera,
en los barrios donde las maras siembran el terror,
las Pirámides llegan al cielo,
murales reflejan una herencia orgullosa
de gavilanes que chillan y serpientes que vuelan.

Una Luna Garifuna, en un Junio Maya,
manda hacia abajo sus rayos plateados
dando a la gente en el barrio
esperanza de sueños eternos.

Sí, hemos construido nuestros templos altos,
escondidos en el corazón de Honduras.
Pero la paz se está rompiendo
por los sonidos marciales de la guerra.

Qué triste estoy yo; en el cielo la luna
sigue las fases que la gente pasa.
Siempre me pregunto por qué ellos
viven luna llena antes de morir.

ESCENA 2

(Salen Mocho y Diablo, en lados opuestos del escenario. Una luz por cada uno).

MOCHO: Al principio, era solamente yo.

DIABLO: Era guirro asustado, caminando a mi casa solo.

MOCHO: Algunos chavos me pararon. A patadas me botaron los libros.

DIABLO: Llegaron en un carro. Me empujaron contra la pared de una licorería. Me golpearon con sus puños y me patearon con sus burros. Yo casi perdí un ojo aquella noche.

MOCHO: Yo no estaba haciendo nada en contra de ellos. Cuando me arrastré a mi casa, era oscuro y estaba moreteado.

DIABLO: No había nadie en la casa. Tenía que arreglármelas solo.

MOCHO: Y mientras estaba limpiando la sangre, pensaba: "Nadie me va a volver a hacer esto".

DIABLO: Al principio, era solamente yo. Pero encontré un amigo y nos hicimos dos.

MOCHO: Dos se hizo cinco. Cinco se hicieron siete.

DIABLO: Teníamos un nombre. ¡Los Diablos!

MOCHO: Nos llamábamos Los Fatherless, que significa "los sin padre". Y teníamos un territorio. Y nadie entra a nuestro territorio sin permiso.

DIABLO: Más vale que paguen impuesto de guerra por pasar por mi barrio.

LOS DOS: ¡Somos la mara más poderosa en el barrio!

DIABLO: ¡Los del Diablo!

MOCHO: ¡Los Fatherless!

ESCENA 3

(Una calle del barrio en la noche. Una luz brilla sobre una pared pintada con grafiti, encima está escrito "Los Fatherless". Podemos escuchar música fuerte de rap mexicano o playero. Los miembros de las maras cantan la siguiente canción).

Noches locas, rete calientes

CORO: Noches locas, rete calientes,
olor a marijuana y mucha coca.
Maras enemigas pasando por el barrio
con música loca, sin saber a quien le toca.

BENITO: Ventanas desnudas sin cortinas,
caras tristes viendo todo.
Nadie después no sabe nada.
Si en la calle te asaltan, pues ni modo.

CORO

MOCHO: Puñales y pistolas,
chimbas y cadenas.
En los jardines de cemento
sólo crecen las penas.

CORO

DIABLO: Todos los vatos sin dirección,
nadie nos ayuda, no hay esperanza.
Aquí en el barrio lo único que cuenta
es cuidar el territorio y vivir por la venganza.

CORO

GATA: Fatherless chavitos
no conocen a su padre.
Aprenden a ser hombres
en la Mara, que es su madre.

CORO

SHERI: Dicen que esto tiene que cambiar.
TODOS: ¡Tiene que cambiar!
SHERI: Hay que parar la violencia.
Tal vez, las cosas se pongan mejor
si aquí logramos despertar la conciencia.

CORO

(Los miembros de las maras se saludan y se separan. Benito entra a su cuarto, que tiene muebles mínimos: un comedor, un televisor, un gavetero con un espejo. Su abuelito está sentado, mirando un partido, mientras toma un refresco).

ESCENA 4

ABUELITO: Benito, no quiero que salgás esta noche.
BENITO: ¿Por qué no, abuelito?
ABUELITO: Porque solamente vas a meterte en problemas con esa bola de sinvergüenzas.
BENITO: Déjalos, abuelito, son mis amigos.
ABUELITO: Esas personas que vos llamás “amigos” no son amigos de verdad, Benito.
BENITO: *(Peinándose)* ¿Cómo me miro, abuelito?
ABUELITO: Ellos no van a llegar a ser nadie. Ese haragán de Mocho está parado en la esquina todo el día, bebiendo cervezas y fumando qué sé yo. Y la Sheri, con tanto maquillaje, ¡ella parece una leona!
BENITO: Por favor, abuelito, es la moda. Y Mocho no es un haragán; él trabaja en el taller pintando carros.
ABUELITO: Déjeme decirle algo, señorito: usted no va a terminar en un taller pintando carros. Eso no es lo que su mamá habría querido para usted.
BENITO: Sí, yo sé.
ABUELITO: Cuando ella salió de esta casa, me hizo jurar que yo le cuidaría a usted.

BENITO: Qué lástima que ella no está para hacer su trabajo.

ABUELITO: No hables así de tu madre, ella es una buena mujer. No es su culpa que hayan matado a tu papá. Pues ese Mocho solamente te mete en problemas.

BENITO: Él no me mete en problemas. Al contrario, yo lo saco a él de *sus* problemas.

ABUELITO: Ay, sí. ¿Y esa vez que ustedes quebraron el parabrisas del carro del hombre aquel?

BENITO: ¡No era nuestra culpa... él trató de atropellarnos!

ABUELITO: Pero, ¿por qué estaban en medio de la calle?

BENITO: ¡Estábamos jugando fútbol!

ABUELITO: No se juega al fútbol en la calle, el fútbol se juega en una cancha.

BENITO: No hay canchas, abuelito. La cancha más cerca está a varios kilómetros de aquí.

ABUELITO: (*Él afirma con su cabeza*) Bueno, ¿ya hiciste la tarea?

BENITO: Sí, abuelito.

ABUELITO: Quiero que saqués buenas notas.

BENITO: Saco buenas notas.

ABUELITO: Quiero que vayás a la universidad. No quiero que seas un vago como algunos de esos haraganes de aquí.

BENITO: No sé sobre la universidad, abuelito, pero te prometo que no voy a ser un vago.

ABUELITO: Entonces, ¿por qué tenés problemas con la policía?

BENITO: Porque el maje que trató de atropellarnos me pegó... pues yo le pegué. Y, desde luego, los policías llegaron. ¡El maje era hijo de papi y mami, bien vestido! Pues me llevaron al mamo.

ABUELITO: Yo sé que es difícil ser pobre en este pueblo. (*Tocándole el hombro*) Te ves bien, hijo. Solamente creo que si te cortaras el pelo te mirarías mejor. ¿Por qué no te quedás aquí esta noche? Hay un partido muy bueno.

BENITO: No, gracias, abuelito. Tengo que irme.

ABUELITO: Benito, no te quedés afuera hasta muy tarde. Anoche se pelearon las maras en el boulevard y vino la policía. Doña María me dijo que arrestaron a los mareros y se los llevaron a la cárcel.

BENITO: (*Llena su taza con más fresco y la pone suavemente en la mano de su abuelito*) No te preocupés, puedo cuidarme.

ABUELITO: Pero me preocupo. Tu mamá me dio la responsabilidad de cuidarte. Tal vez estoy viejo, Benito, pero yo sé lo que es mejor.

BENITO: (*Saliendo del apartamento*) Yo sé. Voy a venir temprano. Recuerde, ¡no le abra la puerta a nadie!

ABUELITO: ¡Benito!

BENITO: ¿Sí, abuelito?

ABUELITO: ¿Qué pensás si dejamos este lugar y nos vamos a algún lugar nuevo?

BENITO: ¿Dónde iríamos?

ABUELITO: Volvamos al pueblo, donde la gente tiene respeto por los demás, no como aquí.

BENITO: ¿Qué vamos a hacer allá, abuelito? ¿No sé trabajar la tierra!

ABUELITO: Podés aprender. Podés hacer cualquiera cosa, Benito. Tu padre vino aquí porque tuvo que hacerlo, no porque él quiso. Pero él no tenía una educación, y por eso tenía que trabajar en los campos bananeros. No vas a morir aquí en algún campo cortando guineos de otro.

BENITO: ¿Qué voy a hacer en el pueblo? ¿Guía turístico?

ABUELITO: Podés ser lo que querrás.

BENITO: ¿Nos ganamos la loto o qué? Abuelito, no tenemos dinero para irnos.

ABUELITO: Tenés razón. Solamente era una idea loca. (*Le da un abrazo*) Benito, no sé qué haría si algo te pasara.

BENITO: No te preocupes (*Benito le pide bendición y sale*).

ABUELITO: (*Mirando afuera de la ventana por las luces, y escuchando los sonidos de la noche*) Vuelas de mi lado, Benito, abotonando tu camisa y encendiendo tu cigarro. No fumás delante de mí, porque pensás que es mala educación. Tus zapatos son brillantes y luminosos y tu pelo está bien peinado. Te mirás bien, Benito. La Luna te mira. Ilumina tu camino. (*Una luna llena entra espectacularmente, en la forma de un mimo con cara blanca. Es una luna llena, espléndida en su figura. Forma una telaraña alrededor de Benito, protegiéndolo*) Cuidado, mi hijo, cuidado que los sonidos de La Noche, con su reggaeton, no te llenen de imprudencia. Mirá cómo los rayos de La Luna te acarician y te protegen. Desconfiá de La Noche. No te dejés guiar por las calles crueles, donde el olor a marihuana flota en el aire. Dejate guiar por La Luna, porque su luz es muy poderosa esta noche. Ves la gente del barrio disfrutando del anochecer tranquilo, tomando el aire fresco y hablando. Encima de todo, La Luna alumbraba como un escudo feroz de plata ocupado por un guerrero Maya. ¡Oh sí, Benito, hay una luna Maya encima de Honduras! (*La Luna está parada con escudo y lanza, alumbrando toda la escena con su luz mágica. Música reggaeton suena en la calle. Benito camina hacia la pared con grafiti y "Los Fatherless" escrito encima*).

ESCENA 5

(*Entran Mocho y Sheri*).

MOCHO: (*Saludando a Benito con la señal de “Los Fatherless”*) Ése, ¿qué pedo, Benny?

BENITO: ¿Qué onda, maje?

SHERI: (*Saludando a Benito con la señal de “Los Fatherless”*) Entonces, ¡Los Fatherless rifan!

MOCHO: (*Señalando al grafiti en la pared*) Mirá, maje, los del Diablo borraron nuestra placa y pusieron la suya en el muro. Yo digo que vayamos a bucearlos. ¡Y les tram-pamos verga!

BENITO: Calmate, loco, no perdás la razón. Vamos a verguearlos a su debido tiempo.

SHERI: ¡Maje, tenemos que defender nuestro territorio!

BENITO: Paciencia, tenés que pensar mejor las cosas. No nos matemos por un placazo.

MOCHO: No es solamente “un placazo”, maje, es nuestra placa, nuestros nombres. Es como borrar nuestras caras.

BENITO: Okay. Pues la borramos y pintamos nuestra placa de nuevo, ¡y más grande!

MOCHO: Hay que esperar hasta mañana, la luz no es muy buena.

BENITO: Pero, ¡mirá! La Luna está saliendo de atrás de las nubes (*entra La Luna*).

MOCHO: ¡Vaya, pues! (*Sacando una lata de spray*) Voy a arreglarla ahorita, maje (*La Luna le ayuda a Mocho a crear sus diseños*).

SHERI: (*Mocho está ocupado con la pared*) Oye, Benito, ¿cómo seguís con la clase basura de matemáticas?

BENITO: Es difícil, pero estoy pasando.

SHERI: Es una pérdida de tiempo.

BENITO: No sé, casi me gusta; es divertido.

SHERI: Sí, solamente porque sos un genio de matemáticas. Te pasás, ése.

BENITO: Tal vez, va a ayudarme a conseguir una buena chamba; voy a la universidad quizás.

SHERI: ¡Vas a la universidad! ¿Para que aprendás a ser gringo?

BENITO: ¡No, pero puedo ganar pisto!

SHERI: Eso nunca pasa, maje. Ves cómo ellos nos marginan en los colegios. ¡Las putas y moñeros en los colegios públicos, los pobres en los institutos técnicos y los fresas en las escuelas bilingües!

BENITO: Pero puedo trabajar igual que ellos.

SHERI: ¡Pura paja! Solamente te están jodiendo, hombre. Llenando tu mente de esperanza, y después te hacen a un lado. Vas a volver a la calle pronto.

BENITO: ¿Quién sabe? Pero, por lo menos voy a estar contigo, ¿verdad? (*Admirando el trabajo de Mocho*) ¡Macanudo, Mocho! Los Fatherless vuelven a la cima.

SHERI: Está pijudo, Mocho. Se mira macizo.

MOCHO: Tal vez debería ser pintor, ¿por qué no? Sabés que, en el taller, ya ellos me dejan el trabajo especial. El otro día pinté la Virgen de Suyapa en el tonop de un Honda Civic.

BENITO: Te digo, hombre, esto no es grafiti. Es arte. Debés pintar murales.

MOCHO: Tal vez debo ir a una de las tantas escuelas de arte.

BENITO: No, pero hay clases en la Casa de la Cultura.

SHERI: (*Imitando un anuncio*) ¡Mirá! ¡Era una pendeja! Pero gracias al Instituto del Arte Del Barrio, aprendí a dibujar y tener éxito como artista en sólo seis semanas. ¡Usted puede hacerlo también! Llame al 1-800-PLACAZO.

BENITO: Sheri, serías mejor si fueras a una de las academias de belleza.

SHERI: ¡Cosas así me dan ganas de cagar!

BENITO: Sabés, si te arreglás un poco, te mirarías bien buena.

SHERI: ¿Vos creés? ¡No, me da asco!

MOCHO: Vamos a chupar, tengo unas birrias en la ranfla.

BENITO: Simón, vamos a rolear (*todos salen*).

ESCENA 6

(*Abuelito aparece de nuevo. Podemos escuchar su voz y sentir su presencia, como siguiendo a Benito y Los Fatherless por las calles del barrio. Abuelito habla con La Luna, como que es su compadre*).

