

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953



**INVESTIGACIÓN
TEATRAL**

Revista de artes escénicas y performatividad

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Director: Antonio Prieto Stambaugh
(Facultad de Teatro y CECDA, UV, México)
Editor: Carlos Gutiérrez Bracho (CECDA, UV)
Coeditora: Gisel Amezcua (Dirección Editorial, UV)
Coordinación técnica y de vinculación:
Verónica Herrera García (CECDA, UV)
Asistente de redacción y corrección:
Ingrid Mariana Monfil Arroyo

Consejo Editorial

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

Consejo Asesor

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

Diseño editorial y composición tipográfica:

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

Imagen de la portada: *Habla con el futuro* de
María José Contreras, Nueva York, mayo de 2022.
Fotografía: Cathleen Campbell; archivo de Diana Taylor.

Dirigir correspondencia a:

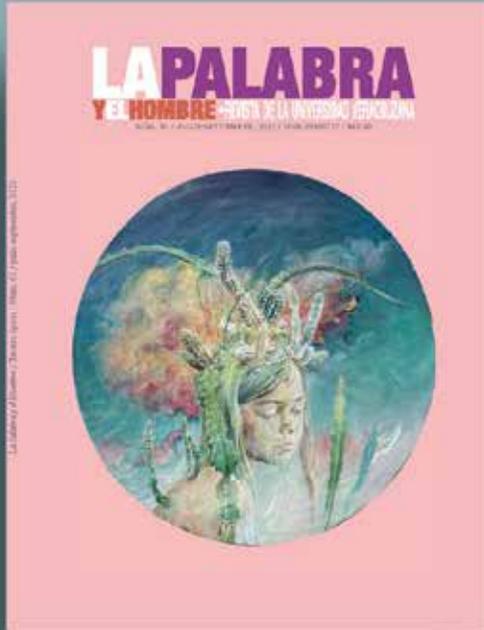
Revista *Investigación Teatral*, Centro de Estudios
Creación y Documentación de las Artes,
Universidad Veracruzana, Paseo de las Palmas 7,
Fraccionamiento Las Ánimas, Xalapa, Veracruz,
C.P. 91190, México. Tel. + 52 (228) 186-4314.
Correo electrónico:
investigacionteatraluv@gmail.com

Versión electrónica:

<http://investigacionteatral.uv.mx>

© Universidad Veracruzana
*Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y
performatividad*, Vol. 13 Núm. 22, octubre-mar-
zo 2023. 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 respon-
sabilidad de sus autores. Se prohíbe la reproducción
parcial o total de esta obra por cualquier medio, siste-
ma y/o técnica electrónica o mecánica sin el consenti-
miento previo de la Universidad Veracruzana, y podrá
hacerse siempre y cuando se cite la fuente incluyendo
el título completo y textual del artículo, el nombre del
autor, el nombre, la fecha y el número de la revista, así
como el nombre de la institución editora.



LA PALABRA

Y EL HOMBRE REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Número 61
julio-septiembre, 2022

- Ángel José Fernández
 - Iván Solano
 - Fernanda Núñez
 - José Rodrigo Castillo
 - Maximiliano Sauza Durán
 - Eduardo Torres Alonso
 - Armando Gutiérrez Victoria
-
- Kim Young Sun - *Artista de dossier*
 - Fernando Zarur - *Artista de interiores*



PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

número

90

REPORTAJE ESPECIAL:

**Algunas nuevas políticas públicas
para las artes escénicas**

PERFIL:

Alicia Martínez Álvarez

ESTRENO DE PAPEL:

Tributo, de Pablo Cano Camacho

ENCUÉNTRALA EN LA **LIBRERÍA PASO DE GATO**

LLAMANDO O ESCRIBIENDO A:

libreriapaso.degato01@gmail.com • 55 5981 6993

www.pasodegato.com

Índice

Presentación

ARTÍCULOS

- Actos de memoria reparadora
Diana Taylor 1
- Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe
José Antonio García Caballero 18
- Diversiones prehispánicas de las culturas mexica
y maya: sus huellas en el tiempo
Socorro Merlín 40
- Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible
entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski
Jonathan Caudillo Lozano 61
- Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del clown en Cuba
Miguel Angel Amado González 83
- Entre el método y el laboratorio: el ethos en la formación
de actrices/actores en la tradición teatral mendocina
Marina L. Sarale 99
- Danza contemporánea independiente. Trayectoria
hacia la institucionalización
Margarita Tortajada Quiroz 117

DOCUMENTO

- El teatro y su enseñanza: fundamento y cambio social.
Entrevista con Aimée Wagner y Mesa
María Azucena Feregrino Basurto 143

TESTIMONIO

- 41 Muestra Nacional de Teatro: experiencias y aprendizajes
René Alejandro Rodríguez Guzmán 158

RESEÑAS

- Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA, de Daniel Vázquez Touriño
Karina Castro 169
- Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec
Mary Carmen Lara Orozco 175

IN MEMORIAM

- Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio:
el fenómeno LEGOM
Rodolfo Obregón 181

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0
Internacional.



Presentación

Carlos Gutiérrez Bracho*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: cargutierrez@uv.mx

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2729>

Presentación

El presente número de *Investigación Teatral* fue editado en un momento de gran incertidumbre mundial debido, en primer lugar, al conflicto armado entre Ucrania y Rusia que ha puesto al mundo en una situación de tensión que no veíamos desde los tiempos de la Guerra Fría, así como a los efectos sociales y económicos después de los meses de crisis sanitaria derivada por la pandemia de Covid-19. Momentos como éstos suelen provocar grandes nerviosismos sociales y dejar una huella profunda en las sociedades. También se convierten en una oportunidad para reflexionar sobre qué podemos hacer desde las artes escénicas para contribuir a que la humanidad transite hacia un mayor bienestar para todos.

En este sentido, el texto de Diana Taylor que abre el actual número 22 de la revista, “Actos de memoria reparadora”, adquiere una particular relevancia. La reconocida teórica de la Universidad de Nueva York nos lleva a reflexionar sobre la posibilidad de imaginar futuros habitables ahora que estamos teniendo que lidiar con el trauma de la pérdida, tanto de vidas humanas, como de medios de subsistencia, ecosistemas devastados, así como de cada vez más profundas desigualdades sociales y sociales. Para ello, Taylor propone prácticas de memoria reparadoras que promueven, a través del performance y de la multidisciplinariedad artística, maneras de animar la comunicación en comunidad. Se trata del arte de la memoria que, para ella, nace del trauma pero que tiene el potencial de contribuir a la reparación social.

Desde la Universidad de las Artes, en La Habana, el joven investigador José Antonio García Caballero nos trae un análisis de la obra *Jardín de héroes* del dramaturgo cubano Yerandy Fleites y que, desde su punto de vista, propone un “reposicionamiento” de los ar-

quetipos de las antiguas tragedias griegas en la tradición dramaturgica cubana. Para García Caballero, la dramaturgia de Fleites es pionera en la nueva generación de textos cubanos que revistan los antiguos mitos griegos.

Por su parte, la investigadora mexicana Socorro Merlín aborda un tema poco estudiado, el de las formas de diversión festiva en las antiguas culturas mesoamericanas mexicana y maya. En este trabajo la autora hace un recorrido de cinco siglos por estas expresiones, lo cual, según expone, produce una semiósfera entre el pasado y el presente, “de dimensiones inconmensurables”, lo que muestra las huellas que nos dejaron estas culturas originarias en la actualidad.

También sobre la memoria, pero ahora desde su dimensión ontológica, es el estudio que nos trae Jonathan Caudillo, de la Universidad Iberoamericana, en “Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski”. La analiza desde la teatralidad en cuanto manera de pensar las estructuras modernas de representación. Para ello se vale del pensamiento de los mencionados filósofos y creadores clave de la escena europea para plantear que la teatralidad es “un aparato” que moviliza la memoria y que repercute en nuestra manera de habitar el mundo, en un sentido ontológico, ético y político.

Otro investigador de la Universidad de las Artes de Cuba, Miguel Ángel Amado González, propone un recorrido histórico sobre la dramaturgia del clown cubano. Se trata de un arte que tiene una influencia importante de los circos soviéticos, que llegaron a la isla en la década de 1970. Quizá lo más llamativo es que el paradigma clown en este país sufrió un cambio fundamental, de ser estas figuras creadas exclusivamente para la risa, se convirtieron en una “potente arma ideológica” acorde con los cambios sociopolíticos de la época.

La investigadora Marina L. Sarale, en “Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina”, se pregunta cómo se configura el *ethos* en el proceso de formación de artistas escénicos en la Ciudad de Mendoza, Argentina. En este trabajo, encuentra dos modos dominantes en la tradición teatral de esta ciudad. Una, a través de la constitución moral de los estudiantes; el otro, por medio de saberes técnicos en el espacio de laboratorio.

En “Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización”, Margarita Tortajada ofrece un estudio detallado sobre el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente mexicano, con la finalidad de ubicar la posición que la artista Lydia Romero ha ocupado en el campo artístico (Bourdieu). De acuerdo con la autora, este movimiento, en la década de 1970, transformó el campo dancístico y el subcampo de la danza contemporánea en este país.