ABUELITO: Luna, cuidalos mientras caminan por esas calles. Mirá los niños jugando pelota en las calles del barrio. Mirá las calles llenas de hoyos, los mecánicos de carros sin diplomas, arreglando carros que deben estar en la basura. ¡Es un milagro que sirven todavía! Y aquí y allá chicas bonitas, invitando, coqueteando, besando a sus novios en los callejones. Benito pasa por las cantinas pintadas con colores brillantes que reflejan las caras de la pobreza. Por los parques que gritan con júbilo que el cambio es posible. Por la línea del ferrocarril donde los héroes se han convertido en fantasmas. (*Pausa*) Pero allá, escondidos y esperando, los perros del otro barrio comienzan a ladrar.

ESCENA 7

SHERI: ¿Sabés?, estamos en el territorio de Los Diablos (*mira que entra Gata*).

MOCHO: ¿Y qué pues? Podemos ir donde queramos. Es un país libre.

GATA: (*A Benito*) ¿Querés una cita, chulo?

BENITO: No sé. No contigo.

GATA: ¿Y por qué no? ¿Pensás que sos mejor que mí?

SHERI: Cuidado, Benito, ¡esa vieja tiene SIDA!

MOCHO: (*El Diablo entra*) Benito, ¡son los Del Diablo!

DIABLO: ¿Qué hacés con mi novia, maje?

BENITO: No tengo nada con ella.

GATA: Él trató de tocarme, tú sabes dónde.

SHERI: ¡No va a tocarte ni a la esquina!

GATA: ¡Ves, cariño, me están insultando!

DIABLO: ¡Son Los Fatherless! (*comienzan a pelear*).

INSPECTOR DURANGO: (*Entra y habla al público*) Allí van, otra vez, día y noche, noche y día.

MOCHO: ¡Chiva, allí viene la jura! (*Ellos se separan, pero no lo suficientemente rápido. El Inspector atrapa a Diablo*).

DURANGO: Hey, ¿qué está pasando aquí?

DIABLO: Nada, hombre, estábamos discutiendo muy amablemente.

DURANGO: Entonces, ¿por qué tenés sangre en la nariz?

DIABLO: Me la soné demasiado fuerte.

DURANGO: Ya les dije: no más vergueos entre maras en mi zona.

DIABLO: No fue mi culpa, hombre, fueron Los Fatherless, hombre. ¡Ellos lo empezaron!

DURANGO: Mala suerte. Ellos lo empezaron, pero te agarré a vos. Vamos a bascular lo que traés en las bolsas (*registra a Diablo*).

DIABLO: ¡Estoy limpio, hombre, no tenés nada contra mí! ¿Por qué me vas a meter a la cárcel? ¿Por un poco de sangre en la nariz?

DURANGO: (*Terminando su búsqueda*) Tenés suerte esta vez, Diablo. (*Le deja*) No quiero verte en la calle otra vez esta noche o estás palmado. (*Diablo sale. Inspector habla directamente al público*) Soy el Inspector Durango del DGIC. Éste es mi barrio. Me crié acá. Sabía que había mala sangre entre Los Diablos y Los Fatherless. Faltaba poco tiempo para que las cosas llegaran más lejos (*sale*).

ESCENA 8

ABUELITO: (*Aparece de nuevo*) Corrieron, corrieron hasta el boulevard, donde se juntan las cantinas con los burdeles. Donde les dije que nunca fueran. Cuando llegaron allá, pararon para descansar.

MOCHO: (*Entra con Benito y Sheri*) Qué salvada, hombre. ¿Viste la mirada en su cara cuando la jura lo agarró?

SHERI: ¡El cerote del Diablo!

BENITO: Hay que irnos antes de que la jura regrese. Tengo que despertarme mañana temprano para ir a pedir una chamba al Mall.

MOCHO: Trabajé en uno de esos lugares... estaba trapeando pisos.

SHERI: ¡Qué loquera! ¿Por qué no trabajás en un lugar macizo, como en una gasolinera o algo así?

MOCHO: Si necesitás pisto, ¿por qué no robás el radio de un carro y lo vendés?

BENITO: Porque la última vez que lo hice me costó siete días en el correccional Carmen. Mirá, Sheri, por qué no venís conmigo, quizás podés ser una dependienta.

SHERI: ¡Ay, no me vengás con esas pendejadas!

MOCHO: ¡Tendría que ponerse vestido, hombre!

SHERI: Sabés que no me gustan los vestidos.

BENITO: Okay, podés trabajar en la bodega.

MOCHO: Eso es, Sheri, le dan a cada uno un overol. ¡Nadie va a saber que sos mujer!

SHERI: (*Golpeando a Mocho*) ¡Callate! (*A Benito*) Pues, ¿qué tipo de trabajo vas a pedir?

BENITO: Había pensado de bodeguero, pero me gustaría estar afuera donde hay acción. Pues voy a ponerme mi saco y corbata para tratar de ganar una posición de gerente.

MOCHO: Benito, te van a poner en la lencería de muchachas. (*Actuando*) ¡Oh, señora, puedo ver que va a necesitar un brasier más grande!

BENITO: No, prefiero el departamento de deportes.

MOCHO: Oh, disculpe, señora, ¿puede medirse estos calzones? (*Viendo que Diablo y Gata entran*) ¡Qué mierda! ¡Allí viene El Diablo!

DIABLO: Casi me castigaste con la jura, cabrón.

BENITO: Pero vos empezaste el pedo, pendejo.

DIABLO: Bueno, vamos a terminarlo.

BENITO: ¡Dale, solamente vos y yo!

DIABLO: (*Sacando su cuchillo*) ¡Simón!

MOCHO: (*Tirando un cuchillo para Benito*) Tené, Benito. Voy a cuidarte la espalda, hombre.

DIABLO: Les advertí, cabrones, que se quedarán fuera de nuestro territorio.

BENITO: ¡Vamos a donde nos da la gana y no hay nadie que nos detenga!

(Un ballet sigue. Cuerpos chocan y separan. Cuchillos brillan. Benito parece ganar la pelea, pero Gata interrumpe para ayudar a Diablo. Sheri salta encima de Gata. Mientras Benito está distraído, Diablo le acuchilla al lado del abdomen. Benito cae de rodillas. Las sirenas de los policías se escuchan).

GATA: ¡Putá, allí viene la jura, vámonos! *(Los miembros de las maras salen, dejando a Benito de rodillas tocándose la herida).*

DURANGO: *(Entra y para la acción. Habla al público)* ¿Qué les dije? Sabía que ellos querían lío. Estos chavos ya no son como los de antes. En mi tiempo, tirábamos algunos golpes y nada más. Hoy, ellos tienen cuchillos, pistolas, chimbas, hasta ametralladoras. En algunos casos, están más armados que nosotros. Y si tratamos de defendernos, ellos tienen los huevos para llamarnos escuadrón de la muerte. *(Saca un cuaderno y empieza interrogar a los testigos)* ¿Que pasó? *(Va al público)* ¿Alguien sabe qué pasó aquí? ¿Hay testigos? ¿Alguien vio qué le pasó a este hombre? ¿No hay nadie quien pueda atestiguar? *(Nadie le contesta y se niegan para cooperar)* No hay esperanza. Nadie sabe, a nadie le importa. Otro marero con sus tripas de fuera. *(De repente, La Luna alumbra a Diablo y a Gata. Ellos tratan de esconderse, pero la luz les encuentra. El Inspector observa esto y se acerca a arrestarlos)* ¡Vos otra vez! Te dije que si te guachaba te iba a meter preso. ¡Vámonos! ¡Estás arrestado! ¡Y tu amiga también! *(Durango lleva a Diablo y a Gata en sus brazos y salen. Se escuchan los sonidos de sirenas).*

(La Luna entra con una cubeta y un trapeador hecho de pelitos de ángeles delicados. Trapea la sangre de Benito. El trapeador blanco se hace rojo con la sangre).

ESCENA 9

ABUELITO: *(Entra al hospital, cargando la pañoleta sangrada de Benito)* Disculpe, me dijeron que mi nieto está en este hospital.

GATA: *(Vestida como una enfermera, apunta los datos en un cuaderno. Con una camiseta de "Médicos Sin Fronteras")* ¿Nombre?

ABUELITO: José Guadalupe Chávez.

GATA: No el suyo, el de él.

ABUELITO: Benito Chávez.

GATA: CHÁ-VEZ. ¿Usted es su padre?

ABUELITO: Soy su abuelo.

GATA: ¿AH-BWAY-LO?

ABUELITO: Abuelo. Grandfather.

GATA: No hablo bien el español. Soy una voluntaria. ¿Cuál es su dirección?

ABUELITO: Colonia Libertad, bloque 3, casa 6.

GATA: ¿Mandamos allá la factura?

ABUELITO: Creo que sí, yo no sé.

GATA: ¿Sus padres viven en esta dirección?

ABUELITO: No, están muertos. Bueno, su padre está muerto. Nosotros, pues, no sabemos donde está la mamá.

GATA: Señor, ¿está diciendo la verdad?

ABUELITO: ¿Sobre sus padres? Bueno, ¿por qué piensa que lo estoy cuidando? ¿Por qué está preguntándome todo esto?

GATA: Tengo que saber quién va a pagar la cuenta.

ABUELITO: Perdóneme.

GATA: Señor, alguien tiene que pagar la cuenta.

ABUELITO: Pero, yo no tengo dinero.

GATA: ¿Usted es su tutor legal?

ABUELITO: No. Quiero decir, sí.

GATA: Ahora, escúcheme. No podemos tratar a este niño hasta que sepamos quién es su tutor legal.

ABUELITO: Bueno, su mamá esta viva.

GATA: ¿Dónde está?

ABUELITO: No sé exactamente. Creo que la metieron en una, ¿cómo se llama?... una institución.

GATA: Una institución. ¿Qué tipo de institución? ¿Un manicomio? ¿Sabe el nombre?

ABUELITO: No. No sabemos de ella hace años.

GATA: Entonces, ¿no tiene seguro social?

ABUELITO: ¡No, no tengo seguro social! ¡Por favor, déjeme ver a Benito!

GATA: Ellos le apuñalaron en la espalda, pero ni uno de sus órganos vitales fue perforado. Va a vivir.

ABUELITO: ¡Gracias a Dios! ¡Por favor, déjeme ver a mi nieto!

GATA: Está allá (*abre la cortina*).

ESCENA 10

ABUELITO: (*Va al lado de Benito*) ¡Benito, Benito! Mi hijo, ¿qué te han hecho? (*empieza llorar, después de ver a Benito con tubos y agujas en su cuerpo*).

BENITO: ¡Abuelo!

ABUELITO: Oh, Benito, ¿estás bien? (*lo abraza*).

BENITO: ¡Cuidado, me duele mucho!

ABUELITO: Me da mucha tristeza verte así, Benito.

BENITO: Voy a estar bien, abuelito. Regresaré a la casa pronto.

ABUELITO: No, no. No podés volver a la casa. Es mejor que te vayás muy lejos, en vez de que regresés al barrio.

BENITO: Tenemos que aprender a vivir así.

ABUELITO: No, no así como estás, peleando con otros como perros y gatos. Por el amor de Dios, por el amor que me tenés, prométeme que las cosas van a cambiar.

BENITO: Te lo prometo.

ABUELITO: No más peleas.

BENITO: No más peleas.

ABUELITO: No más pláticas con esa bola de vagos.

BENITO: Pero son mis amigos.

ABUELITO: Amigos, no, casi te matan. Los amigos no empiezan peleas y se van corriendo cuando te apuñalan.

BENITO: No se fueron corriendo, la policía venía...

ABUELITO: ¡Cobardes! Se fueron corriendo como perros con la cola entre las patas y te dejaron sangrando en la calle. ¡No más de Los Fatherless! ¿Me lo prometés, Benito? ¿Me lo prometés o voy a morir!

BENITO: Voy a quedarme lejos.

ABUELITO: ¡Para siempre!

BENITO: Pero ellos viven allá. No puedo pasar por la esquina sin ver sus caras.

ABUELITO: Hablé con tu consejero en el colegio, Benito. Él me dijo que tus notas son suficientes para ir a la universidad y, tal vez, tal vez, podés ganar una beca para la universidad privada.

BENITO: Pero parece que voy a quedarme aquí por un buen tiempo.

ABUELITO: Quizás un compañero pueda traer tus tareas aquí y podás estudiar. Lo voy a llamar.

BENITO: Ah, abuelito, no tenés que hacer esto.

ABUELITO: Voy a hacerlo, Benito, esto y más. Eres la única cosa que tengo todavía en este mundo, hijo (*se abrazan*).

BENITO: Yo también te quiero, abuelito.

ESCENA 11

DURANGO: (*Entrando*) Disculpá, Benito, el hospital te va a dar de alta hoy, pero estás detenido.

BENITO: ¿Puedo ir a la casa?

DURANGO: No, tendrás que acompañarme a la posta.

ABUELITO: No, por favor, señor. No se lo lleve.

DURANGO: Prepará tus cosas.

ABUELITO: ¿No hay nada que podamos hacer para ayudarlo?

DURANGO: Bueno, él puede ayudar cooperando en la investigación.

ABUELITO: ¿Oyó eso? Tiene que hacer lo que el Inspector le dice, Benito, ¡por el amor de Dios!

BENITO: Está bien, vaya a la casa y descanse (*Abuelito se abraza con Benito*).

DURANGO: Voy a llenar algunos formularios y regreso en media hora (*Durango y Abuelito salen*).

BENITO: La posta policial. Pobre abuelito, se miraba muy preocupado. Ojalá... Ojalá que mi papi estuviera aquí ahorita... parezco un niño. Cálmate, cálmate (*enciende un cigarro y empieza a fumar. Entra Enfermera Gata*).

GATA: Señor Chávez, tengo que recordarle que no se puede fumar en este hospital.

BENITO: Oh, lo siento (*apaga su cigarro*).

GATA: Venga, es la hora de su medicina.

BENITO: No quiero tomarla. Me marea.

GATA: (*Le obliga a tomarla con agua*) Lo siento, órdenes del doctor. ¿Sabe?, tiene suerte de estar vivo (*ella sale*).

ESCENA 12

BENITO: Dios, esas pastillas me enferman. (*Sacando una foto de su padre*) Púchica, soy el único de Los Fatherless que tiene una foto de su papá. Mocho siempre ha vivido con su tía Rosa. Nunca conoció a sus padres. Y la mamá de Sheri no sabe quién era su papá. Íbamos a pasear juntos, ¿te acordás, papá? Me dijiste cómo amabas a La Luna. “Hijo”, me dijiste, “las experiencias mejores en tu vida van a ocurrir bajo la luna: fiestas... sueños... amores. El Sol no es nada más que problemas”. Te seguía con mis piernitas cortitas. Seguía la luz de tu cigarro a través de la oscuridad. Tenías razón, papá. El sol estaba quemando el día que moriste. El calor puede dar locura. Habías estado en los campos con los otros trabajadores por horas. No había agua para tomar. El Patrón le dijo al policía que no quería mimar a sus trabajadores. Cuando ya no aguantaste la sed, tomaste de una quebrada en el campo. Los

campos habían sido tratados con pesticidas. El agua estaba envenenada. Y moriste sin ver el anochecer de La Luna de nuevo (*Benito se duerme. La Luna entra con Abuelito y Sheri. Sheri está vestida diferente. Se mira más femenina*).

ABUELITO: Luna, a veces él trata de ver la cara de su padre en ti.

SHERI: A veces, se ve a sí mismo. ¿Sabés?, no va a ser lo mismo después de esto.

ABUELITO: Espero que sea mejor (*La Luna despierta a Benito*).

BENITO: ¿Quién está allí? ¿Quién es? ¡Papá! ¿Estás aquí? (*Mira al espejo*) ¡No hay nadie aquí! (*Tocándose la cara.*) Mi cara, ¿qué le pasó a mi cara? (*Grita con terror. Abuelo y La Luna salen*).

ESCENA 13

SHERI: ¡Psst! Benito, ¿cómo te sentís?

BENITO: ¿Sheri?

SHERI: Entré a escondidas. Ha pasado la hora de visitas. (*Sentándose en la cama*) No te miro bien.

BENITO: No estoy bien. Tenía una pesadilla muy rara. Que era el único chavo en el mundo, rodeado de mujeres con cuchillos. (*Notando su ropa.*) ¡Vaya, te mirás diferente!

SHERI: Sí, pensé que debo de probar un nuevo look. Mi mamá se cansó de verme con la misma ropa y la botó. ¿Sabés?, casi te morís allá.

BENITO: ¡Y casi mato a alguien!

SHERI: Nos dolería mucho si algo te pasara, Benito.

BENITO: No te preocupés, estoy bien. ¿Dónde está Mocho?

SHERI: Está en el mamo. Lo atraparon con los otros vatos la noche que te apuñalaron. Mocho me dijo que va a matar al Diablo.

BENITO: Hijo de puta, Sheri. Quiero que me prometas algo.

SHERI: ¿Qué cosa, Benito?

BENITO: Quiero que te quedés muy lejos de Los Fatherless.

SHERI: ¿De qué mierda estás hablando?

BENITO: No quiero que te hagan daño, loca. Esto se está saliendo de control. Vas a terminar como yo.

SHERI: Es porque soy una mujer, ¿verdad? Te dije que me tratés igual que a un hombre.

BENITO: No puedo, Sheri.

SHERI: ¿Y por qué no? Corro los riesgos como ustedes.

BENITO: Pero no es lo mismo ahora.

SHERI: ¿Por qué?

BENITO: Pues, vos sabés.

SHERI: ¡No, no sé!

BENITO: Mirá, no es lo mismo, ¿entendés? Algo me pasó después de la puñalada. Solamente, no veo las cosas de la misma manera.

SHERI: ¡Ya sé!

BENITO: ¿Qué...?

SHERI: *(Se levanta, con miedo)* ¿Me querés dar vuelta?

BENITO: No, no es eso. No sé. Estoy confundido. Olvidate de lo que te dije. Ya somos amigos, ¿okay?

SHERI: Siempre pensé que éramos amigos.

BENITO: Sí. Lo somos.

SHERI: Bueno, tengo que irme. Le prometí a Mocho visitarlo en la cárcel.

BENITO: Dale. Te veo más tarde.

SHERI: *(Da una vuelta, antes de irse)* Benito...

BENITO: ¿Qué?

SHERI: Mejorate, pronto, ¿okay?

BENITO: Gracias *(Sheri va a Benito, lo abraza y sale)*.

ESCENA 14

(La escena cambia a la cárcel. Diablo y otros miembros de las maras caminan suavemente, modelan y enseñan sus tatuajes. Inspector Durango empieza la fila de reconocimiento para identificar a Diablo).

DURANGO: Está bien, muchachos, cálmense. Éste es un reconocimiento. Quédense parados contra la pared y miren aquí *(Diablo sigue hablando y bromeando)*. Te dije... ¡cállate, maje! Si no querés que te mate a pija *(Diablo se calla, Durango mira al público)*.

BENITO: *(Entra y le habla a Diablo.)* Me apuñalaste por la espalda, Diablo.

DIABLO: Bueno, nunca dije que iba a pelear limpio.

DURANGO: Okay, Benito. ¿Él es el hombre que te apuñaló?

BENITO: *(Niega con la cabeza)* No.

DURANGO: Por favor, Benito. ¡Vos sabés quién lo hizo!

BENITO: No es él.

DURANGO: Benito, yo sé que fue El Diablo. Podés encarcelarlo por tres o cuatro años. Si no lo señalás, va a salir libre. Por favor. Me prometiste que ibas a cooperar.

BENITO: No tengo nada que decir.

DURANGO: ¡Pendejo estúpido! No me extrañaría que con majes como vos nuestra gente no pueda avanzar. ¡Sos una basura, me oyes! ¡Estás muerto! (*Benito le da la espalda*)
Todo este trabajo para nada. No te das cuenta, esto nunca va a terminar. No me importa, déjenlos que se maten. Muy bien, ¡abran las puertas! ¡Déjenlos libre!
¡Déjenlos libre! (*sonido de puertas de la cárcel*).

DIABLO: (*Saliendo libre, riéndose*) ¡Está bien, maje! ¡Así me gusta! Nos vemos, Benito, espero que te mejores.

BENITO: Te dije, me la vas a pagar.

DURANGO: ¿Qué le dijiste?

BENITO: Que la ley no funciona para nosotros.

DURANGO: ¡Porque no la dejan funcionar!

BENITO: Tenemos nuestra forma de justicia.

DURANGO: (*Bofeteando y golpeando a Benito*). ¡Voy a darte justicia, maje! No me contés tu código del barrio. ¡Vas a podrirte en la cárcel para toda la vida!

BENITO: Haga lo que tenga que hacer, pero ¡no me eche sus sermones a mí!

DURANGO: Bien, maje, ¡andate al infierno y fuera de aquí! La próxima vez que te vea, espero verte tendido en la morgue.

(Benito sale de la cárcel y regresa al cuarto que comparte con Abuelito. Comienza a peinarse frente al espejo del gavetero).

ESCENA 15

ABUELITO: Han pasado algunos meses ya y parece que te mejoraste. Anoche, La Luna apareció, alumbrando con su luz por la ventana del cuarto (*La Luna ilumina*). Las voces de la noche comienzan a sonar y escucho a Los Fatherless llamándote.

MOCHO: (*Entra con Benito*) ...Y vi al Diablo y a Gata en el parque. Él está borracho y casi, casi se fondea, hombre. Mirá esto, hombre (*le enseña una pistola a Benito*). Un trozo.

BENITO: Ay, por favor, escondé eso.

MOCHO: Hombre, ahorita es nuestra oportunidad. Está bolo. ¡Vamos a quebrarlo!

BENITO: ¡Estás loco, maje! No quiero ir a la cárcel para toda la vida.

MOCHO: Bien, pues, llevamos un bate y le montamos pija a esa mierda.

BENITO: Hombre, él no vale la pena (*Benito comienza escribir algo en un cuaderno*).

MOCHO: Por favor, jomey. ¿Qué hacés que es tan importante?

BENITO: Matemáticas.

MOCHO: ¡Matemáticas! ¿Cuál es tu pedo? ¿Estás enfermo o qué?

BENITO: No, hombre, me siento bien. ¿Por qué?

MOCHO: No sé. ¿Por qué ya no pasás más tiempo con nosotros?

BENITO: No sé. Tengo cosas más importantes que hacer.

MOCHO: ¿Como cuáles?

BENITO: Como cuidar a mi familia.

MOCHO: Ey, vato, Los Fatherless son tu familia. Si no cuidás a tus hermanos, ellos no van a cuidarte.

BENITO: Mocho, escuchame, hermano.

MOCHO: No, majee, ¡escuchame vos! ¡Los Diablos no van a desaparecer así por así! ¡Quitamos al Diablo o nos quita!

BENITO: Calmate, vas a despertar a todos los vecinos.

MOCHO: ¡A la mierda con los vecinos! ¡Quiero saber por qué ya no te juntás con nosotros!

BENITO: Mocho, dejame decirte algo. Voy a salir del barrio.

MOCHO: ¿Vas a qué?

BENITO: Voy a ir a la capital. A estudiar en la universidad.

MOCHO: ¡Universidad! ¿Vas a darte por vencido? ¿Vas a salir corriendo?

BENITO: No, hombre, solamente estoy tratando de componer mi vida. Mocho, recibí una beca. Todos los gastos pagados.

MOCHO: Pues, felicidades, loco. ¿Qué vas a ser? ¿Algún tipo de Albert Einstein o qué?

BENITO: No, tal vez, algún día, voy a ser un abogado.

MOCHO: ¡Un abogado! ¡Vas a dejar a tus hermanos para ser un maldito abogado!

BENITO: Sí, majee, creo que sí. Creo que puedo hacer más por el barrio si soy un abogado que si me quedo aquí.

MOCHO: ¿Y qué? Sufriendo con los demás. ¡Pendejo!

BENITO: No, majee, no quise decir eso.

MOCHO: Hombre, ya escuché todo lo que mis oídos pueden escuchar. “Licenciado Benito Chávez, abogado de la Ley”. ¡Pura basura!

BENITO: Quiero que me deseés suerte, Mocho (*estrecha su mano a Mocho*).

MOCHO: (*Rechaza darle la mano*) Sí, te deseo mucha suerte. Hasta nunca, vato, ahí te guacho (*mueve para salir. Congelamiento*).

ESCENA 16

(La Luna entra, parece mucho más vieja y quemada. Tiene una lágrima abajo de un ojo y tatuajes como los de la cárcel. Del otro lado del escenario entran Diablo y Gata; beben cerveza. Diablo parece muy bolo. De otro lugar entra Sheri, caminando sola y parece muy vulnerable. Gata y Diablo la ven y se esconden. La Luna trata de advertirle a Sheri sobre el peligro, pero no sirve).

SHERI: ¡Luna desengañadora! Todavía me seguís. No hay un lugar en este barrio donde pueda ir sin que me alumbre tu luz. Mirate, Luna... tenés cicatrices de espinillas esta noche. ¿Tenés un caso serio de acné? *(Se sube a un banco para ver mejor a La Luna)*. ¿El sol te noqueó de nuevo? ¿Te golpeó con sus rayos y te dejó doliendo la cara? ¡Qué mal, Luna! Te mirás como uno de los viejos que vienen del mamo, la cárcel, el presidio, la prisión. ¡Ooooooh, Luna; te miro llena de tatuajes!

GATA: Vas a parecerle dentro de pocos años, Sheri.

SHERI: ¿Quién dijo eso?

GATA: Soy yo, Gata.

SHERI: ¡Guardá tu distancia, cabrona!

GATA: Sheri, ¿tu vieja no te enseñó buenos modales? *(se acerca a Sheri)*.

SHERI: Mirá, no tengo nada en contra tuya, ¿entendés?

GATA: ¿Sabés qué, Sheri? Siempre pensaba... ¿en serio sos una mujer? Quiero decir, te parecés tanto a un hombre.

DIABLO: *(Sale de las sombras)* Creo que tenemos que quitarle los calzones para encontrar la verdad, ¿no creés? *(Sheri trata de correr, pero Gata la agarra de atrás. Diablo agarra sus piernas y empieza a quitarle los pantalones. Oscuridad total)*.

ESCENA 17

BENITO: *(Descongelando la acción)* Escuchame, maje. Te digo: tengo que vivir mi vida y hacer lo que sea mejor para mi familia.

MOCHO: ¡Soy tu familia, cabrón!

BENITO: Vos podés cuidarte, hermano. Mi abuelito no puede. ¿Con qué pisto va a sobrevivir? ¿Qué tendrá de jubilación? Y luego, ¿un asilo? ¿Has visitado uno? Quiero tener pisto para cuidarlo. Quiero devolverle lo que él me dio, maje.

MOCHO: ¿Qué es eso?

BENITO: ¡Orgullo! Quiero que él se sienta orgulloso de mí, así como yo estoy orgulloso de él *(Mocho está de acuerdo. Se abrazan)*.

MOCHO: Vaya, pues, adiós para siempre. Quién sabe, tal vez vas a conseguir que yo salga libre del mamo algún día. (*Entra Sheri, sangrando, y su ropa está rota*) Jey, ése, ¿qué pasó?

SHERI: (*Corre a Benito y lo abraza*) Gata me agarró por detrás y me tiró al suelo. Después, el Diablo...

MOCHO: ¿¡Qué!?

SHERI: ¡Me violó!

BENITO: ¡El Diablo desgraciado, me las vas a pagar!

ABUELITO: (*Entra*) ¿Qué pasó? ¿Por qué están gritando?

BENITO: Dámela (*toma la pistola de Mocho*).

ABUELITO: ¿Qué vas a hacer? Benito, te pido por Dios, no lo hagas.

BENITO: (*Se acurruca con Mocho, no lo escucha*) ¿Está cargada?

MOCHO: ¡Y lista!

BENITO: (*A Mocho*) ¡Vámonos!

ABUELITO: Benito, ¿a dónde vas con esa pistola?

BENITO: ¡Voy a pagarle todo lo que le debo! (*sale con Mocho*).

ABUELITO: Sheri, ¡dígame qué pasó!

SHERI: Señor, rápido, llame a la policía.

ESCENA 18

DIABLO: (*En otra parte del escenario, esperando a Benito*) Vení, Benito, te estoy esperando.

BENITO: ¡El Diablo! Ahora sí te voy a dar en la madre (*Diablo se esconde de él*).

DIABLO: Pues ahorita, Benito. Vení para acá.