En la sección de Documento, María Azucena Feregrino nos entrega una entrevista a la actriz, investigadora y académica Aimée Wagner y Mesa, quien fue la primera mujer en

dirigir el departamento de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM y fue en su gestión cuando se convirtió en Colegio. Entre otros temas, en esta charla habla de su familia –es hija del importante director teatral mexicano nacido en Alemania Fernando Wagner–, de su labor como actriz e investigadora y de la enseñanza teatral en la UNAM.

En la sección de Testimonios contamos con un relato sobre la 41 Muestra Nacional de Teatro, por parte de René Alejandro Rodríguez, egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana. El autor nos hace una narración de lo que fue su experiencia como participante invitado en dicha Muestra, la primera que se llevó a cabo de manera presencial después de los meses de cuarentena por Covid-19.

En nuestra sección de Reseñas colaboran dos egresadas de la Maestría en Artes Escénicas de la UV. Karina Castro escribe sobre el libro *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*, de Daniel Vázquez Touriño, editado en Madrid. Se trata de un trabajo que muestra un análisis sobre la transición estética de la dramaturgia mexicana de los siglos XX y XXI. Asimismo, Mary Carmen Lara Orozco analiza *Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec*, editado por Manuel Amador y Rafael Mondragón, y el cual estudia la violencia de género y los feminicidios, a partir de la labor educativa del maestro, *performer* y activista Manuel Amador Velázquez.

Concluimos este número con un homenaje a uno de los dramaturgos mexicanos más importantes de las últimas décadas: Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, mejor conocido como LEGOM, quien falleció este año y a quien Rodolfo Obregón –autor de este *In memoriam*– lo define como “un fenómeno, en varias de las acepciones de este vocablo”.

No nos queda más que invitar a nuestros queridos lectores a que revisen cada uno de estos textos que, creemos, aportan significativamente al estudio de las artes escénicas en México y otros países de nuestro hemisferio.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Actos de memoria reparadora

Diana Taylor*

* Universidad de Nueva York, Estados Unidos.

e-mail: diana.taylor@nyu.edu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1261-9452>

Recibido: 02 de julio de 2022

Aceptado: 02 de septiembre de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2717>

Actos de memoria reparadora

Resumen

Desde el inicio de la pandemia del Covid-19, muchos de nosotros hemos tenido que lidiar con el trauma de la pérdida: las vidas perdidas, los medios de vida que han desaparecido, la destrucción del medio ambiente, así como las violentas desigualdades sociales y políticas expuestas una vez más por la pandemia. Sin oponer las experiencias personales del trauma a las colectivas, propongo aquí que las prácticas de memoria reparadora basadas en la actuación y las actuaciones impulsadas por el trauma ofrecen a las víctimas, los supervivientes y los activistas formas de abordar las repercusiones globales/locales de la pandemia que también, indirectamente, nos ayudan a imaginar futuros habitables.

Palabras clave: trauma; performance; pandemia; justicia social; reparación; Augusto Boal.

Acts of Reparative Memory

Abstract

Since the onset of Covid-19, many of us have had to deal with the trauma of loss: the lives lost, the livelihoods that have disappeared, the destruction of the environment, and the violent social and political inequalities exposed once again by the pandemic. Without opposing individualized experiences of trauma to collective ones, I propose here that reconstructive memory practices based on trauma-driven action and actions offer victims, survivors, and activists ways to address the global/local impacts of the pandemic that also, indirectly, help us imagine livable futures.

Keywords: trauma; performance; pandemic; social justice; repair; Augusto Boal.



Actos de memoria reparadora

En *El arte de la memoria*, Frances Yates recuerda el relato de Cicerón sobre el noble Escopas de Tesalia, que contrató al poeta Simónides de Ceos para que cantara en su honor en un banquete que ofrecía a sus parientes.¹ Escopas se burla del poeta por alabar también a los dioses Cástor y Pólux y exige que los dioses paguen la mitad de los honorarios del poeta. Poco después, un mensajero entra en la sala del banquete e informa a Simónides que dos hombres lo están esperando afuera. Cuando el poeta sale, el techo de la sala de banquetes se derrumba “aplastando al propio Escopas y a sus parientes bajo las ruinas” (Cicerón, 465). Los cadáveres destrozados quedan irreconocibles, pero Simónides identifica a los muertos recordando exactamente dónde estaba sentada cada persona. Los amigos y familiares pueden entonces enterrar a sus seres queridos. A partir de esto, Cicerón concluye que el poeta “inventó el arte de la memoria” porque “se dio cuenta de que la disposición ordenada es esencial para la buena memoria” (Yates 2).

Este relato demuestra que el arte de la memoria nace del trauma y, en cierto sentido, implica la retribución y permite la reparación. Para Cicerón el potencial del relato radica en señalar las técnicas de la memoria, que él categorizó como “una de las cinco partes de la retórica”, al describir “la mnemotecnia de lugares e imágenes” (Yates 2). Su ejemplo demuestra cómo Simónides había entrenado su memoria (una habilidad esencial para un poeta en la tradición oral) para “seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas... de modo que el orden de los lugares conserve el orden de las cosas” (Cicerón citado en Yates 2). El relato de Cicerón sólo apunta incidentalmente a cómo la memoria puede ayudar a reparar

¹ Ver Yates, Francis. *El arte de la memoria*, donde el autor cita *De oratore* de Cicerón, II, LXXXVI. 465-469 pp.

los efectos de una pérdida traumática. La capacidad de las familias para dar a sus muertos un entierro adecuado es fundamental para el proceso de duelo y curación, como sabemos desde la *Antígona* de Sófocles a las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina, los familiares de los 43 estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa, México, y los familiares de los que mueren a solas a causa del Covid-19 en todo el mundo, por nombrar algunos ejemplos. Cicerón también guarda silencio sobre las repercusiones de la violencia ejercida sobre Escopas y sus familiares. ¿Investigaron los grupos familiares o comunitarios la causa del derrumbe o clamaron por la rendición de cuentas y el castigo? Sabemos, por los ejemplos que acabo de citar, que la pérdida y el dolor se extienden más allá de los grupos familiares, hasta llegar a las comunidades y naciones que siguen luchando por identificar a las víctimas de la violencia y el abandono estatal, judicial y social (etcétera): por reconocer los daños, por emprender actos de reparación y, a veces, por exigir una retribución para sanar. Sin embargo, en la historia de Simónides hay una astuta referencia a la responsabilidad, la justicia y la retribución. Los dos forasteros, Cástor y Pólux, que invitan al poeta a ponerse a salvo, hacen caer la casa sobre el blasfemo Escopas y sus invitados como venganza por el insulto.

Pero, ¿entonces, qué?

Identificar a los muertos y enterrarlos, por muy crucial que sea, no siempre es suficiente. ¿Quién es el responsable de esta pérdida? En el caso de Escopas, podríamos decir que la aniquilación fue un “acto de Dios”, literalmente. Aunque en este caso eso sólo sería parcialmente cierto, porque Cástor era mortal mientras que su gemelo Pólux era inmortal. Este “acto de Dios”, un término que comúnmente se refiere a los eventos devastadores más allá de la intención o el control humano, no sólo estaba muy dentro de su control divino/humano, sino que estaba calculado para infligir el máximo daño al ofensor Escopas y sus parientes. Del mismo modo, la devastación causada por las inundaciones, la sequía, el hambre, las migraciones masivas y las extinciones no son actos de Dios. Tampoco lo son los millones de muertes causadas por la pobreza, la falta de alimentos adecuados, la vivienda o la atención sanitaria. Tampoco lo son las causadas por la pandemia mundial del coronavirus. Esta historia, aunque de forma tangencial, señala el cinismo que hay detrás de los esfuerzos por evadir la responsabilidad desviando la atención y apelando a poderes superiores.

Aunque el relato de Cicerón elude las implicaciones y consecuencias de la catástrofe que se encuentra en el centro de su historia, y de la que depende su argumento sobre la “invención” del “arte de la memoria”, está claro que el trauma afecta a quienes están más allá de las víctimas que aniquiló y, a veces, a las generaciones venideras. Como observa Joseph Farrell (374), la comprensión de Cicerón de la memoria como una facultad “relativamente simple” para almacenar y recuperar información difiere de la comprensión de la memoria que muchos tienen hoy en día, a menos que pensemos en la memoria de las computado-

ras. Nuestros discos duros son bastante distintos e independientes de los materiales que contienen y ponen a nuestra disposición.

Incrustados en la historia de Simónides, ostensiblemente limitada a las “artes de la memoria”, se encuentran varios de los elementos de la memoria, como el trauma, la responsabilidad, la reparación y el “performance”, que abordaré aquí como “memoria reparadora”.