(*Benito y Diablo disparan a la vez, pero solamente Benito se cae. Abuelito corre a su lado. La Luna se pone una máscara de la muerte, y se congela la acción. Los personajes hablan directamente al público*).

MOCHO: Benito, no te vayás. Vas a sobrevivir.

GATA: Fuck, murió.

DURANGO: (*Entra y arresta a Diablo*) Estás arrestado, Diablo, y esta vez hay bastantes testigos.

DIABLO: Fue en defensa propia. ¡Fue en defensa propia!

SHERI: ¡Benito, no te vayás; te quiero, te amo!

ABUELITO: Benito, Benito, por el amor de Dios, no te vayás. ¡Esperá, hijo, allí viene tu papá!

BENITO: (*La Luna se acerca*) ¡Papá! ¡Papá! ¡Es cierto, eres tú! (*La Luna mueve su cabeza “sí” y le abraza Benito, suavemente*) ¡Papá, perdoname por mi vida loca!

(*La Luna, ceremoniosamente, le pone una máscara de muerto a Benito. Benito y La Luna salen caminando juntos*).

TODOS: Noches locas. Rete calientes.

La música está loca.

Maras pasando a través del barrio.

Sin saber a quién le toca.

...A quién le toca.

...A quién le toca.

(*Se repite como al principio*).

FIN

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de puesta en escena:

Dos montajes chilenos en la Biennale di Venezia 2019

Pía Salvatori Maldonado*

* Università degli Studi di Firenze, Italia.
e-mail: psalvatori@udec.cl

Recibido: 06 de septiembre de 2019

Aceptado: 26 de febrero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2633

Dos montajes chilenos en la Biennale di Venezia 2019

Durante la 47 versión de la Biennale di Teatro¹ se presentaron, por primera vez en la historia de este encuentro internacional –realizado desde 1934–, dos obras chilenas y las únicas latinoamericanas que se han mostrado en este foro: *Realismo* (2016) y *Estado vegetal* (2017), de la dramaturga Manuela Infante. Se trata de un momento prolífico para la visibilidad de algunas manifestaciones artísticas chilenas en el extranjero,² esto debido a la autogestión, la intervención del sistema privado –como fundaciones, asociaciones o centros culturales– y el paulatino interés de la institucionalidad estatal que, desde algunos años, comenzó a identificar, entre sus prioridades de política cultural, “potenciar la difusión, circulación y exhibición internacional” (“Política nacional” 84).

Un dato relevante para considerar en la circulación y exhibición en el extranjero de estas obras es que ambas fueron resultado del vínculo entre diversos actantes/gestores. Por ejemplo, *Estado vegetal* pertenece al catálogo de obras coproducidas e impulsadas por la Fundación Teatro a Mil para su difusión internacional y por el centro Nave. *Realismo*, por su parte, fue el resultado de un proyecto del Consejo Nacional de Cultura y las Artes (actual Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio) para residencias en Chile y el extranjero.

¹ La edición número 47 se realizó desde el 22 de julio hasta el 5 de agosto de 2019. Presidente de la Biennale di Venezia: Paolo Baratta; Director general: Andrea Del Mercato; Director artístico: Antonio Latella. Sede central: Ca' Giustinian, Sestiere San Marco, Venecia; Escenarios: Teatro Goldoni, Teatro Piccolo Arsenale, Sala d'Armi, Teatro alle Tese, Tese dei Soppalchi.

² Durante la 76 Mostra Internazionale del Cinema di Venezia se presentaron cuatro producciones chilenas de los directores Sebastián Muñoz, Pablo Larraín, Thomas Woodroffe y Théo Court (Chile-España).



Obra *Estado vegetal*, 2019.
Teatro alle Tese, Venecia.
Cortesía de la Biennale di
Venezia.

En el contexto de la Biennale, las obras fueron montadas para la edición *Dramaturgias*, última etapa de un encargo trienal del director y actor italiano Antonio Latella. Durante tres años, esta dirección se concentró en los diversos “actantes” del espectáculo teatral: en 2017, se focalizó en la figura del director –coherente punto de arranque con la historia teatral italiana–, mientras que, en 2018, lo hizo en el actor/*performer*. En 2019, la reflexión se trasladó al ejercicio dramático:

En este tercer acto, buscaremos evidenciar diversos tipos de dramaturgias y del ser dramaturgos, desde el rol dramático como Dirección Artística hasta el director autor o autora que pone en escena sus propios textos; desde el hermanamiento entre directores y autores que escriben para ellos y para los actores de una compañía, hasta el artista-*performer* que diseña recorridos escribiendo para la escena; desde la escritura típica del teatro vivo hasta la del teatro de matriz musical o en estrecho contacto con el teatro danza (Latella, “Atto terzo: drammaturgie” 12).³

³ “In questo terzo atto cercheremo quindi di evidenziare diversi tipi di dramaturgia e dell’essere drammaturghi, dal ruolo drammaturgico rivestito da Direzione Artistica al regista autore o autrice che mette in scena i propri testi; dal gemellaggio tra registi e autori che scrivono per loro e per gli attori di un ensemble all’artista-*performer* che traccia percorsi scrivendo per la scena; dalla scrittura propria del teatro vivo a quella del teatro che ha una matrice musicale o che è a stretto contatto con il teatro danza” (traducción del autor).



La actriz Marcela Salinas en *Estado vegetal*, 2019. Teatro alle Tese, Venecia. Cortesía de la Biennale di Venezia.

Como se observa, y en coherencia con lo que ya numerosos teóricos del teatro vienen discutiendo desde hace tiempo –entre éstos Eugenio Barga, Jorge Dubatti, Josette Féral, José Antonio Sánchez y Marco De Marinis–, la apertura del concepto de dramaturgia deja atrás la noción de texto teatral y la de autor. Esta dimensión contemporánea del oficio alude más bien a procedimientos específicos a través de los cuales se disponen los elementos que forman parte del espectáculo teatral. En las prácticas actuales, alude al proceso que finalmente desemboca en la escenificación, el cual se construye mediante la manipulación y transformación de los dispositivos que inciden en la representación, así como en coherencia con lo que se quiere provocar en el espectador.

La dramaturgia, entonces, implica una compleja red de variantes indisolubles del proceso teatral que abraza tanto creación como recepción. Desde esta perspectiva, la Biennale es un espacio que ha dado amplio respiro a la observación y al diálogo del ejercicio dramático contemporáneo, así como también al valor y la reflexión en torno la creación actual de dramaturgos como Jens Hillje (León de Oro 2019 a la carrera), Jetse Batelaan, Sebastián Nübling, Oliver Frlijić, Sibylle Berg, Susie Dee, Patricia Cornelius, Lucia Calamaro, entre otros.

Es en este contexto que la dramaturga y directora chilena Manuela Infante presentó dos de sus obras, con las cuales actualmente se encuentra girando los escenarios extranjeros. Ambas persiguen una finalidad común, que pretende poner en juicio, desde adentro, la supremacía de una visión antropocéntrica de la realidad y del espacio. En otras palabras, se sirve de los múltiples dispositivos que configuran la escena teatral para interrogarla y cuestionarla. Para ello, se apoya en las teorías del realismo especulativo de Bruno Latour, el post humanismo de Hayles y Lafontaine, la neurobiología de Stefano Mancuso y el pensamiento ambiental de Michael Marder.

La primera obra con que debutó Infante fue el monólogo *Estado vegetal*, representado por la actriz Marcela Salinas, quien también interviene en la dramaturgia. En el reducido espacio en el que se mueve la actriz, demarcado por algunos elementos –una mesa, algunos micrófonos, focos y, sobre todo, plantas– se va dando voz a una “selva” de personajes humanos y vegetales que, como en un potente coro polifónico, se superponen y luchan por un protagonismo disonante.

El conflicto dramático de la historia se centra en el choque de un chico contra un árbol, mientras va en moto. El árbol ha crecido tanto que llega a tocar los cables de la luz, haciendo que un corto circuito deje a oscuras la ciudad. En aquel momento, se produce una colisión que deja al chico en estado vegetal. Durante el desarrollo de la historia, los diversos personajes y las plantas debaten a favor o en contra de la tala del árbol. Las referencias al problema climático son inevitables, pero la cuestión va más allá, conjeturando una revuelta distópica en la cual las plantas reconquistan el planeta.

La obra mira hacia el mundo vegetal y lo reconstruye en múltiples formas. Llama la atención que no se hable simplemente de plantas, sino que se ahonde en un lenguaje inspirado en éstas, en su *propio* modo de estar en el mundo. Resulta paradójica, por ejemplo, la inmovilidad vegetal, en contraste con la composición coral que las representa.

También es interesante la dialéctica discursiva entre el estado vegetal en que ha quedado el chico después del choque –estado que, para un ser humano, es una condición deplorable, similar a muerte– y el estatus de poder que ejercen las plantas, a pesar de su inmovilidad. El tránsito del chico a un nuevo estado, en la obra, es un rito de paso a la dimensión de una “nueva dignidad”, asunto que la obra se propone comprender.⁴

⁴ El universo vegetal, en relación con la discapacidad, ya había aparecido en la dramaturgia de Infante. Cabe recordar *Rey planta* (2008), que retoma la verdadera historia de un príncipe indio, el cual, después de haber matado a su familia, intenta suicidarse sin éxito. Desde el trono y en estado vegetal, este rey ejerce el poder que le había sido conferido a través de sus orígenes reales, pero desde la completa inmovilidad. Para mayor información, véase: Hurtado, María de la Luz y Mauricio Barría, compiladores y editores. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisiones Bicentenario, 2010.



La actriz Marcela Salinas y
Cristián Carvajal en *Realismo*,
2019. Teatro Piccolo Arsenale,
Venecia. Cortesía de la Biennale
di Venezia.

La poesía, la musicalidad del espectáculo y las habilidades de la actriz generan un impacto inmediato; sin embargo, la necesidad de deshilar minuciosamente el tema a nivel teórico hacen que la historia se dilate innecesariamente. A momentos, la acción resulta monótona y cae en la exacerbación de lo melodramático y lo redundante.

La reconquista del derecho a la palabra, de lo no-humano experimentada en la obra, continua a ser defendida en la segunda obra que cierra el díptico presentado en la Biennale: *Realismo*. Ahí se exploran las posibilidades de dar voz a las cosas materiales, dejando paulatinamente a un lado la intervención humana.

Una serie de objetos, especialmente domésticos, cohabitan y se acumulan en el espacio escénico, demostrando a través del desarrollo de la trama su protagonismo en la vida de los personajes. El poder silencioso de las cosas se manifiesta en la capacidad de traspasar la barrera del tiempo, mientras que generaciones de seres humanos se limitan a contemplar dicho pasar.

La historia, más esencial que en la obra anterior, se desarrolla en escenas fragmentadas que muestran la vida cotidiana de cuatro generaciones de una familia desde inicios del año 900 hasta hoy. Los objetos, omnipresentes en la historia familiar, se alejan de su dimensión utilitaria para dar lugar a nuevos sentidos. Los personajes, con estupor y recelo, van paulatinamente tomando conciencia de la invasión literal de los objetos en el escenario. Así, cajas, sillas, alfombras, ropa, aspiradora y juguetes cohabitan en el espacio, moviéndose y agrupándose en nuevas y sorprendentes imágenes. Los objetos cobran protagonismo en el escenario, reinventándose a sí mismos en una suerte de rebelión a la voluntad humana. Al mismo tiempo, historia, texto y personajes pasan a un segundo plano: la historia se diluye y los personajes se desvanecen en la manipulación de los objetos.



La actriz Marcela Salinas, Héctor Morales y Cristián Carvajal en *Realismo*, 2019. Teatro Piccolo Arsenale, Venecia. Cortesía de la Biennale di Venezia.

En *Realismo* y en *Estado vegetal* no existen referencias a problemáticas geopolíticas locales o nacionales importantes; no obstante, se evidencia la fuerte presencia de un registro cultural y lingüístico propiamente chileno que, a ratos, se pierde o resulta críptico en un contexto extranjero de recepción.

Para concluir, en líneas generales se advierte que, si bien en algunos momentos ambos espectáculos alcanzan niveles poéticos y de novedad interesantes, la dramaturgia da espacio a divagaciones y explicaciones filosóficas explícitas que crean distanciamiento y retardan la acción. La palabra excede y se acumula en escena; además, de frente a un exceso de intelectualismo, se cae también en un desborde de exuberancia del trabajo actoral orientado a recuperar la tensión dramática.

En algunos momentos, el soporte reflexivo y filosófico que sostiene el espectáculo se escinde constantemente de la dimensión del goce estético. Quizá, la famosa frase “más con menos” pueda ser una premisa para afrontar, más adelante, el relato ideológico propuesto por la dramaturga. Pese a estas observaciones, el aparato conceptual propuesto

por Infante resulta significativo y novedoso, especialmente en el contexto ofrecido por la Biennale di teatro.

Las temáticas de estas obras tienen el poder de insertarse en un contexto profundamente actual, donde el individuo parece haber perdido la comunión con los objetos y organismos vivos que lo circundan. Sin embargo, éste aún posee la lucidez para descubrir con maravilla y extrañeza una nueva dimensión de interacción.

Ficha técnica

Estado vegetal

Debut italiano: 30 de julio de 2019, Venecia
(Teatro alle Tese)

Dramaturgia: Manuela Infante, Marcela Salinas

Dirección: Manuela Infante

Design: Rocío Fernández

Escenografía: Ignacio Pizarro

Escenofonía: Manuela Infante

Reparto: Marcela Salinas

Realismo

Debut italiano: 1 de agosto de 2019, Venecia
(Teatro Piccolo Arsenale)

Dramaturgia: Manuela Infante

Dirección: Manuela Infante

Design: Claudia Yolin

Escenografía: Ignacio Pizarro

Iluminación: Rocío Hernández

Escenofonía: Pablo Bello

Reparto: Cristián Carvajal, Ariel Herмосilla,
Héctor Morales, Rodrigo Pérez,
Marcela Salinas

Fuentes consultadas

Latella, Antonio. "Atto terzo: drammaturgie". *Biennale teatro 2019* (Catálogo de obras). Venecia: 2019, pp. 11-17.