Por “performance”, me refiero a varias dimensiones del trauma (etimológicamente un ‘golpe’, una herida física o psíquica) y del estrés postraumático que sólo puede entenderse como actuación o performance.² El trauma se expresa de forma visceral, a través de síntomas corporales: actos de autolesión, disociación, síntomas físicos y problemas de comportamiento. El estrés postraumático se expresa a través de la re-experimentación del acontecimiento traumático, los *flashbacks*, las pesadillas y otras formas de repetición, experimentadas en el aquí y ahora. El hecho de que no podamos separar claramente el “trauma” del “estrés postraumático” (EPT, es decir, el “golpe” de las réplicas) señala la centralidad de los efectos reiterados que constituyen este tipo de condición.³ La definición de Richard Schechner de performance como “comportamiento que se repite dos veces” y “nunca por primera vez” es igualmente válida para el trauma y el EPT.⁴ El trauma y el EPT nunca son por primera vez. Ambos se conocen sólo por la naturaleza de sus repeticiones. No todas las adversidades –abuso, incesto, negligencia– tienen efectos a largo plazo identificados como experiencias adversas de la infancia (EAI)⁵ o las réplicas características del EPT. No

² Ver Schechner, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

³ Mary Sykes Wylie argumenta en contra de la anterior definición de EPT, que ella resume: “Como diagnóstico, el EPT es bastante sencillo. Una persona está expuesta a un suceso o sucesos traumáticos que implican una amenaza de muerte o de lesiones graves, o una amenaza para la integridad física de uno mismo o de los demás”, y que provocan “un miedo, una impotencia o un horror intensos”, seguidos, a lo largo del tiempo, de variaciones en la reexperimentación intrusiva del suceso (*flashbacks*, pesadillas, sensación de que los acontecimientos se repiten, etc.), evitación persistente y paralizante (de personas, lugares, pensamientos o sentimientos asociados al trauma, a veces con amnesia relacionada con partes importantes de la experiencia) y aumento de los patrones de excitación (insomnio, hipervigilancia, irritabilidad, etc.)”. Como Bessel van der Kolk y luego otros psiquiatras (como Judith Herman, que trabajó con BVDK) empezaron a comprender, este diagnóstico no alcanzaba a cubrir a sus numerosas pacientes femeninas que sufrían estos síntomas y otros relacionados que, según fueron descubriendo, tenían su origen en el incesto, el abuso infantil y el abandono. “La larga sombra del trauma: Childhood Abuse May Be Our Number One Public Health Issue”, *Psychotherapy Networks*, marzo/abril de 2010, <https://www.psychotherapynetworker.org/magazine/article/417/the-long-shadow-of-trauma>. Consultado el 23 de octubre de 2021.

⁴ Ver Richard Schechner, *op cit.*

⁵ El doctor Vincent Filetti fue el primero en reconocer el patrón de manifestaciones de adversidad en la infancia

todas las personas que han sobrevivido a la violencia doméstica o a la pérdida de un ser querido están traumatizadas, aunque pueden experimentar una amplia gama de emociones dolorosas. Sin patologizar ni minimizar el dolor, es crucial señalar que el trauma, como el performance, está siempre *in situ*. Permanece con nosotros, aquí y ahora. Los golpes del pasado siguen rondando nuestro presente y sacuden el cuerpo individual y social. Como he escrito en otro lugar (Taylor, *¡Presente!*), la cuestión no es sólo qué es el trauma (etimológicamente un golpe o una herida), sino también qué hace el trauma, cómo se apodera de nuestros cuerpos, conscientes e inconscientes, individuales y colectivos.

Hablar de “memoria traumática”, por tanto, es reconocer que la pérdida y el trauma no están separados del medio (la memoria) que los contiene y transmite. El trauma, literalmente, vive en el cuerpo. Puede cambiar el sistema regulador neuro-hormonal (por ejemplo, el cortisol, la adrenalina, el sistema inmunológico) y, a través de ello, los controles epigenéticos que permiten que los genes se expresen. Los interruptores que regulan nuestros niveles de excitación, nuestras respuestas de “lucha/huida/congelación” (Van Der Kolk 30), pueden estar permanentemente activados. El trauma ataca y desregula todo nuestro cuerpo y puede transmitirse de generación en generación. Se transmite de muchas maneras, más allá de la epigenética: creciendo con los silencios, la vergüenza y la ira de los que sobrevivieron. Los hijos e incluso los nietos de los supervivientes pueden sufrir depresión, ansiedad, falta de confianza, mayor reactividad e inquietud, entre otros síntomas. Lo mismo pueden hacer los miembros de las comunidades despreciadas. Más que coincidir con la memoria, como en la historia de Simónides, podríamos decir que el trauma atrapa la memoria como rehén, congelándola en tiempo y lugar, impidiendo que se adapte o integre a la vida cotidiana.⁶ Debido a su intensidad emocional, los recuerdos traumáticos se inscriben con mucha más fuerza en nuestro cuerpo que los recuerdos ordinarios y duran mucho más tiempo. La memoria se graba en nosotros no como en una “tablilla de cera” insensible, como dice Cicerón (467), sino en nuestra carne y psique vivas. “El tiempo no cura, oculta” (Falitti citado en Jackson 15).⁷

Las personas violadas pueden disociarse de su cuerpo y bloquear el conocimiento consciente de lo ocurrido para reducir la amenaza a su existencia. Un niño no puede admitir

(empezando por la obesidad) que dio lugar al estudio ACE [“The Adverse Childhood Experiences Study - the largest, most important public health study you never heard of - began in an obesity clinic”. (El estudio sobre experiencias adversas en la infancia, el mayor y más importante estudio de salud pública del que nunca se ha oído hablar)]. <https://tatlife.com/the-adverse-childhood-experiences-study-the-largest-most-important-public-health-study-you-never-heard-of-began-in-an-obesity-clinic/>. Consultado el 23 de octubre de 2021.

⁶ Ver Van der Kolk, *Op cit*, capítulo 11, “Uncovering Secrets: El problema de la memoria traumática”, 173-201 pp.

⁷ Donna Jackson Nakazawa cita al doctor Vincent Falitti.

que ha sido sujeto de abuso sexual o herido por el pariente o el profesor o el sacerdote que se supone le protege; es más seguro culparse a sí mismo u “olvidar”.⁸ La mente suprime el conocimiento y el recuerdo. Los estudiosos que sostienen que la “memoria traumática” es un oxímoron, que no podemos hablar de “recuerdos” que no podemos recordar, se centran exclusivamente en la mente consciente y se olvidan del cuerpo. Pero como sostiene Bessel van der Kolk, “el cuerpo lleva la cuenta”, como reza el título de su libro *The Body Keeps the Score*. La memoria traumática es inaccesible, sostenía Freud, excepto a través de la repetición: el “paciente no recuerda nada de lo que ha olvidado o reprimido, sino que lo *actúa*. Lo reproduce no como un recuerdo, sino como una acción; lo repite, sin saber por supuesto que lo está repitiendo... Cuanto mayor sea la resistencia, más ampliamente sustituirá la actuación (la repetición) al recuerdo” (150-151). “Los acontecimientos traumáticos”, subraya van der Kolk, “son casi imposibles de expresar con palabras” (233), pero el cuerpo los recuerda y los ejecuta. Sin embargo, ninguno de estos mecanismos de supervivencia –encapsular el núcleo doloroso lejos del “yo” consciente o re-actuarlo– puede llamarse en sí mismo “reparador”. Como dice Van der Kolk, mientras que Freud sostiene que la “compulsión de repetir” lleva a dominar el trauma, “no hay pruebas de esa teoría: la repetición sólo conduce a más dolor y odio hacia uno mismo” (Van Der Kolk 32). Se trata, pues, de estrategias de supervivencia, no de reparación.

Aunque algunos de estos ejemplos de memoria traumática se refieren a la experiencia individual del trauma, las colectividades (desde la familia hasta las comunidades y las sociedades en general) también pueden ser rehenes de heridas traumáticas que no han sido reconocidas o reparadas. Las Abuelas, Madres e Hijos de los Desaparecidos, por ejemplo, sufrieron la pérdida devastadora e incierta de sus seres queridos, todos ellos secuestrados y “desaparecidos” definitivamente por los militares argentinos. Los vínculos genealógicos apuntan a los efectos intergeneracionales de las lesiones traumáticas. El terror patrocinado por el Estado se dirigió a la población en general al llevar a cabo las “desapariciones” a plena luz del día, a la vista de todos. Obligada a la complicidad mirando hacia otro lado (lo que llamo *percepticidio*) o justificando la violencia (“algo habrán hecho para merecer esto”), toda la sociedad sufre los efectos a largo plazo de la violencia, lo comprenda o no en ese momento.⁹

⁸ Este punto está bellamente articulado en la entrevista entre Ezra Klein y Bessel van Der Kolk en The Ezra Klein Show. “This Conversation Will Change How You Think About Trauma”, *The New York Times*, 24 de agosto de 2021, <https://www.nytimes.com/2021/08/24/opinion/ezra-klein-podcast-van-der-kolk.html>

⁹ Para el “percepticidio”, véase Taylor, *Disappearing Acts*. Durham: Duke University Press, 1997. Para “algo habrán hecho”, véase *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Algo_habr%C3%A1n_hecho. Página web. Consultado el 28 de agosto de 2021.