"Política nacional de cultura 2017-2022". *CULTURA*, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile, www.cultura.gob.cl/politicas-culturales/artes-es-escenicas/, consultado el 1 de septiembre 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de la puesta en escena:

The Penguin Ballet, de Iker Gómez

Amayrani Peralta López*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: amayrani.peralta.lopez.03@gmail.com

Recibido: 25 de septiembre de 2019

Aceptado: 23 de enero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2634

The Penguin Ballet, de Iker Gómez

Cruzar miradas, cuerpos, grupos, reuniones energéticas, gestos, destellos de personajes, piel y movimiento. Cuerpos en encuentro, asociaciones sensitivas y una total disociación de escenas. Eso es *The Penguin Ballet*, de Iker Gómez, una pieza dancística que retrata el virtuosismo, el humor y la divergencia con la posibilidad de ir de un tema a otro con total coherencia.

Se trata de una coreografía, interpretada por 23 bailarines de último año (cuarto) de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana, que toma como motivo al pingüino, un pájaro que no puede volar, pero que se caracteriza por su velocidad en el agua. A partir del ejercicio de “imaginar un ave”, el coreógrafo menciona que fácilmente vendrá a nuestra mente un águila o un animal en vuelo, pero que nunca un pingüino o un avestruz, ave que tampoco puede volar, símbolo de divergencia e hilaridad (“En Entrevista con... Iker Gómez”).

En consecuencia a este pensamiento “divergente”, Gómez sumerge al espectador en un paisaje visual y auditivo dinámico, que viaja desde Beethoven hasta Chavela Vargas. Desde el movimiento virtuoso y espectacular, hasta pequeñas señas de manos que juegan con la música. Es patente la “descontextualización” de la pieza, pero es aún más interesante que una las diferencias y qué le da cohesión.

El coreógrafo

Iker Gómez es bailarín, coreógrafo, videorealizador y docente español, con más de 15 años de trayectoria, quien ha tenido oportunidad de trabajar con coreógrafos como Jiří

Kylián, Stijn Celis, Rui Horta, Wim Vandekeybus o Jo Stromgrem, en España, y en Suiza, en el Ballet Nacional. Después de cinco años de experiencia en grandes escenarios europeos, salta al campo de las compañías independientes y dirige su carrera hacia la dirección escénica, la coreografía y las artes audiovisuales. Es asistente coreográfico de la compañía suiza Marcel Leemann Physical Dance Theater, de 2005 a 2006, y, al año siguiente, regresa a España para continuar su carrera con su propia compañía y proyecto personal “Iker Gómez - TEATRO FÍSICO” (Gómez, “Iker Gómez - Bios”). A principios de 2019, Gómez fue invitado por la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana a impartir un taller para los estudiantes avanzados, dentro del cual fue creada la pieza que aquí se reseña.

La obra dancística

The Penguin Ballet comienza con una bailarina que entra al escenario, se coloca al frente a la derecha, cerca de proscenio, y acomoda un celular en su boca, a modo de cubrebocas, donde se reproduce un video. Éste muestra la imagen de una boca con barba y voz gruesa que invita, en nombre de toda la compañía, a disfrutar la pieza, el performance, la coreografía o como queramos llamarle al siguiente acto performativo, y nos explica que podemos reírnos si nos apetece. El mensaje es claro, querido público: no esperes sólo una danza, espera lo que venga y disfruta si te apetece.

Es, después de esto, entran los 23 intérpretes en una fila, dando pasos al unísono, con audífonos en los hombros. Se colocan en una fila horizontal frente al espectador. Todos los bailarines portan ropa actual y distinta entre ellos, observan al público, se colocan los audífonos en las orejas y comienza la música. Nos dan la bienvenida corporalmente, sin hablar, presentes, escuchando la música y en atención hacia la precisión del movimiento grupal. En la línea, generan pequeñas acciones de manos, como quitarse y ponerse los audífonos en “canon”, es decir, uno después de otro, de manera veloz y exacta.

En esa fila escuchamos fragmentos de música clásica, contemporánea, *pop*, ranchera, entre otras, y esta variedad de sonidos, de personalidades presentándose, cantando un poco de estas canciones o moviéndose en grupos de dos o tres al ritmo de la música, nos indica la convención teatral que observaremos a continuación. A partir de ese momento, la danza se dividirá en escenas, que serán solos, duetos, coreografías grupales o cantos, mímica o situaciones de personajes; cada escena tiene su sentido dramático en la música o la acción. Después de un par de escenas, *The Penguin Ballet* se convierte en un convivio escénico hilarante que, aunque escuchemos música solemne, las acciones y movimientos de los bailarines dotan de humor al momento.



Fotografía: Daniel González

The Penguin Ballet durante el 27 Festival Internacional de Teatro Universitario, 11 de febrero de 2020. Teatro Juan Ruíz de Alarcón, Centro Cultural Universitario, UNAM. Cortesía Dirección de Teatro UNAM.

Éste es el caso de la tercera escena, donde se escucha la *Marcha Radetzky*, donde un dueto de bailarines, hombre y mujer, entran al escenario a moverse virtuosamente al ritmo de la música. A partir de cargadas, giros, saltos, acercarse o lanzarse, se produce una danza precisa y cohesionada. De pronto, estos movimientos, hábiles y solemnes son acompañados de acciones absurdas, como pequeños saltos del varón aludiendo montar un caballo que se aleja de la chica y ella, molesta, intenta traerlo de nuevo a concentrarse en la danza.

La música, a pesar de transitar por varias épocas y estilos, es un hilo conductor, a manera de *ballet* del siglo XIX. La descontextualización es patente en este aspecto; sin embargo, una constante es la apropiación del ritmo que tienen los cuerpos en la mayoría de las escenas. Las canciones u obras musicales que componen *The Penguin Ballet* son, en su mayoría, muy rítmicas; ejemplo de ello son: *Oda a la alegría*, de Beethoven; la *Marcha Radetzky*, de

Johann Strauss, música del videojuego Mario Bros; *Somebody to Love*, de Queen; *Estando contigo*, de Marisol; *Bandido*, de Azúcar Moreno, entre otras. Gómez usa la música a su favor contagiando a la danza de ritmo o de sentido dramático.

A partir de esos elementos, música y movimiento, imagine usted que saca de una caja mágica tantas posibilidades de momentos como la imaginación se lo permita: un jugador de fútbol que insinúa meter muchos goles en un partido, un grupo de jóvenes con pelucas blancas que tocan violines imaginariamente, un karateca que canta despechado, un grupo de personas que parecieran estar en una manifestación, una chica que imita a un mono que resbala con una cáscara de plátano imaginaria, dos chicos bailando al ritmo de la música de Mario Bros, sugiriendo ser los personajes Mario y Luigi, o un grupo de personas bailando desenfrenadamente mientras se quitan la ropa. Hay que mencionar, también, que estas escenas contienen danza y teatro; es decir, podemos ver de pronto sólo cuerpos estéticos en movimiento o personajes que, a partir de una acción, nos cuentan una pequeña historia.

Iker Gómez nos encamina a través de estas escenas por un espectáculo de aproximadamente 80 minutos, donde la danza, el teatro físico, el canto, la pantomima y la música se apropian de nuestra atención. El equilibrio entre escenas bailadas y accionadas es preciso para que el espectador pueda disfrutar del movimiento virtuoso, pero también del gesto y de la emotividad de los intérpretes.

La idea general de la pieza la propuso el coreógrafo, como menciona Amairani Gabriel, una de las intérpretes: “Algunas escenas él las tenía muy claras, como la del futbolista; sin embargo, otras nacieron aquí en Xalapa” (entrevista); comenzaba a crear desde diferentes situaciones, movimiento, música, o capacidades físicas que tenía algún intérprete, pero que el coreógrafo siempre dirigía. Tania Ochoa señala: “no nos decía de qué iba la pieza, hasta que empezó a ensamblar” (entrevista). Como declaró en una entrevista (“En Entrevista con... Iker Gómez”), la inquietud de Gómez fue moverlos y encontrar transiciones claras entre escenas, lo cual es evidente al observar las acciones de algunos personajes que, de pronto, aparecen y desaparecen.

Al momento de fijar las coreografías, “retomaba movimiento de su clase” (Rodríguez, entrevista). A partir de cualidades físicas, emotivas, actorales o gestuales, el coreógrafo potenció la capacidad de cada uno de los intérpretes para que pudiéramos apreciar una gama de cuerpos poniéndose en riesgo dentro de la escena (Cortés, entrevista). Esos 23 cuerpos moviéndose al unísono o cantando con energía desbordada ofrecen al espectador un convivio nutritivo y emotivo.

Movimiento, imaginación y divergencia

Han pasado casi 60 minutos con variedad de personajes y situaciones en la obra, cuando aparecen dos bailarines a explicarnos que, por falta de presupuesto, no pudieron comprar el vestuario para la última parte, así que nos piden (al público) que usemos nuestra imaginación para que coloquemos nosotros mismos el vestuario sobre los intérpretes. Al terminar la explicación, hay una pausa y comienza el gran final.

Entonces, entra una parvada de bailarines disfrazados de pingüinos y, como fondo, la última parte del concierto del *Carnaval de los animales*, de Camille Saint-Saëns. El universo musical y coreográfico está planteado como un sarcástico ballet de pingüinos xalapeños.

Desde el inicio, cuando el coreógrafo nos invita a reír dentro de la pieza y durante toda la obra, decidimos entrar en la convención. Las contradicciones me mantienen a la expectativa desde la primera escena. El desarrollo de la pieza retrata la fuerza y dramatismo de una danza grupal, pero también conmueven a través de una canción de cuna. De pronto, estamos al borde del asiento por el virtuosismo del movimiento, al observar los mortales o saltos que realizan los intérpretes, aunque también el público se dobla de risa por alguna pantomima.

El universo que crea Gómez a través de este viaje contagia e impresiona al ser tan variado de elementos. Los cuerpos poderosos en energía se plantan en el escenario como instrumentos rítmicos, sensitivos, cómicos y hasta tiernos, al ser vestidos como pingüinos. En su totalidad, *The Penguin Ballet* transmite la posibilidad de la ficción a través de la hilaridad de principio a fin, usando como soportes la danza, el azar, la broma y el juego.

Ficha técnica

Compañía: The Penguin Ballet, MEIF 2015 de la Facultad de Danza de la Universidad Veracruzana.

Fecha y lugar de estreno: 1 de marzo de 2019, Foro Torre Lapham de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana.

Dramaturgia: Iker Gómez.

Coreografía y dirección: Iker Gómez.

Iluminación: Abraham Ponce e Iker Gómez.

Escenofonía: *Marcha Radetzky*, de Johann Strauss; tema de Super Mario Bros, de Koji Kondo; *Petite musique de nuit K.525 en sol mayor- allegro*, de Mozart; *Oda a la alegría*, de Beethoven; *Bandido*, de Azúcar Moreno; *Pizzicato de ballet Sylvia*, de Delibes; *Mujeres divinas*, de Vicente Fernández; *Estando contigo*, de

Marisol; *Somebody to Love*, de Queen; Canción de cuna; *Bamboleo*, de Gipsy Kings; *Paint it Black*, de The Rolling Stones; *Que te vaya bonito*, de Chavela Vargas; Narración de partido de España-Malta; *El carnaval de los animales*, de Saint-Saëns.

Reparto: Manuel Acosta, Christopher Castro, Karla Cortés, Gabriela de Santiago, Mónica Estrella, Amairani Gabriel, Arturo Jauregui, Selena Landa, Primavera López, Rosa Martínez, Carlos Núñez, Tania Ochoa, Alejandro Ortega, Catalina Preciado, Paula Robles, Alejandra Rodríguez, David Tadeo, Selene Vázquez, Diana Vázquez, Andrea Villanueva, Carlos Avilés.

Fecha y lugar de la última temporada: 18 de junio de 2019, segundo patio de la Unidad de Artes de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

Fecha de presentación: 12 de junio de 2019. Teatro del Estado, Sala Dagoberto Guillaumin. Xalapa, Veracruz.

Fuentes consultadas

Cortés, Karla. Entrevista personal. 18 de junio de 2019.

Gabriel, Amairani. Entrevista personal. 18 de junio de 2019.

Gómez, Iker. "En Entrevista con... Iker Gómez". *Facebook*, subido por La última escena, 4 de marzo de 2019, www.facebook.com/414324875733095/videos/450779032128196/, consultado el 15 de junio de 2019.

Gómez, Iker. "Iker Gómez - Bios". *Iker Gómez* (página personal), 19 de julio de 2018, www.danza.ikergomez.es/index.php/iker-gomez, consultado el 23 de julio de 2019.

Ochoa, Tania. Entrevista personal. 18 de junio de 2019.

Rodríguez, Alejandra. Entrevista personal. 18 de junio de 2019.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de puesta en escena:

Molloy de Gare St. Lazare

Alejandra Serrano*

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

Recibido: 29 de mayo de 2019

Aceptado: 18 de febrero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2619

Molloy de Gare St. Lazare

En el marco del IV Congreso Anual de la Sociedad Samuel Beckett,¹ realizado por primera vez en México, se presentó la Compañía Gare St. Lazare de Irlanda, con una adaptación homónima de *Molloy*, novela de Samuel Beckett, bajo la dirección de Judy Hegarty Lovett y la actuación de Conor Lovett (beckett-mexico.org).

Molloy es la primera novela de una trilogía que también incluye *Malone muere* y *El in-nombrable*. Se compone de dos partes, ambas escritas en primera persona, pero narradas por diferentes personajes: Molloy y Moran. Es preciso aclarar que la puesta en escena de la compañía Gare St. Lazare está compuesta por fragmentos de la primera parte de la novela, donde Molloy es narrador, y no menciona la historia de Moran.

Los fragmentos escogidos por la directora y el actor (Hegarty y Lovett) concentran una pequeña historia dentro de las muchas que se cuentan en la novela –evitando la distracción del personaje en disertaciones sobre pequeños detalles y observaciones del mundo que pueden leerse como absurdamente complejas para una persona que vive dentro los marcos de la sociedad–, dejando exclusivamente las que funcionan a la trama de la breve anécdota que se cuenta. El trabajo de edición es muy preciso, pues en ningún momento se tiene la sensación de corte o cambio, salvo por los realizados intencionalmente por el personaje.