Sin embargo, las Abuelas y Madres de la Plaza encontraron una estrategia reparadora para canalizar su pérdida en una acción social productiva, un proceso que, al tiempo que ayudó a aliviar su dolor, puso en marcha un movimiento colectivo de justicia social. Semana tras semana, desde 1977 hasta el presente, las Madres caminan (ahora conducen) alrededor de la Plaza de Mayo con sus pañuelos blancos y sosteniendo las fotografías de sus hijos.¹⁰ Repetición, sí, pero con conciencia, flexibilidad y cambio. Colocan a sus seres queridos, su dolor y sus exigencias de “¡Aparición con vida!” a la vista. La memoria traumática, volcada conscientemente hacia el exterior como demanda de justicia se convirtió en un acto político reparador.¹¹ La memoria constituye un acto, un hacer. “Cuando nos preguntan qué hacemos”, dijeron las Abuelas, “podemos responder, recordamos”. Recuerdan creando exposiciones, haciendo bancos de ADN para identificar a sus nietos o nietas nacidos en cautiverio, marchan con las Madres, H. I. J. O. S. y otros grupos de Derechos humanos. Al conectarse con otros, el dolor puede ser menos paralizante, transformándose en cambio en un motor para el cambio social. En lugar de cerrarnos, el reconocimiento colectivo de “la pérdida nos ha hecho un tenue ‘nosotros’” (22), como dice Judith Butler.

Artistas de teatro y performance de todo el continente americano han hecho del trauma, la memoria y la injusticia el tema central en su búsqueda de justicia social. Aunque hay varios ejemplos sobresalientes, me limitaré a citar rápidamente dos piezas individuales del Grupo Cultural Yuyachkani –el grupo de teatro y performance más importante de Perú– de principios de la década de 2000, cuando la brutal guerra interna del país, que mató a 70,000 personas y desplazó a otras 500,000, llegaba a su fin.¹²

En *Antígona* (2000), Yuyachkani permite a los testigos pasivos de la atrocidad enfrentarse a su pasado. La trágica lucha de Antígona, escenificada como un espectáculo unipersonal de Teresa Ralli, la conocemos al final por la figura de Ismene, la hermana que no pudo encontrar el valor para ayudar a Antígona a enterrar a su hermano. Optó, al contrario, por no decir ni hacer nada. Al final de la obra, Ismene decide hablar. Ella se identifica y expresa un devastador

¹⁰ Ver Micheletto, Karina. “Las Madres volvieron a su plaza”, *Página 12*, 3 de septiembre de 2021, <https://www.pagina12.com.ar/365721-las-madres-volvieron-a-su-plaza>. Consultado el 7 de septiembre de 2021.

¹¹ En *Archivo y repertorio* (Taylor, Duke UP: Durham, 2003) escribí sobre la exposición de 2001 de las Abuelas, Memoria Gráfica, en la que colocaron las fotos de los desaparecidos en una larga fila intercalada con espejos para que los visitantes, sin saberlo, se convirtieran en parte de la familia de los desaparecidos. La exposición decía: “Cuando nos preguntan qué hacemos”, decían las Abuelas, “podemos responder, recordamos”. Entonces escribí: “La memoria traumática interviene, alcanza, coge desprevenidos a los espectadores y los sitúa directamente en el marco de la política violenta” (180.) Hoy, lo revisaría para añadir: “La memoria reparadora descongela la memoria traumática, permite la circulación de las emociones y la conectividad”.

¹² Datos tomados de “Guerra civil en Perú”, *Trauma y Salud Global de McGill*, <https://www.mcgill.ca/trauma-globalhealth/countries/peru/profile/civilwar>



Imagen 1. Ana Correa en *Rosa Cuchillo*, Buenos Aires, 2007. Foto de Marlène Ramírez-Cancio. Archivo del Instituto Hemisférico de Performance y Política.

sentimiento de odio a sí misma y de complicidad. Asume su papel en el drama, enterrando simbólicamente a su hermano y disculpándose con ambos por su cobardía: “pídele a Polinices que me perdone la tarea que no hice a tiempo porque me acobardó el ceño del poder, y dile que ya tengo castigo grande: el recordar cada día tu gesto que me tortura...”¹³

Se trata de una extraordinaria reescritura y reelaboración de *Antígona* en muchos sentidos, sobre todo porque promulga un cambio reparador: los personajes atrapados en el guion de Sófocles pueden cambiar el final. La obra de Yuyachkani permite a los que estaban congelados por el terror y atormentados por un sentimiento de complicidad reconocer y emprender acciones reparadoras (en lugar de volver a actuar el trauma). Es crucial que las personas traumatizadas se descongelen, se despeguen, que comprendan, como dice Van der Kolk, que entonces fue entonces, y ahora es ahora. No obstante, aquí la dimensión reparadora sigue siendo a nivel individual y específico de Ismene.

En *Rosa Cuchillo* (2002), la actriz Ana Correa interpreta a una mujer indígena que busca en la tierra y en el inframundo a su hijo, desaparecido durante la guerra interna del Perú. Rosa vaga de pueblo en pueblo, reuniendo a la gente, contándoles su pérdida, tan común para muchos en la zona [Ver Imagen 1]. Esta obra se escenificó en el contexto de la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR 2002-3), en la que Yuyachkani participó activamente. Se invitó a los habitantes del pueblo a contar sus historias para ayudar a la Comisión a crear un registro público de lo que habían sufrido y perdido. El reconocimiento

¹³ Texto tomado de *Antígona*, de Yuyachkani y José Watanabe.

público de la violencia ejercida contra los pueblos indígenas se convirtió en un elemento central del compromiso nacional de ayudar a reparar y retribuir a las personas y comunidades devastadas.

Yuyachkani, al igual que muchos artistas, tenía que evaluar cómo participar de la manera más productiva en el trauma nacional utilizando las herramientas que tenía a mano: su práctica teatral y escénica. Está claro que, dada la dimensión de la crisis, era poco lo que podía hacer de forma realista para enfrentarse a la violencia: “Nada de lo que se crea en el escenario puede compararse con lo que está sucediendo en este país” (156), dijo Miguel Rubio, director del grupo.¹⁴ Pero había que hacer algo.

Ese compromiso, el de hacer lo que se pueda cuando parece que nada puede hacerse –y el no hacer nada no es una opción– ha sido también fundamental en mi trabajo, y un tema que recorre mi más reciente libro: *¡Presente! La política de la presencia*.

Al principio de la pandemia, cuando yo aún dirigía el Instituto Hemisférico de Performance y Política, conseguimos recaudar más de 200,000 dólares para que los centros locales de ayuda mutua y las iglesias suministraran alimentos a las comunidades de indocumentados de la ciudad de Nueva York, así como para garantizar la asistencia médica y jurídica gratuita. Pero eso se hizo a mediados de 2020. ¿Y ahora qué?

Un grupo de amigos cercanos y colegas míos nos embarcados en un proyecto de memoria reparadora: el Proyecto de Memoria de Código Postal (ZCMP), por sus siglas en inglés).¹⁵ El ZCMP

[...] busca encontrar formas reparadoras de conmemorar las devastadoras pérdidas resultantes de la pandemia del coronavirus, reconociendo al mismo tiempo sus efectos radicalmente diferentes en los distintos barrios de la parte alta de la ciudad de Nueva York, construidos sobre la tierra del pueblo originario lenape. Los códigos postales que albergan una mayor población negra, latina e indocumentada han sufrido pérdidas mucho mayores de subsistencia, salud, empleo, educación y vida [...].¹⁶

¹⁴ Entrevista a Miguel Rubio, cita sacada de: Cotto-Escalera, Brenda Luz. *Cultural Group Yuyachkani: group work and collective creation in contemporary Latin American theatre*. 1995. Universidad de Texas en Austin, tesis doctoral.

¹⁵ Marianne Hirsch (Columbia University) y yo dirigimos el proyecto con la ayuda de las co-organizadoras Lorie Novak (New York University), Laura Wexler (Yale University) y Susan Meiselas (Magnum Foundation). El proyecto fue financiado por Center for the Study of Social Difference (Columbia University) y la Fundación Henry Luce.

¹⁶ Ver <https://zcmp.org/>

Las discrepancias en las tasas de mortalidad según los códigos postales son dramáticas, y, por supuesto, anteriores a la llegada del Covid-19. Como era de esperarse, por efecto de la pandemia han muerto el doble de personas que en los barrios de la clase acomodada.¹⁷ El estrés traumático en estas comunidades ha sido masivo, duradero y acumulativo, producto no sólo de décadas sino de siglos de violencia racial.