La adaptación de la compañía Gare St. Lazare, presentada en inglés con supertítulos,² tuvo una duración de un poco más de una hora. En ella se muestra la necesidad de

¹ Realizado del 5 al 13 de noviembre de 2018 en la Ciudad de México (beckett-mexico.org).

² La traducción simultánea escrita se proyectaba en la parte superior del escenario. En muchas ocasiones era perjudicial al efecto de la puesta en escena, pues adelantaba algo que el actor elaboraba. Afortunada-



Conor Lovett en *Molloy*, 2018. Foro experimental José Luis Ibáñez, UNAM, Ciudad de México. Fotografía de Julia Con.

Molloy por visitar a su madre, pero se centra en las pocas interacciones que existen entre él y otras personas. La obra inicia con la misma frase que la novela: “Estoy en el cuarto de mi madre”. Es la presentación del personaje y, durante los primeros 15 o 20 minutos de la puesta en escena, Lovett prácticamente no se mueve, no cambia los pies de lugar, habla con largos silencios entre una frase y otra, mientras describe su incapacidad motriz y se pregunta si su madre ha muerto. No lo sabe de cierto, pero lo supone.

Puede que exista cierta antiteatralidad en la inmovilidad y el silencio de Molloy, pero esto lo resuelven con la simple convención de alguien que cuenta una historia, con una presencia actoral muy contundente. De este modo, Conor Lovett se encuentra solo en escena; es un teatro que apuesta por un buen texto y un buen actor. Ni siquiera hay cambios en la iluminación. El escenario está vacío.

Los largos silencios iniciales cambian por una vertiginosa forma de hablar, hablar para sí, porque ya se ha establecido la convención del silencio. Habla de su madre, de su extraña relación con ella,³ de cómo la nombraba: Mag, por un lado, para tener una

mente se podía evitar incluirlo en el campo de visión, por donde se encontraba ubicado, pero al finalizar la función me di cuenta de lo agotador que había resultado ese ejercicio.

³ “No le guardo demasiado rencor a mi madre. Sé que hizo todo lo posible para que no naciera” (Beckett 227). Fragmento incluido en la puesta en escena

especie de consuelo con la sílaba “ma” –“todos queremos una má”, dice Molloy– y la “g”, para escupirle, para escupir la “ma”. Esta forma de humor cruel y absurdo se acentuó en la escena con la velocidad de las palabras y el carisma del actor, lo que resultaba en efectos cómicos y risas en la sala.

“No soy muy agradable de ver, no huelo bien”, dice Molloy, pero en escena vemos a un hombre fuerte, atractivo, con un vestuario impecable, perfectamente beckettiano, al tiempo que limpio y arreglado. Demasiado arreglado, inclusive, en contraste con el Molloy literario, que se describe como un viejo con una pierna tiesa y más corta, sin dientes, con liendres y hedor a heces. Cuando el joven apuesto que está en escena habla de los 600 pedos que tiene al día y que, divididos por hora, son casi nada, resulta muy cómico e higiénico a la vez. Se trata de una ironía que el actor, no el personaje, compartía con el público. Este efecto cómico de la puesta en escena desdibuja el trasfondo, resultado de la carismática actuación de Conor Lovett. Las partes más crueles del personaje no son mostradas en la puesta en escena; a pesar de estar insinuadas, pasan desapercibidas y de este modo podemos pensar que el pensamiento daña, pero también distrae, como afirma Moran sobre la obra de Beckett (107).

La parte central del unipersonal es su encuentro –desencuentro sería más preciso– con la policía. Un interrogatorio en donde el interrogado no sabe absolutamente nada ni siquiera su nombre o, mejor dicho, no lo recuerda porque simplemente no lo necesita. En la puesta en escena de *Molloy*, el lenguaje –un tropo que atraviesa toda la obra de Beckett, con especial énfasis en las novelas de la trilogía– pasa desapercibido, se confunde con la actuación realista de un viejo senil que, simplemente, tarda en responder u olvida lo que dice cuando la incapacidad de comunicación de Molloy tiene más que ver con una forma de vida cercana al cinismo:

Sí, las palabras que oía, y las oía bastante bien, porque era bastante fino de oído, las oía la primera vez, e incluso a veces la segunda, y a menudo también la tercera, como puros sonidos, libres de toda significación, y probablemente era esta una de las razones de que conversar me resultara indescriptiblemente penoso. Y las palabras que yo pronunciaba y que casi siempre debían estar en relación con un esfuerzo de la inteligencia, me parecían a menudo el zumbido de un insecto. Lo cual explica que yo fuese poco conversador, me refiero a esta dificultad que tenía no solo para comprender lo que decían los otros, sino también lo que yo les decía a ellos (Beckett 782).

Se presenta un sistema obtuso que no contempla la vejez, la enfermedad o la incapacidad, donde Molloy es liberado tras un breve encarcelamiento, puesto que es más problemático tener que cuidarlo; sin embargo, él no es un viejo al que hay que cuidar. Conforme avanza

la novela, se devela monstruoso y la empatía por él deviene en terror para el lector, aunque esto no sucede en el montaje de Gare St. Lazare, ya que la obra no avanza hasta esa parte de la novela, lo cual no es un descuido, sino una calculada intención.

La intención de la compañía fue expresada por la directora en un conversatorio al finalizar la función: acercar al público a las novelas de Beckett. Por ello, la selección de los fragmentos develan muy poco del personaje y apenas es un guiño al pensamiento beckettiano. Desde el vestuario, la actoralidad y la selección de los textos, la puesta en escena de Hegarty parece dejar al espectador con la misma impresión sobre Molloy que tiene el lector al principio de la novela, donde el lector puede coincidir y empatizar con el personaje y disfrutar su humor. Es una forma de no simplificar la complejidad del texto, sino simplemente prestar la escena para explorar otras posibilidades, especialmente sobre el humor y asumir su voluntad de fragmento, lo cual resulta en una decisión de dirección muy lúcida y que no limita ni banaliza el texto.

Hay un gran trabajo y riesgo en abordar la obra⁴ de un Premio Nobel, paradigma de la literatura contemporánea. La puesta en escena cumple con los propósitos que la compañía misma estableció. Asimismo, hay un trabajo actoral y de dirección impecable, preciso y sensato en no intentar competir con la novela, pero quizá demasiado precavido, demasiado higiénico.

También se producen algunas confusiones en la puesta en escena; por ejemplo, se genera la apariencia de que habla desde la tumba. Este recurso, que no es propiamente narrativo, sino alegórico,⁵ resulta confuso en la puesta en escena para quien no ha leído *Molloy* y es fácil confundirlo con una narración póstuma del personaje, lo cual no es parte de la intención de la directora. En la novela, el personaje no está muerto, sino que literalmente se está muriendo por no poder morir.⁶

Molloy habla abiertamente del sinsentido de la existencia. Le parece repulsivo cualquier ser humano, únicamente tolera la presencia de su madre y por periodos cortos de tiempo. Todo lo moral está fuera de su orden de ideas y, al igual que muchos otros personajes de Beckett, sólo espera la muerte mas, como dice Dermot Moran, en todo ese tedio existe una alegría casi maniática⁷ que difícilmente vemos reflejada en la mayoría de las puestas en escena de Beckett, lo que se convierte en un gran hallazgo en la puesta en escena de Judy Hegarty.

⁴ No sólo tienen la puesta en escena de *Molloy*, también de *Malone muere* y *El innombrable*.

⁵ De acuerdo con Daniel Katz, cuando los personajes de Beckett parecen hablar desde la tumba “they speak from a death equally beyond that of the tomb, the latter allegorizing the burgeoning dying of their continual living” (246).

⁶ “If the question of death is pervasive in Beckett’s work, this is precisely because it is not a death that could be simply and formally opposed to something that would be called life. In Beckett, as is well known, we are consistently confronted with living as a modality of dying” (Katz 246).

⁷ “... an almost manic, exulting, joy. Life is like that. Take it or leave it. But enjoy the joke” (110).

La obra termina cuando Molloy deja la casa de Louise –o Sofia o Loy, según el humor de Molloy en el momento de contarlo– para reanudar su travesía hacia la casa de su madre. El espectador sabe que llegará a su destino, pues así inicia la obra, pero queda la invitación abierta para acercarse a la novela y conocer más de su trayecto, o bien, revisitarla con una nueva mirada.

Ficha técnica de *Molloy*

Fragmentos de la novela homónima de Samuel Beckett

Compañía: Gare St. Lazare.

Selección de textos: Conor Lovett y Judy Hegarty Lovett.

Dirección: Judy Hegarty Lovett.

Coordinador escénico: Louis Hegarty Lovett.

Reperto: Conor Lovett.

Fecha de presentación: 9 de noviembre 2018.

Lugar de presentación: Foro Experimental José Luis Ibáñez, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

Presentado en inglés con supertítulos en español.

Fuentes consultadas

Beckett, Samuel. *Molloy*, libro electrónico. Traducido por Pere Gimferrer. Ed. Titivillus. Epublibre, s.f.

Katz, Daniel. "Beckett's Measures: Principles of Pleasure in Molloy and 'First Love'". *Modern Fiction Studies*, vol. 49, núm. 2, 2003, pp. 246-260.

Moran, Dermot. "Beckett and Philosophy". *Samuel Beckett 100 years*, compilado por Christopher Murray. Dublin: New Island Press, 2006, pp. 93-110.

Beckett México, Samuel Beckett Society, 8 de diciembre de 2018, www.beckett-mexico.org/proyecto/transdisciplinary-beckett-transdisciplinar?programas=programas-1&programas-1=programa-escenico&programa-escenico=teatro, consultado el 14 de diciembre de 2018.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de texto teatral:

Last Man Standing, simulacro boxístico para actores

Itzel Camarillo*

* Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad
Azcapotzalco, México.
e-mail: camarillo.cruz@hotmail.com

Recibido: 01 de octubre de 2019

Aceptado: 16 de diciembre de 2019

Doi: 10.25009/it.v11i17.2618

Last Man Standing, simulacro boxístico para actores

Maldonado, Jorge. “Last Man Standing, simulacro boxístico para actores”. *Antología de Teatro Sin Paredes: Cinco años de Creación Colectiva (2013-2018)*. Ciudad de México: Editorial TSP, 2018, pp. 337-448.

En la actualidad, el teatro pasa por una etapa de modificaciones y de una marcada pluralidad. Un sector conformado por jóvenes dramaturgos mexicanos muestra un compromiso como creadores frente a su contexto. Las obras dialogan con la realidad del escritor, como en el caso del joven dramaturgo Jorge Maldonado, quien nació en la Ciudad de México (1988).¹ En el año 2018, publicó su obra *Last Man Standing, simulacro boxístico para actores*, como parte de la *Antología de Teatro Sin Paredes* y la estrenó en conjunto con el colectivo del mismo nombre el pasado 29 de abril de 2019, en el foro La Gruta del Centro Cultural Helénico.

Last Man Standing nos transporta por diferentes momentos de la historia del *box*; asimismo somos testigos de la primera pelea entre un estadounidense y un latinoamericano. El autor retoma elementos del teatro documental, por lo que la estructura del texto presenta una convergencia entre la diégesis y el documento, indaga las similitudes entre el teatro y el boxeo, además de que hace homenaje a boxeadores mexicanos. En su trama, amplifica el relato de dos luchadores que corresponden a la diégesis ficcional: Rubén “El Chacal” Olivares y Christian “El Gallo” Diez.

El argumento principal es que “El Chacal” tuvo que sobrevivir en un contexto violento y precario económicamente. Fue considerado como el mejor boxeador de México, pero ahora la situación empeora: es amenazado por el personaje de “Sin Rostro” para que finalice su

¹ Es egresado del Colegio de Literatura Dramática y Teatro (UNAM) en el área de dirección y actuación. Desde 2012 es integrante del Colectivo Teatro Sin Paredes, tanto como director, autor, co-autor, actor y asistente de dirección de proyectos como *Utopya* (2013), *Los naufragos* (2016) y *Los hambrientos* (2017).

carrera y así fabricar a un nuevo héroe nacional. Por otro lado, “El Gallo” es la promesa del boxeo que intenta salir (igual que muchos boxeadores) de su entorno para ser “alguien en la vida” y quien se convertirá en el favorito del mánager más importante. Otros personajes son: Miguel “El Trapos”, un exboxeador que fracasó debido a una lesión en la muñeca y que ahora se dedica a limpiar un gimnasio; Carmen “La Flaca” Coronado, una boxeadora tan buena o mejor que “El Gallo”, quien enfrenta diferencias de género; Gilberto “El Piedra” Barraza, el entrenador y maestro de vida de “El Gallo”, “La Flaca”, que desempeña un papel similar a la consciencia de los personajes, y, por último, “Sin Rostro”, quien es el *manager* de “El Chacal”, en quien se encarna el sistema corrupto.

La obra cuenta con 13 escenas: la primera introduce la obra, la presenta como un simulacro boxístico para actores. A través de la voz de los actores-personajes se enfatiza que la obra no es la realidad, sino una representación, *ergo*, es algo que podría ser, porque eso es el teatro: un simulacro en el que todos participamos. En esta primera escena, los actores exponen las similitudes entre el *box* y el teatro; por ejemplo, el conflicto, el espacio y el público. También explican la gran diferencia: el teatro es simulacro, mientras que el *box* es realidad. Afirman que ellos simularán una ficción. A esta escena suceden 12 más, de las cuales tres se valen del documento y de la narración; las restantes forman parte de la diégesis de la obra y la última se presenta como un epílogo.

El uso del lenguaje es sencillo y dinámico, incluso en los textos meramente informativos, lo que contribuye a que el objeto comunicativo del autor llegue sin problemas al lector. Las didascalias (acotaciones) sugieren el apoyo de proyecciones de carácter informativo para la puesta en escena, favoreciendo la escenificación del texto. Así, el documento, en este caso las estadísticas, los videos y las noticias, son un elemento empleado en favor de los objetivos comunicativos de la obra: las desigualdades raciales y de género.

Por lo anterior, el dramaturgo incorpora temas secundarios, como la discriminación a diferentes escalas. Por ejemplo, la diferencia de género, que es el caso de las boxeadoras, cuyo trabajo se demerita por el simple hecho de ser mujeres. La obra difunde datos reveladores, como que el *box* varonil fue considerado deporte olímpico oficial en el año 1904, mientras que la rama femenil fue reconocida hasta el año 2011.