La pandemia exacerbó las desigualdades existentes. Al igual que en el *Decamerón*, los que podían permitírsele abandonaron la ciudad durante los meses más severos de la pandemia y huyeron para refugiarse en lugares más seguros, a veces lujosos. Los trabajadores esenciales, entonces como ahora, se vieron obligados a cuidar de los muertos y moribundos hasta que ellos mismos también murieron a causa del contagio. Los enfermos morían solos. Nadie podía acompañar o llorar a sus muertos. El aislamiento agravó el dolor. La gente tenía que escoger entre arriesgar su vida en trabajos esenciales o prescindir de los medios para alimentar a su familia. Los niños estaban atrapados en sus casas, ya que las escuelas, los programas especiales, los parques y las actividades deportivas se cerraron. El gobierno de EE.UU. le echó sal a la herida; por ejemplo, liberó a los inmigrantes seropositivos de Covid-19 retenidos en centros de deportación y prisiones para que volvieran a casa e infectaran a sus familias. Esto equivale a un asesinato premeditado por Covid-19. Como señaló un periodista: “El coronavirus era una emergencia hasta que Trump descubrió quiénes eran los que morían” (Serwer). El hecho de que la devastación haya sido una decisión política, y no un “acto de Dios”, no hace sino empeorar las cosas. “Como la rabia silenciosa”, escribe Artaud, “la peste más terrible es la que no revela sus síntomas” (24).

Aunque lo peor de la pandemia parece haber remitido, no ha terminado y sus efectos perduran. La medicina occidental ha sido lenta y manifiestamente inadecuada a la hora de comprender o tratar el trauma: primero negó su existencia, luego lo limitó a las heridas de guerra y lo clasificó como una condición rara y excepcional, mientras que las pruebas de abuso en el ámbito doméstico y político, basadas a menudo en el género, la raza, la edad, las discapacidades y otras vulnerabilidades socialmente construidas, han sido asombrosas. Van der Kolk lo llama la “epidemia oculta” (151). Los tratamientos médicos preferidos se centran actualmente en la supresión de los síntomas mediante enfoques farmacológicos. Sin embargo, muchas comunidades han recurrido a rituales, bailes, cantos, meditación, yoga y otras prácticas para ayudar a la gente a sanar. La psiquiatría moderna está empezando a aceptar más terapias comunitarias, integrales y no farmacológicas.

¹⁷ Ver Durkin, Erin. “NYC’s poorest neighborhoods have highest death rates from coronavirus”, *Politico*, 18 de mayo de 2020. <https://www.politico.com/states/new-york/albany/story/2020/05/18/nycs-poorest-neighborhoods-have-highest-death-rates-from-coronavirus-1284519>.

La orientación del ZCMP se basa en la comunidad, abriendo un espacio para que la gente pueda reunirse y crear algo en conjunto. Hemos combinado las prácticas artísticas y teatrales con una amplia comprensión teórica y holística del trauma, el duelo y la memoria corporal, y hemos pedido a los artistas que propongan talleres abiertos a los participantes, concebidos como cocreadores. Por ejemplo, se ofrecen talleres de “ensayos para el cambio” basados en las metodologías del Teatro del Oprimido de Augusto Boal: mapeo corporal, talleres de fotografía y narración/escritura, proyectos de arte postal y compromisos creativos con la gente y los espacios de los barrios en los que estamos trabajando. Al final, todos creamos algo juntos que se presentó en las escalinatas de la Catedral de San Juan el Divino, en Nueva York, el 5 de diciembre de 2021.

Aunque todavía no hemos desarrollado una teoría totalmente formulada que sustente el proyecto, la técnica de Teatro de la Imagen de Boal nos ha servido como punto de partida. El Teatro de la Imagen esboza un camino crítico de tres partes para llegar de aquí a allá, aunque el aquí y allá de Boal –pasar de la opresión a la revolución– difiere del nuestro. Los pasos consisten en: 1) reconocer la situación “actual” (lo que Boal llamaba “opresión”), 2) prever el resultado deseado o “ideal” (su “revolución”), y 3) ensayar el proceso de “transición”, averiguando cómo avanzar. Ése es, por supuesto, el trabajo más difícil.¹⁸ Los participantes forman grupos y, sin decir una palabra, crean imágenes con sus cuerpos para representar cada una de estas tres etapas. Una vez que todos los miembros del grupo han visto todas las imágenes, discuten sus posibles significados. ¿Puede esta trayectoria “opresiva” o dolorosa de la pandemia tener un final distinto, que afirme la vida?

Este ejercicio en tres partes nos ayuda a pasar de la memoria traumática a la reparadora en un entorno lúdico y no terapéutico. Boal estaba influenciado por la emancipadora *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire,¹⁹ pero también conocía la teoría del psicodrama del psiquiatra Jacobo Moreno (Boal 138), basada en el poder reparador de la creatividad y la espontaneidad en un entorno grupal de confianza y amor.²⁰ En el psicodrama, los participantes representaban escenas de su vida, pidiendo a sus compañeros de taller que asumieran papeles, cambiaran de perspectiva y buscaran soluciones que

¹⁸ Véase Boal, *Teatro del Oprimido*, 135 y ss.

¹⁹ Véase Freire, Paulo. *Pedagogía del oprimido*. Traducción de Myra Bergman Ramos. Nueva York: Bloomsbury Academic, 2012, 9-48 pp.

²⁰ “El amor y el compartir mutuo son principios de trabajo poderosos e indispensables en la vida de grupo. Por lo tanto, es imperativo que tengamos fe en las intenciones de nuestros semejantes, una fe que trascienda la mera obediencia derivada de la coacción física o legalista”: Levy Moreno, Jacob. *The Autobiography of J. L. Moreno, M.D. (abreviada)*. Moreno Archives, Harvard University, 1985. Para más información del autor: <https://alchetron.com/Jacob-L-Moreno>.

les ayudaran a resolver problemas. Boal, director de teatro y no psiquiatra, llevó estas técnicas psicoterapéuticas al performance y la política. Su objetivo era *empoderar* en lugar de *curar*. Ya no seremos espectadores pasivos de los males sociales que nos aquejan, propone; seremos *espect-actores* y ensayaremos y llevaremos adelante los cambios que queremos hacer (Ibidem, 135).

“El nombre del proceso reparador es amor”, nos recuerda Eve Kosofsky Sedgwick, citando a Melanie Klein (128). Sedgwick relee las “posiciones” paranoicas y reparadoras de Klein como “prácticas críticas reparadoras” (128); es decir, ofreciendo una “posibilidad ética”, la promesa de lo abierto que abarca los elementos de la sorpresa, la empatía, el cuidado y el amor, incluido el autocuidado (137). La cualidad abierta y contingente de su concepto de “reparación” también caracteriza nuestro proyecto: proporcionamos el andamiaje –los talleres, los actos de performance/evento/exposición al final del trabajo de los participantes–, pero no tenemos ningún “producto” o resultado en mente. Ya veremos lo que pasa, dijimos a nuestros participantes y a los financiadores. El elemento sorpresa, como reconocieron nuestros participantes, hablaba de nuestra voluntad de colaborar, aquí y ahora, con el desorden temporal y espacial provocado por la pandemia. Nos hemos reunido con cuidado –con la vacuna puesta y usando cubrebocas–, tocándonos y abrazándonos unos a otros, resistiendo la politización del Covid-19 que ha convertido a los seres humanos, como dijo un participante, en “armas biológicas”. Pero muchas veces hemos tenido que recurrir a talleres en línea y adaptarnos a las constantes variaciones del virus.

Las cualidades del amor, el juego y el cuidado resultan vitales para nosotros en nuestro proyecto de artes reparadoras. Tomados del psicodrama, del Teatro del Oprimido, del entrenamiento teatral, etétera: los ejercicios nos permiten desarrollar confianza y superar los límites entre nosotros. En el ejercicio del “coche” –en el que uno conduce y el otro (a ciegas) se deja llevar– nos turnamos para dirigirnos en ejercicios en los que cedemos nuestra agencia al otro. Las divertidas y ridículas posturas corporales que tenemos que adoptar durante los ejercicios facilitan la conversación incluso sobre los acontecimientos más serios. ¿Cómo puedo estar distante y criticar a alguien que me ha levantado, o cuya oreja recién se posó sobre mi estómago, o cuyos ojos he mirado durante unos interminables tres minutos? El carácter espontáneo y lúdico de los ejercicios crea lo que Jacques Lecoq denominó *complicité*: un sentimiento alegre de que estamos todos juntos en esto, un sutil sentido de pertenencia, incluso de solidaridad, que sirve de poderoso antídoto contra los sentimientos de vergüenza y culpa por participar, aunque sea involuntariamente, en situaciones opresivas y traumáticas. Como dijo un participante, “tenemos ahora que arreglar lo que nosotros mismos destruimos”. Aprendemos a sostenernos y apoyarnos mutuamente; a través del ensayo, creamos una nueva comunidad de practicantes.

Estas prácticas reparadoras nos animan a comunicarnos a través de la acción para reconocer la memoria corporal. La comunicación silenciosa ayuda a los participantes en estas etapas iniciales. Los gestos, el movimiento, la expresión facial y corporal, los sonidos, todo ello capta y revela dimensiones que nuestro lenguaje deja fuera. Nos permiten reconocer y romper las posiciones corporales habituales creadas por el trabajo duro o el dolor o el estrés o la inactividad. Al no permitirnos recurrir al lenguaje, y al comprometernos lúdicamente en nuevas posiciones corporales, estos ejercicios nos permiten reconocer lo que Jacques Rancière llama la distribución de lo sensible: la “distribución a priori de las posiciones y las capacidades e incapacidades vinculadas a estas posiciones” (12). Boal lo expresa de esta manera: “los ejercicios [...] están diseñados para ‘deshacer’ la estructura muscular de los participantes [...] desmontarlos, estudiarlos y analizarlos [...] elevarlos al nivel de la conciencia” (128). “Deshacer”, desatascarse y cambiar de posición podría ser también una forma de pensar en la noción de emancipación de Rancière, que “comienza –dice– cuando desafiamos la oposición entre ver y actuar [...] el espectador también actúa [...], participa en la representación remodelándola a su manera” (13).

El desglose 1-2-3 en etapas nos ayuda a reconocer y a superar la situación actual. Pasamos del dolor del eterno, “ahora” traumático, al tiempo pasado, entonces; la primera, no la última, etapa de nuestro proceso. Podemos visualizar resultados ideales. Podemos articular y discutir cómo llegar a ellos.

Después de haber pasado por los “ensayos para el cambio”, los participantes pasan a los talleres de mapeo del cuerpo/memoria. Se ayudan unos a otros a trazar sus siluetas corporales en papel de carnicero, y luego todos empiezan a localizar sus recuerdos, su dolor, sus esperanzas, su alegría. ¿Dónde viven éstos en nuestros cuerpos? Las personas pueden añadir fotos, dibujos u objetos, cualquier cosa que consideren que ilustra mejor cómo y dónde y por qué sus cuerpos sienten lo que sienten. Todos muestran los mapas corporales y los miran individualmente y en conjunto para compartir lo que ven y sienten en ellos. Al día siguiente, los grupos pueden optar por recorrer los espacios de sus barrios, asociando recuerdos y sentimientos a los espacios. A diferencia de Cicerón, que valoraba la memoria porque podía ayudar al orador a seguir el orden de los lugares y las imágenes, aquí los cuerpos recuerdan en y a través del espacio y las imágenes. Estando allí, en el lugar, las personas suelen resucitar recuerdos enterrados que pueden expresar mediante el lenguaje y otros gestos. Así pueden rehacer el espacio, reimaginarlo y reclamarlo de forma creativa y alegre.

Los últimos talleres, centrados en la fotografía, la escritura, el dibujo y la narración, permiten a los participantes profundizar y comunicar sus recuerdos del pasado, el dolor del presente, y sus imaginaciones para el futuro. ¿Cómo pueden reescribir las narrativas traumáticas para que también aquí (como en *Antígona*) puedan reclamar su agencia, cambiar el final y crear historias que les permitan vivir?



Imagen 2. *“Habla con el futuro”*, de María José Contreras, Nueva York, mayo de 2022. Foto de Cathleen Campbell; archivo de Diana Taylor.

El 23 de abril de 2022, el zCMP inauguró Imagine Repair, un performance-exposición en la Catedral de San Juan el Divino de Harlem. Los participantes trabajaron con los responsables de los talleres e invitaron a otros artistas a crear un performance en la nave de la catedral y una exposición en las capillas adyacentes. Los habitantes de la comunidad construyeron altares para sus muertos. Los participantes expusieron las tarjetas de espíritus, dibujos, fotos, videos y dibujos que habían creado. En “Habla con el futuro”, la artista chilena María José Contreras, sentada en una cápsula de plástico, les preguntó a los visitantes qué mensajes y recuerdos dejarían para las generaciones futuras en la cápsula del tiempo [Ver Imagen 2].

La nave de la catedral resonó con cantos, trabajos hablados, desplantes, música, sermones profanos. Las sillas quedaron vacías para dar cabida a los muertos “¡presentes!”, y a las 19:00 horas repiqueteamos ollas para honrar a los trabajadores esenciales, acción seguida de más música. Las palabras resonaron en el enorme espacio: “En estos tiempos inhumanos, sé humano”. “Estamos aquí”. “Recuerda que las desigualdades a las que nos enfrentamos son obra de personas”. “No podremos ver el futuro que queremos si no so-

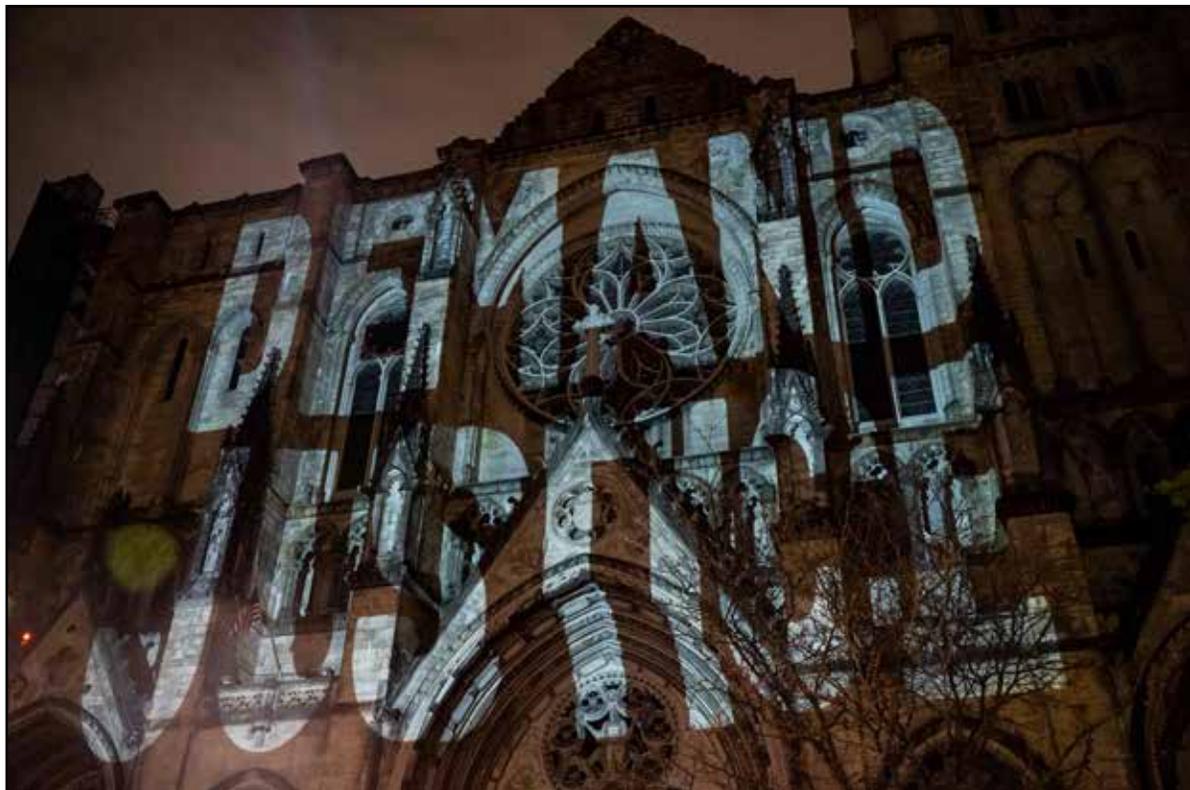


Imagen 3. “*Demand justice*” (Exige justicia), proyección sobre la fachada de la Catedral de San Juan el Divino de Harlem, Nueva York, 23 de abril de 2022. Foto: Desiree Ríos, archivo de Diana Taylor.

mos capaces de ver el presente en el que vivimos”. “¡Levántate! ¡Presente!” Mientras todos seguíamos al reverendo Billy y al coro Stop Shopping²¹ fuera de la nave, cantando, la “demanda” de los grupos se proyectó en la fachada de la catedral [Ver Imagen 3].

¿A quién iban dirigidos nuestros cantos, recuerdos y demandas? Algunos, a los que estaban con nosotros, creando el sentido de comunidad que la pandemia había debilitado. Algunos, a los que no estaban allí, a los que nunca podrían estarlo: a los muertos que nos siguen acompañando y a los del futuro, que quizá nunca sepan lo que esta pandemia ha implicado para las comunidades. ¿Recordará un Simónides quién era, o dónde vivía o qué había perdido? Frente al abandono y la desigualdad, la esperanza es que los participantes sigan canalizando la memoria traumática en una demanda de justicia. Los talleres de “Entrenar a los Entrenadores” les permiten continuar el trabajo mientras aprenden a ser líderes y facilitadores de

²¹ Ver portal web: <https://revbilly.com/>

talleres. Nuestra premisa es que las estrategias de reparación se reproduzcan, se aprendan, se transmitan. ¿Quién, al final, será responsable del exceso de muertes causadas por el racismo, la desinformación y la negligencia?, ¿caerá el techo sobre las cabezas de los culpables? Pero el proceso es comunitario, nos involucra a todos los que hemos vivido la experiencia –ya sea del Covid-19 o cualquier evento devastador– en cualquier rol o capacidad, tanto las Ismenes como las Antígonas. Seguimos en el momento de transición, suspendidos entre la situación “real” y el resultado “ideal”. ¿Cómo avanzamos? Mi opinión ahora es que encontraremos el camino desde el trauma hasta la reparación juntos, o no lo encontraremos nunca.