En la tercera sección documental de *Last Man Standing* se expone el éxito de las mujeres en este deporte. Critica que la diferencia de sueldos entre hombres y mujeres en el pugilismo es abismal: mientras que por una pelea varonil en un campeonato mundial se ofrecen en promedio tres millones de dólares al ganador, a una mujer en promedio se le ofrecen 100 mil dólares, es decir, un tres por ciento respecto de la rama varonil. El discurso de género permanece en un segundo plano; sin embargo, la crítica y la reflexión quedan presentes, como semilla que pretende germinar en el receptor.

De igual manera, en la segunda escena de la sección documental, la obra da evidencia de la discriminación racial que se presenta en la primera pelea entre un latino, el argentino Ángel “El Toro Salvaje de las Pampas” Firpo y el estadounidense Jack “El Carnicero de Manassa” Dempsey. En este suceso se narra cómo jueces y reporteros auxiliaron al estadounidense, aun cuando existen testimonios que afirman que estuvo noqueado de 14 a 17 segundos y, a pesar de eso, le dieron la victoria en la “Pelea del Siglo” de los pesos completos en los Estadios Polo Grounds de Nueva York, el 14 de septiembre de 1923.

Uno de los elementos más interesantes se encuentra en la página 403, pues el autor brinda al lector la posibilidad de proclamar al nuevo campeón. ¿Qué elegir? ¿El fomento de la corrupción? ¿Un alto a la corrupción, aunque cueste el sacrificio de “El Chacal”? Si se elige a “El Gallo” quiere decir que el sistema corrupto prevalecerá, que “El Chacal” se rindió ante las amenazas de “Sin Rostro”, pero que su familia está a salvo, que el joven boxeador comenzará una carrera llena de éxitos –reales o comprados, para el bien de los intereses económicos del sistema boxístico– y que saldrá adelante económicamente. Si se elige a “El Chacal” es porque no se acepta la corrupción, pero también es condenar a su familia.

En las representaciones de la obra –señala el mismo Jorge Maldonado– la mayoría vota por “El Chacal”. En ello, se esconde una necesidad por una figura heroica. Cualquiera que sea la elección del lector-espectador, este juego, en apariencia inocente, gratuito o ambicioso en la construcción del texto, revela una verdad dolorosa, pues es el reflejo del contexto en el que vivimos, donde la mayoría está en desacuerdo con los malos manejos por parte de las instituciones, pero delega la responsabilidad individual en terceros.

Al final del texto escrito de la obra, se presenta una serie de escenas que fueron eliminadas de la puesta en escena, como muestra del trabajo que el dramaturgo realizó con sus compañeros del colectivo TeatroSinParedes, pero también documentan el minucioso ejercicio de elección para que el discurso convoque a través de lo estético y no de la arena política.

El dramaturgo denuncia un sistema a micro y macro escala en que los intereses económicos son suficientes para corromper cualquier práctica. *Last Man Standing* elabora un paralelismo entre el teatro y el *box*, pero también entre el deporte y el sistema político en el que vivimos. La obra presenta el arquetipo del héroe en nuestro contexto –México a principios del siglo XXI–: el boxeador, que es un prototipo “ejemplar” para la clase baja, recordemos que casi todos los máximos exponentes surgieron del “barrio” y, gracias al deporte, lograron salir de la pobreza. En el nivel ficcional, los personajes están buscando avanzar en su medio, a través de un sistema descompuesto.

Ante su obra, nos quedamos con la pregunta: ¿será el *ring* una extraordinaria alegoría de la sociedad mexicana? Maldonado se compromete con la participación activa del público con el fin de que se identifique y asuma activamente su postura social ante el conflicto presentado. *Last Man Standing* evoca a la reflexión acerca de nuestro sistema sin caer en el panfleto.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de libro:

Emilio Carballido

Hugo Salcedo Larios*

* Universidad Iberoamericana, México.

e-mail: hugo.salcedo@ibero.mx

Recibido: 03 de junio de 2019

Aceptado: 07 de febrero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2635

Emilio Carballido

Socorro Merlín y Héctor Herrera. *Emilio Carballido*.

México: Instituto Veracruzano de la Cultura, 2018, 252 pp.

A diez años de la desaparición física del imprescindible escritor mexicano Emilio Carballido Fentanes (Orizaba, 1925-Xalapa, 2008), Socorro Merlín y Héctor Herrera ofrecen este volumen que revisa las labores amplias y fecundas de nuestro autor veracruzano y universal. El libro es un proyecto ambicioso en razón de la prolija, arborescente y dilatada producción; pero el resultado es exitoso. Anuncia con tino, y demuestra un trabajo propio de auténticos taxonomistas, las distintas facetas de este dramaturgo, narrador y guionista, al tiempo que establece un diálogo vivo mediante los testimonios y artículos académicos que dan cuenta de quien es, sin duda, el autor de teatro mexicano más representado dentro y fuera del país.

Con la carta de Lev Tolstói dirigida a Emilio Carballido y traducida del ruso por Selma Ancira, el lector advierte el cariño y alto aprecio al cometido de Carballido. Es una animada felicitación que destaca aspectos del trabajo continuado del aludido, ya como escritor de literatura para niños, por las labores también de difusión y promoción a través de la revista *Tramoya*, fundada en 1975 y publicada desde entonces por la Universidad Veracruzana, y también por el reconocimiento del público a partir de la originalidad de las historias que gozan de aceptación no sólo entre los lectores, sino también con los espectadores.

Para tener en cuenta la ubicación histórica de la producción global de Emilio Carballido, se establece un apunte cronológico que expone lo esencial de su trayectoria, advirtiendo con esta tarea la pesquisa y cotejo entre diversos documentos personales y públicos, como libros, reseñas, programas de mano de los estrenos e, incluso, obras inéditas o ya inconseguibles, que trazan una trayectoria desde 1946, cuando escribe *Los mundos de Alberta*,

hasta 2008, año en que la editorial Porrúa, en la sección de literatura infantil, publicó *El niño que no existía y otras obras más: teatro del maestro Emilio Carballido*. Tal acierto expositivo es producto también del esmero e investigación fina de la propia doctora Socorro Merlín, quien ha hecho de la obra “carballideana” el eje de numerosos artículos, notas críticas y libros de análisis. En este croquis se enuncia aquel legendario estreno de *Rosalba y los Llaveros* (1950) que daría a Carballido, bajo la dirección de Salvador Novo en el Palacio de Bellas Artes, visibilidad en la cartelera del teatro nacional con un lenguaje y situaciones frescas, distantes de todo anquilosamiento, y cuyo estreno impulsó enseguida a otros compañeros generacionales suyos, como Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña, miembros todos de la denominada “Generación de los años cincuenta”.

La cronología apunta también la obtención de los premios más relevantes, como el Casa de las Américas de Cuba por *Un pequeño día de ira* (1961), la recepción del doctorado *honoris causa* por la Universidad Veracruzana (1992) o el Premio Nacional de Ciencias y Artes por el cuerpo global de su obra (1996); asimismo, expone las aportaciones como columnista en el periódico *El Nacional*, las adaptaciones de sus obras llevadas al cine y las colaboraciones en películas como *Nazarín* (1959), de Luis Buñuel, o *Macario* (1960) que, basada en el cuento de Bruno Traven y dirigida por Roberto Gavaldón, sería nominada al Óscar como Mejor Película Extranjera. En este listado hay lugar también para anotar las fechas de sus estrenos teatrales más exitosos, la instauración de un premio nacional, así como un festival de teatro con su nombre, además de la edición de otros cuentos y novelas.

En la “Presentación” del libro se desgana la figura de quien también fuera maestro y promotor de la dramaturgia joven de México. Merlín realiza una acertada descripción del contexto histórico y cultural de la época a fines de los años cuarenta y principio de los cincuenta, pues son los periodos en que comienzan los trabajos de Carballido, quien alcanzaría a escribir cerca de 200 textos, entre piezas para teatro, adaptaciones para cine y televisión, guiones operísticos y partituras de *ballet*, además de cuantiosos prólogos y demás artículos periodísticos. En esta sección del volumen también se anotan algunos postulados de sus talleres dramatúrgicos: “La actitud básica para escribir consiste en estar dispuesto a saber qué nos enseña la obra y no a saber qué vamos a enseñar a la humanidad con ella, dado que el teatro es un acto de extremo amor a la realidad y a nuestros semejantes” (citado en Merlín y Herrera 33). Esta sentencia suya permite, por otro lado, el desfoque de la libertad creativa que evitaría fórmulas estrechas, en donde cada pieza dramática debiera obedecer a un particular y –por lo tanto– irrepetible proceso de creación. En ese sentido, escribir es un descubrimiento constante y maravilloso, en donde se involucran, incluso, procesos o sensaciones *hipnagógicas*, es decir, las que surgen entre el sueño y la vigilia del creador.

A lo largo del estudio, y quizá como una de las notables aportaciones para la comprensión de este autor, se va poniendo en claro la alta y compleja experimentación estilística que marca la producción de Carballido. A él se le catalogaba, con desdén, como un autor costumbrista, sin tener en cuenta que sus primeras obras son de estilo fantástico; luego, inducido por su propio maestro Rodolfo Usigli, experimentará con el realismo, para después dejarse llevar también hacia el expresionismo alemán, el teatro político y las culturas orientales, en una carpeta gruesa de textos dramáticos para todas las edades que tampoco desdeñó el rescate y reescritura de mitos, leyendas o pasajes de corte histórico.

Esta variación de formas es producto también de sus implicaciones con las artes plásticas, la ópera, el *ballet*, el cine, la música..., así como por la sensibilidad y forma de leer el mundo y el paso de los años. Por ello, *D.F. 52 obras en un acto* sea, quizá, su obra más ambiciosa y representativa, confluencia de más de 300 personajes que, mediante la ficción, recorre todo un siglo de la hazaña de los habitantes en la ciudad más poblada del planeta. Este trabajo es comparable con un monumental crisol de dimensiones y tonalidades magníficas, a la manera del trabajo de los muralistas mexicanos o los magnos poemas *Primero sueño*, de Sor Juana, y *Piedra de sol*, de Octavio Paz. Esta reunión de textos breves que fue acumulando a lo largo de toda su vida, construye una:

[...] proeza literaria de un dramaturgo que escogió la Historia y cotidianidad de la ciudad capital en donde hizo finca, para construir otra carpeta de anécdotas reconocibles o fantásticas, describir ambientes y situaciones que rebasan el ámbito local para convertirse en temas universales, que exploran con acierto en las diversas épocas, modas y costumbres (Salcedo 209).

El volumen incluye, también, ejemplos de su variada obra literaria. Christopher Domínguez Michael comenta los aportes en el campo de la narrativa: “El regionalismo de Emilio Carballido es un universalismo, como lo es la Normandía flaubertiana al mundo” (citado en Merlín y Herrera 132). De este género se consideran: *La ciudad secreta*, fragmento de una novela inédita, y el cuento *El niño que no existía*. De sus guiones cinematográficos se ofrece un fragmento del facsímil mecanografiado de *Macario* que interpretaron Pina Pellicer e Ignacio López Tarso, cuya presentación realiza Gustavo García, quien nos asoma al trabajo fílmico general de Carballido. En el ensayo que realiza Jacqueline Bixler al teatro de Emilio Carballido se hacen notar algunas de las imágenes predilectas y recurrentes en su obra como los trenes, “la rosa, el mar, la vieja omnisciente, el hilo, el corazón y los gatos” (citado en Merlín y Herrera 59), para enseguida incluir, completa, la exitosa pieza en tres actos *Te juro, Juana, que tengo ganas* (1966) que vuelve a constatar el desparpajo que

deriva en el humor y el goce por la vida de un autor siempre jovial, impetuoso, atento y crítico de las conductas humanas. Esta comedia tiene un desarrollo atractivo mediante la exposición de los anhelos secretos e impronunciados de los personajes que se contraponen a sus necesidades de realización individual; ellos tienen que desenmascararse para resolver el tremendo enredo, pero este acto mostrará la conducta reprochable derivando en el ridículo. Vale tener en cuenta que la pieza se ubica y refleja un ambiente de provincia en 1919, para comprender el origen achacoso e injustificado de la clasificación de Carballido como un autor costumbrista; aun con ello, a nivel estructural, hay un interesante experimento como sucede con la escena última del tercer acto:

[...] los distintos personajes aparecen sentados todos como acaban de aparecer de manera individual en los cuadros anteriores. Se iluminan las distintas áreas, una por una, mientras cada personaje habla de su propio problema. El resultado es una especie de contrapunto [...]. Esta extraordinaria escena se salta los límites de la comedia, para presentarnos de un modo simultáneo a todos los pobres seres perplejos que pueblan la obra (Dauster 182-183).

En el libro también hay lugar para algunos testimonios que presentan sus visiones y versiones de las labores del autor homenajeado. Estas impresiones las firman personajes de la cultura y la academia nacional e internacional, algunos ya finados, tan distantes y dispares como Rosario Castellanos, Juan Villoro, Sabina Berman, Luis Mario Moncada, Víctor Hugo Rascón Banda, Beatriz J. Rizk, Isaac Chocrón, Alejandra Gutiérrez, Madeleine Cucuel, Luis Martín Garza, Natalia Konstantínova, Rafael Toriz y Héctor Herrera. Ciertamente, se trata de una reunión muy acotada de textos y de firmas, pues son muchos quienes le han dedicado testimonios, tanto a la obra literaria y promocional, como igualmente son numerosos los estudios de énfasis académico. En conjunto, los signatarios comparten anécdotas, lecturas personales, referencias contextuales, etcétera, que construyen una constelación de entrecruzamientos, aportaciones y peculiaridades a la obra capital del maestro.

Luego de una entrevista entre Merlín y Carballido, a partir de la obra *La danza que sueña la tortuga* (1954), llevada a cabo en Perpiñán, Francia, en el año de 2001, cierra el volumen una serie de materiales visuales: fotografías, carteles de cine y de teatro, programas de mano, dibujos de Leticia Tarragó, Posada o Marta Palau, portadas de libros y revistas, además de dibujos del propio Carballido en los míticos cuadernos de contabilidad donde escribió a puño y letra muchas de las obras. Una buena cantidad de estos materiales son aquí expuestos por primera vez, haciendo todavía más entrañable la edición.