Fuentes consultadas

- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Traducción de Mary Caroline Richards. Nueva York: Grove Press, 1958.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*. Nueva York: Theatre Communication Group, 1985.
- Butler, Judith. *La vida precaria: The Powers of Mourning and Violence*. Londres/Nueva York: Verso, 2004.
- Cicerón. *Sobre el orador: Libros 1-2*. Traducido por E. W. Sutton, H. Rackham. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1942.
- Cotto-Escalera, Brenda Luz. *Cultural Group Yuyachkani: group work and collective creation in contemporary Latin American theatre*. 1995. Universidad de Texas en Austin, tesis doctoral.
- Eve Kosofsky Sedgwick. *Touching Feeling*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Farrel, Joseph. “La fenomenología de la memoria en la cultura romana”. *The Classical Journal*, Vol 92, no. 4, abril-mayo 1997, 373-383 pp.
- Freud, Sigmund. “Remembering, Repeating and Working-Through”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XII (1911-1913), 150-151 pp.
- Jackson Nakazawa, Donna. *Childhood Disrupted: How Your Biography Becomes Your Biology, and How You Can Heal*. Nueva York: Atria, 2015.
- Serwer, Adam. “El coronavirus era una emergencia hasta que Trump descubrió quiénes morían”. *The Atlantic*. Consultado el 15 de mayo de 2020, <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2020/05/americas-racial-contract-showing/611389/>.
- Taylor, Diana. *¡Presente! La política de la presencia*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2021.
- Van Der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score*. Londres: Penguin Books, 2014.
- Yates, Francis. *The Art of Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

José Antonio García Caballero*

* Universidad de las Artes, Cuba.

e-mail: pepe960704@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1094-4174>

Recibido: 09 de agosto de 2021

Aceptado: 06 de septiembre de 2021

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2718>

Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

Resumen

La obra *Jardín de héroes*, del dramaturgo cubano Yerandy Fleites (Ranchuelo, 1982), marca, desde su publicación en 2007, un punto de reposicionamiento en el abordaje de los referentes arquetípicos de la tragedia griega del siglo V a. n. e., dentro de la tradición dramática cubana. Se trata de un texto donde la mimesis con los paradigmas heroicos de antaño se ve subvertida e intervenida por el conflicto que provoca en la contemporaneidad la divinización de la historia y el poder. El siguiente trabajo devela cómo estos objetivos temáticos son alcanzados por una escritura dramática que emplea diversas estrategias intertextuales, paródicas y metateatrales para incidir en categorías como el personaje, la acción, el lenguaje verbal, la situación teatral y sus matrices de representación.

Palabras clave: dramaturgia; arquetipos; acción; tragedia; intertextualidad; Cuba.

Yerandy Fleites and the Defense for the Crisis of the Hero

Abstract

Since it was published in 2007, *Jardín de héroes* (*Garden of Heroes*), by the Cuban playwright Yerandy Fleites (Ranchuelo, 1982), established a repositioning point in the Cuban dramaturgical tradition by the way it treats some archetypal referents of ancient Greek tragedy. It is a play in which the mimesis of the heroic paradigms of the past, is subverted and intervened by the conflict generated by the divinization of history and political power in the contemporary world. The article discusses how these thematic objectives are reached by a dramatic writing that, by employing diverse inter-textual, parodic, and meta-theatrical strategies, manages to influence categories such as character, action, verbal language, and theatrical representation.

Keywords: dramaturgy; archetypes; action; tragedy; intertextuality; Cuba.

Yerandy Fleites y la apología de la crisis del héroe

*Ellas sueñan con él
y él con irse muy lejos
de su pueblo y los viejos
sueñan morir en paz...*

Joan Manuel Serrat, Pueblo Blanco

Pensar una dramaturgia en la Cuba de hoy, que haya asumido como identidad estética la relación de los arquetipos de la tragedia griega con los debates político-sociales de la actualidad nacional, nos remitiría a la obra de Yerandy Fleites. Si bien no todos los textos de este dramaturgo guardan conexiones con el universo mítico, no cabe duda de que su tetralogía *Pueblo Blanco. Paisaje teatral con heroínas* (Ediciones Alarcos, 2018) contiene obras que develan una original estrategia dramática para el tratamiento del mito en el teatro cubano contemporáneo.

Parte de la escritura de Yerandy Fleites se define a grandes rasgos por un manejo particular de señas estéticas: partir casi siempre de un hipotexto para elaborar la fábula y la acción, la construcción de personajes pirandellianos cuya identidad ficcional está en constante debate con su realidad contextual, un lenguaje que mezcla el refranero popular y la ingenuidad cotidiana con el universo erudito de los estudios clásicos y el arte de vanguardia. Lo enunciado se contiene y evidencia en las cuatro obras que componen la tetralogía:

Antígona (2005), *Un bello sino* (2007) –basada en el mito de Medea–, *Jardín de héroes* (2007) e *Ifigenia (tragedia de ayer)* (2014).¹

Con estos cuatro títulos se posiciona como el autor cubano que posee mayor número de versiones de las tragedias griegas. *Antígona* fue la primera de sus revisitas a las heroínas; surgió como un ejercicio en el Seminario de Dramaturgia de la Universidad de las Artes para luego ser incluido en el número 3-4 de la revista *Tablas* en 2007. *Jardín de héroes* obtiene el Premio Calendario de la Asociación Hermanos Saíz (AHS) de 2007, mientras que, en el mismo año, *Un bello sino* es galardonada con el Premio Nacional José Jacinto Milanés.

Para definir la vasta creación de este autor, son válidas las palabras de José Alegría:

Aparentemente *naif*, la poética de Yerandy Fleites, en realidad, es una estudiadísima y artístificada reelaboración de los mecanismos integradores y desjerarquizantes de la cultura popular, por una parte, y por otra los elementos desestabilizadores de esa zona de la postvanguardia que asume lo ambiguo y lo aleatorio como expresión de la realidad contemporánea [...]. Cultura popular y tradición vanguardista: dos “marginalidades”, una impuesta y la otra voluntaria y programática que se juntan para reescribir la tradición y reorientarla hacia la búsqueda de un nuevo público, un “lector-espectador adulto” que puede prescindir de materiales predigeridos y que aborde el hecho dramático como una aventura y como un trabajo que realiza conjuntamente con los estímulos textuales que propone el autor (58).

Jardín de héroes, tercera obra en orden de la tetralogía, es donde mejor se expresan las herramientas discursivas de su autor respecto a la utilización de la tragedia ática como base hipotextual, y es la que ejemplifica, de forma más abarcadora, esa curiosa relación de cultura popular / alta cultura / tradición vanguardista, a la que se refiere Alegría.

En este texto se hace evidente el diálogo con una herencia de acercamiento al mito. Conexión dada a nivel internacional, con autores como Eugene O’Neill (1888-1953), Alfonso Reyes (1889-1959), Jean Giraudoux (1892-1944), Bertolt Brecht (1898-1956), Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Jean Anouilh (1910-1987). Dialoga también con la propia tradición cubana, específicamente con la obra de autores como Virgilio Piñera (1912-1979) y Abelardo Estorino (1925-2013). Además, quedan establecidos los contactos con otros autores dentro del canon dramático nacional que abrazan las apropiaciones del mito, lo cual certifica su inserción en una línea imprescindible de la dramaturgia cubana que trabaja con el manejo y

¹ El orden en que aparecen las obras responde a la cronología de su concepción escrita. La publicación independiente de las mismas siguió el orden siguiente: *Antígona* (2007), *Jardín de héroes* (2009), *Un bello sino* (2010) e *Ifigenia (tragedia de ayer)* (2016).

reapropiación del mito clásico, desde autores decimonónicos como Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867) hasta exponentes contemporáneos como Antón Arrufat (1937), José Triana (1956-2018) y Reinaldo Montero (1952).

Específicamente, la tetralogía de Yerandy Fleites es pionera de una nueva oleada de reediciones del mito en el teatro cubano que, a partir de inicios del siglo XXI, han reposicionado los mecanismos interventores de sus antecesores en consonancia con las nuevas problemáticas que afectan la sociedad cubana –el acceso a las redes sociales, la lucha por nuevas oportunidades de liderazgo para los jóvenes, la apatía política, el reconocimiento de la diversidad sexual, el auge del feminismo– y las nuevas estrategias escriturales del teatro posmoderno.

En el siguiente análisis sobre la obra me enfocaré en demostrar las ideas anteriores a través de la deconstrucción de las categorías dramáticas: personajes, fábula/acción, situación teatral, lenguaje verbal y matrices de representación.

Personaje

La definición del personaje como ejecutor de la acción está validada como una de las categorías esenciales en la creación teatral. Sin embargo, Jean-Louis Besson se pronuncia sobre el debilitamiento del personaje en el teatro contemporáneo: “Debilitado en múltiples niveles, el personaje ha perdido características físicas tanto como referencias sociales; raramente tiene un pasado y una historia, menos aún proyectos futuros o de porvenir identificables” (167).