Fuentes consultadas

Dauster, Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública, 1975.

Salcedo, Hugo. "Coordenadas para la ubicación de la obra de Emilio Carballido: de la escritura a la promoción, de la novela al drama, de breves a extensos formatos". *Revista Iberoamericana*, vol. 21, núm. 2, 2010, pp. 207-225.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

Reseña de libro:

El teatro, el cuerpo y el soberano

Luis Francisco Vázquez Guillén*

* Maestría en Investigación Teatral, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”, México.
e-mail: l.fvazquez07@gmail.com

Recibido: 28 de julio de 2019

Aceptado: 07 de enero de 2020

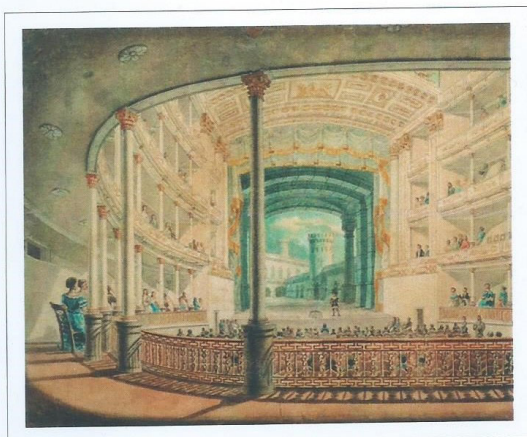
Doi: 10.25009/it.v11i17.2636

El teatro, el cuerpo y el soberano

Fuentes Ibarra, Guillermina, Ilán Semo y Ricardo García Arteaga, coordinadores. *El teatro, el cuerpo y el soberano*. Ciudad de México: Fractal, Secretaría de Cultura, CITRU-INBA, 2018.

“¿Cómo escribir la historia del teatro?” es la pregunta inicial y que, a la vez, da origen a la antología titulada *El teatro, el cuerpo y el soberano* (2018), trabajo coordinado por Guillermina Fuentes Ibarra (CITRU), Ilán Semo (Universidad Iberoamericana) y Ricardo García Arteaga (UNAM). Es, precisamente, en la respuesta a este cuestionamiento inicial donde encontramos el valor de este libro. Los coordinadores, en la “Introducción”, acuerdan que el eje común de los textos reunidos es la concepción de la actividad teatral como un suceso único y singular, reconocen que al interior de esa unidad se vive una dinámica de relaciones entre distintos componentes que se vinculan entre sí, como lo son: el texto, la voz, las gesticulaciones, la luz, el sonido, la escenografía, la actuación y el público.

Sin embargo, esta investigación no se olvida de que este entramado de elementos internos que conforman la actividad teatral está relacionado y atravesado por distintas esferas de la realidad, por ejemplo: la política, la económica, la social, la religiosa y la ideológica. Así, los trabajos compilados nos permiten comprender la historia del teatro como una especie de mosaico en el que se refleja la complejidad de la sociedad. Es decir, desde la perspectiva de esta compilación, la historia del teatro no es más que el conjunto de varias *historias mínimas* –término empleado por los coordinadores– que nos narran las relaciones de poder existentes entre uno o varios elementos internos de la actividad teatral y las distintas esferas de la realidad social en un tiempo y espacio determinado. Los autores nos presentan textos que analizan distintas ilaciones entre la actividad teatral y otros campos de la sociedad mexicana de la capital en distintas épocas históricas.



El teatro, el cuerpo y el soberano

Guillermina Fuentes Ibarra,
Ilán Semo y Ricardo García Arteaga
(Coordinadores)

Portada de *El teatro, el cuerpo
y el soberano*.

El libro está compuesto por una introducción –escrita por los coordinadores¹– y cinco artículos académicos que, como se ha mencionado, versan en torno a la relación entre la

¹ Los artículos han sido elaborados por investigadores del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Destaca que la formación académica de todos los participantes ha sido en materia de artes es-

actividad teatral y la sociedad mexicana –propiamente, las sociedades que han habitado la capital– a lo largo de diferentes momentos históricos.² Este libro es una contribución a la ideología de reconocer, como parte del desarrollo de la actividad teatral, el trabajo de investigación académica. Cabe señalar que el texto está dirigido a expertos y académicos que trabajan en el área de los estudios teatrales, así como a personas interesadas por conocer e indagar respecto a las historias del teatro en México.

Los autores y artículos en cuestión son: Martha Julia Toriz Proenza, quien nos brinda un recorrido –desde el siglo XVI hasta inicios del siglo XXI– en torno a cómo se han estudiado las representaciones escénicas de la cultura mexicana a partir del concepto de teatro; Maya Ramos Smith, cuyo texto analiza la manera en que se desarrollaban los diferentes elementos internos de la actividad teatral durante la época de la Colonia en la Nueva España, abarca el teatro evangelizador, el teatro universitario, los corrales de comedia, así como las primeras empresas teatrales del país; Miguel Ángel Vázquez Meléndez, quien en su artículo enuncia algunas de las transformaciones más relevantes que la actividad teatral experimentó a partir del inicio del México independiente hasta la segunda mitad del siglo XIX, entre las cuales se destaca la búsqueda de una identidad teatral nacional; Héctor Quiroga Pérez aborda las expresiones teatrales en la época del Porfiriato y abarca tres grupos: los géneros chicos, el teatro cómico-dramático y el teatro formal; finalmente, Sergio López Sánchez introduce un estudio enmarcado en el Centro Histórico de la Ciudad de México y nos relata cuáles eran los espectáculos escénicos que se presentaban en las calles de ese cuadrante de la capital durante el siglo XIX.

Para elaborar su narrativa, los investigadores hacen uso de diversas fuentes, tanto bibliográficas como hemerográficas, así como de documentos históricos resguardados en diferentes archivos. Lo más significativo de este libro es que los autores hacen uso de sus fuentes de una manera distinta a la de los típicos historiadores del siglo XIX e inicios del siglo XX. Si bien estos últimos nos permitían observar la relación que se suscitaba entre la actividad teatral y la sociedad mexicana de la capital, se considera que su intención consistía en hacer un registro cronológico de cómo se vivía la actividad teatral en el espacio y tiempo en que se enfocaba; a la par, buscaban forjar un bloque histórico único que contuviera la narración oficial del pasado teatral nacional. En el caso de los investigadores que participan en la compilación que aquí se reseña, estos no se plantean reconstruir un único pasado, sino analizar

cénicas o historia y, además, cuentan con un amplio trabajo de investigación previo relacionado a las temáticas que abordan.

² Si bien las sociedades de la época anterior a la conquista española y la época de la Colonia no son propiamente sociedades mexicanas, se parte del supuesto de que estos momentos históricos sí forman parte del imaginario histórico de la identidad mexicana.

cómo la actividad teatral era atravesada por las condiciones sociales de cada época. Así, los autores de esta antología, en vez de ordenar cronológicamente sus fuentes para reconstruir una sola fotografía del pasado, van entretrejiendo y cruzando sus datos para mostrar una cara –de las muchas que puede haber– de esa realidad (compleja) pasada.

Siguiendo esta línea de pensamiento, los investigadores participantes de esta compilación analizan diversas manifestaciones teatrales, y no sólo las formales y de élite destacadas por la gran historia nacional. Así, por ejemplo, nos encontramos con estudios en torno a las representaciones escénicas de los pueblos originarios, con Martha Toriz; los teatros didácticos y universitarios novohispanos, con Maya Ramos, o los llamados géneros chicos durante el Porfiriato, con Héctor Quiroga. Es, entonces, que este trabajo contempla como “sujetos de historia” a toda manifestación teatral –hegemónica o independiente– sin que su importancia recaiga en su origen social o el tipo de espectadores a los que estuviera destinado, lo que permite ampliar la perspectiva respecto a quiénes han contribuido a la conformación de las historias teatrales nacionales.

Los trabajos recopilados en este libro son innovadores, pues nos acercan a otra perspectiva de análisis, reflexión e interpretación de la historia del teatro mexicano. No se ciñen a recrear grandes historias, sino que abordan pequeñas historias, *historias mínimas* como se menciona en la introducción, que arrojan luz sobre parte de la complejidad que involucra la relación entre el teatro y la sociedad.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 11, Núm. 17

abril-septiembre 2020

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana

In memoriam:

Juan Tovar Botello
(1941-2019)

Gisel Amezcua*

* Universidad Veracruzana, México.
e-mail: giselamezcua@gmail.com

Recibido: 04 de febrero de 2020

Aceptado: 06 de febrero de 2020

Doi: 10.25009/it.v11i17.2637

In memoriam:

Juan Tovar Botello (1941-2019)

Hombre de pocas, pero acertadas palabras, Juan Tovar Botello (23 de octubre de 1941, Puebla- 23 de diciembre de 2019, Tepoztlán, México), además de haber sido novelista, fuiste poeta, dramaturgo, guionista, adaptador y hasta traductor. Pocos saben que tradujiste al español los primeros libros de Carlos Castaneda, tan leídos por los jóvenes de la contracultura mexicana en los años 1970-80. A pesar de carecer de un certificado de estudios, no fuiste un escritor autodidacta, porque maestros tuviste de los mejores. El primero fue Ignacio Ibarra Mazari, director del Teatro Universitario de Puebla, quien te dio a conocer, entre otros autores, a Chéjov; después, Emilio Carballido, primer escritor profesional en leer tus trabajos –ya no digamos en comentarlos detenidamente a vuelta de correo–. Debo confesar que, desde que volaste de la cima del Tepozteco, es que tengo ahogada esta despedida.

Hace más de 20 años que escuché hablar de ti por primera vez. Fueron Emilio Carballido y Flavio González Mello, tu maestro y alumno, quienes me recomendaron *Doble vista*, un ensayo sobre teoría teatral.¹ Sin embargo, nunca insinuaron que te lucías con la narrativa; lo primero que leí fue una novelita, *Criatura de un día*, un librito de lo más exquisito y delicado.

Así fue que te conocí, después, como mi maestro, también de varias generaciones del CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica). Fuiste de los pocos escritores con esa pro-

¹ Desde su título, *Doble vista* es un monstruo bicéfalo: un ensayo de teoría teatral y una crónica de praxis dramaturgica. Los temas que abarca: aristotelismos, teoría de géneros, crónica de la propia experiencia, teatro y literatura, guión cinematográfico, son sometidos a un lúcido examen mediante una prosa espléndida. Ver Tovar, Juan. *Doble vista*. México: El Milagro, 2010.



“Amor del bueno. Juan Tovar y la Loba. Ixcatepec, 1999”.
Estudio en Ixcatepec, Tepoztlán (Morelos, México). Fotografía de Ricardo Vinós.

digiosa capacidad de ver el potencial ajeno; de modo humilde y asertivo en tus consejos, lograste ser un maestro inspirado e inspirador. Durante tres años, cada viernes, llegabas al salón de clase con la sonrisa de haber descifrado la ecuación que resolvía la trama de algún compañero. Recordabas a detalle pizcas de obras; decías palabras justas y sinceras porque, si no te gustaba, era fácil verlo reflejado en tu rostro. ¡Qué honestidad! Sabiduría decantada por el tiempo, consejas, discusión y claves: “Tus letras saldrán al mundo cuando sea necesario”, fue la recomendación que me diste.

¡Gran Maestro! Siempre pensabas en las estructuras de tus historias o las ajenas, que no dejaban de moverse por tu mente. Te fuiste llenando de murmuraciones que te llega-

ban por doquier y que anotabas en un cuaderno para luego ir las escribiendo cada vez más lenta y laboriosamente. Sintiéndote tímido y tartamudo, como en la vida real, ensayabas audacias formales, experimentos de fondo, y corregías hasta el cansancio. Sin embargo, tu genial corrección a la teoría de Luisa Josefina Hernández resuelve cualquier discusión sobre un tema estéril que nos ocupó demasiado tiempo: “Los siete géneros dramáticos son tres, la tragicomedia”.²

Supusiste que tus lectores se habían olvidado de ti. Así lo confesaste el día de tu premiación en Bellas Artes, en el 2018, cuando afirmaste que: “No lo esperaba, sobre todo porque pensé que ya se habían olvidado de mí. Es un reconocimiento muy importante, sin duda alguna. Eso me emociona: estoy muy agradecido con los responsables de ello”.³ Estabas conmovido porque sabías perfectamente que tú no pertenecías a ningún grupo ni generación literaria y probablemente tuvimos dificultad para ubicarte entre las tendencias narrativas discernibles, porque abarcaste todos los géneros y en todos lograste brillar por tu estilo. Por eso, todos te hemos admirado. “Siendo dramaturgo, cuentista, periodista, guionista y traductor, creo que en la decisión de darme la Medalla Bellas Artes se contempla toda mi obra, pero pienso que pesa más la faceta de dramaturgo. El año pasado (2017) se publicó el primer volumen de mi *Teatro reunido I* y me parece que esto pudo haber tenido cierta influencia”.⁴

Las historias se me acumulan, y llega a parecer que no me alcanzará el día para contarlas todas, ya no digamos para escribir este *In memoriam*. Fuiste un gran transgresor. Tu obra perdurará por años, misma que ahora te acompaña en ese tu camino. Hasta siempre, Juan Tovar Botello. Sólo se va tu cuerpo, aquí permanecen tus letras y legado.

² Reyes Palacios, Felipe. “*Cura y locura* de Juan Tovar: Entre Aristóteles, Artaud y Luisa Josefina Hernández”. *Latin American Theatre Review*, vol. 41, núm. 1, 2007, pp. 99-110.

³ “Juan Tovar recibe Medalla Bellas Artes 2018”. *El Universal*, 26 de julio de 2018, www.eluniversal.com.mx/cultura/juan-tovar-recibe-medalla-bellas-artes-2018, consultado el 6 de febrero de 2020.

⁴ “Juan Tovar recibió la Medalla Bellas Artes y la dedica al teatro mexicano”. *Aristegui Noticias*, Aristegui Noticias Network, 26 de julio de 2018, aristeguinoticias.com/2607/kiosko/juan-tovar-recibio-la-medalla-bellas-artes-y-la-dedica-al-teatro-mexicano, consultado el 6 de febrero de 2020.