Lo que resulta curioso en *Jardín de héroes* es que, pese a ser una obra de teatro cronológicamente contemporánea, la categoría de personaje no ha perdido sus características físicas, pues posee referencias sociales bien marcadas y está dotado de un pasado determinante. Sólo los proyectos futuros por momentos quedan indefinidos, a la espera de ser completados por el lector/espectador. En la obra de Yerandy Fleites, todas estas características del personaje dramático tradicional se mantienen y, como veremos, se redimensionan.

Tampoco podemos clasificar sus personajes como fieles al presupuesto aristotélico, pues el filósofo griego es claro en su aseveración de que los caracteres dependen de la acción. En *Jardín de héroes* esta subordinación de los caracteres es inexistente y, además, es el personaje quien engendra la conexión del mito con la acción principal. Es decir, el reparto parece ofrecernos una caracterización donde priman los atributos físicos y morales.

Personajes:

CLITEMNESTRA, madre de Orestes y Electra. Se abanica siempre. El abanico es para ella como otra parte –importante– del cuerpo [...] El abanico es también para ella una máscara y un arma de combate, incluso el cetro.

ELECTRA, adolescente hermana de Orestes. La verdad, tiene algunas pecas en el rostro, que según ciertas fuentes salen por negar a la madre, por maldecir, pero éstas la hacen muy pícaro, más interesante –debieron ponerle Camila y no Electra–. Si le quitáramos por gracia teatral las pecas, sería fea y común...

ORESTES, dos o tres años mayor que su hermana Electra [...]. Tiene esa mirada vacía de quien le debe algo al mundo.

EGISTO, [...] . No tiene nada que perder, es veinte veces más joven que Clitemnestra.

EL MENSAJERO, novio de Electra. Es de esos muchachos que siempre llevan una hierbita en la boca, que no saben mentir porque enseguida se ríen [...] (Fleites 133).

Entendamos por caracterización el conjunto de señas que se le otorgan a un personaje. Pueden ser desde el nombre, datos etarios, características físicas, acciones específicas. En el caso de Clitemnestra, se centra la mirada en su accionar, su constante manipulación del abanico. Incluso, el objeto posee un mayor grado de descripción que el usuario. Pero, curiosamente, a la vez que se describe la pomposidad del abanico y la intención con que lo muestra todo el tiempo, nos son dados los rasgos de esta Clitemnestra. ¿Quién usaría semejante abanico? Parece que estamos ante una entelequia teatral cercana a la máscara de la farsa.

Si nos atenemos a la idea de José Luis García Barrientos (161) acerca de que la caracterización del personaje se complementa a lo largo de la obra, veremos que el accionar de Clitemnestra también se comporta acorde a estas señas de una teatralidad esperpéntica. Así lo muestra su total dependencia hacia Egisto como hombre y sus absurdas reflexiones cotidianas de las que hace uso con falsa erudición:

CLITEMNESTRA. Buenos días, no. Piensa más en ti mismo. Aléjate de esos ascetas, muchacho. Y ya que no quieres otra cosa en la vida que llevar y traer noticias, al menos aspira a atalaya, es más ceremonioso el oficio (Fleites 139).

José Alegría ha visto en este personaje un homenaje intertextual a la Clitemnestra de *Electra Garrigó*.² Precisamente, lo que posibilita esta identificación es el carácter de solemnidad ridícula con que ambos dramaturgos dotan a dicho ente. En su método para profanar el mito clásico, Piñera dio a su Clitemnestra los atributos de esas damas de la sociedad burguesa cubana que, antes de la primera mitad del siglo XX, exhibían de manera decadente la máscara del honor familiar, las buenas costumbres y una sabiduría barata.

² *Electra Garrigó*. Obra escrita por el dramaturgo Virgilio Piñera, basada en una reapropiación del mito de Electra. Tras su estreno en 1948, fue considerada por el crítico Rine Leal como el salto a la modernidad del teatro cubano.

De Electra, Orestes y Egisto, vemos características físicas que aluden a la juventud en los tres casos, pero no siempre dan los rasgos convencionales de una descripción práctica para la escena; parecen más propios de la descripción literaria. En Egisto se hace énfasis en una anatomía que alude a la robustez. En cambio, Orestes, además de características físicas triviales, posee “una mirada vacía de quien le debe algo al mundo” (133).

De manera similar y más desarrollado se ve este recurso en Electra, quien desde el inicio muestra su relación con la madre a causa de las pecas que le salen por maldecirla. Esta descripción da la alarma sobre el juego referencial utilizado al hablarnos de que podría ser cualquier otra muchacha y no Electra, es decir, delata el peso que tiene el nombre como elemento caracterizador. La acción que conlleva ser Electra cae, casi por azar, sobre una muchacha común.

Finalmente, el Mensajero en su descripción alude a acciones que ninguna relación guardan con el rol desempeñado dentro de la obra, pero que nos dan la medida del carácter sencillo y candoroso del muchacho. Un personaje que ha ascendido en su jerarquía, respecto a cualquier otra versión del mito, al convertirse en el novio de Electra.

Hay en el manejo de los caracteres un cambio de estrategia para el abordaje de los mitos y los referentes trágicos. En primer lugar, no se está aludiendo a una identificación simbólica con los arquetipos de la tragedia griega; la técnica de caracterización desde un inicio sienta las reglas del juego, y las descripciones de los personajes no dejan dudas del tono paródico que desacraliza el sentido heroico.

Si en *Electra* Garrigó Piñera ya rebajaba la solemnidad de sus protagonistas al dotarles de un apellido criollo (Electra Garrigó, Clitemnestra Plá, Egisto Don), Yerandy Fleites va más allá y los describe con un tono simple, ingenuo, con la inocente picardía guajira.

Pudiera parecer que lleva su obra por un tierno matiz costumbrista, pero la realidad es otra. Los personajes poseen el nombre de arquetipos míticos; por tanto, la acción de éstos les es implícita. La sencillez de las descripciones entra en contraste con una Clitemnestra a la que el mito pone como adúltera, y asesina del esposo, y un Orestes que debe dar muerte a su madre.

No basta con el nombre. En la obra, de una manera o de otra, los protagonistas se ven arrastrados a cumplir acciones acordes a su estatus mitológico: Orestes mata a Egisto y su misión es matar a Clitemnestra, porque ella ha dado muerte a Agamenón. Entran en juego, entonces, los primeros recursos pirandellianos cuando el personaje se opone a cumplir con el rol asignado por la tradición a la que pertenece.

Tal vez Luigi Pirandello (1867-1936) dudaba del efecto que podría tener su visión fenomenológica del personaje sobre el héroe trágico. Los entes de la tragedia están condenados a cumplir a lo largo de la historia literaria/teatral una misma acción, la cual en contextos actuales no se corresponde con los hechos cívicos de la tragedia, sino más bien con las rencillas del drama.

En su acercamiento al mito, el autor cubano ha puesto a los arquetipos heroicos a operar en un pequeño pueblo con tintes rurales. En este contexto sus acciones patéticas son intrascendentes y crean conflicto en seres que sólo quieren vivir su existencia mundana. Al personaje le pesa tener que ejecutar su destino. Así vemos a Orestes quejarse ante la insistencia de Electra para que asesine a Clitemnestra:

ORESTES. Mis gallos están muriendo, la única felicidad que tengo. Clitemnestra no me importa, ¿pero quieres que te diga la verdad? No quisiera matar a mi madre, dígame o no que su crimen es el causante de toda mi desgracia. Me huele demasiado a que el enigma de otros tenga que resolverlo yo. ¿De quién es la maldición en verdad? No, Electra, no. A lo mejor ella puede hacer alguna cosa... Prometerle algo a los dioses, expiar su culpa. Conversando la gente se entiende. Yo no quiero nada (166).

El heredero de Agamenón se ha convertido en un muchacho fanatizado con las peleas de gallos, no quiere cargar con el peso de su estirpe. No ha llegado al pueblo porque el oráculo le haya ordenado cumplir con su *areté*,³ sino porque sus gallos mueren y va en busca de una solución.

Electra es quien permanece atada a la tradición, quizás como una *rara avis* en medio de este pueblo. Abatida por la muerte del padre, lo ha convertido en un mito. Su infelicidad consiste en que es incapaz de vivir el presente, pues su accionar se concentra en la arenga constante al resto de los personajes; espera que cumplan con su acción heroica predeterminada, cuando en verdad a éstos les es imposible. La heroína deviene entonces en una especie de sutil antagonista, o al menos en un sujeto trágico similar a Edipo, ciega ante el contexto que se le muestra. Ella, en su “aceptación del héroe”, ha confundido el mito con la realidad. Clitemnestra, el personaje desacralizador por excelencia en esta obra, se lo revela en un conmovedor enfrentamiento.

ELECTRA. No, no, no, yo te hablo de Agamenón, madre, el de verdad, el General, el Rey de reyes, el hombre que acabó con Troya.

CLITEMNESTRA. ¿Agamenón?, ¿tu padre? Un hombre que ni siquiera pudo acabar con las cucarachas en esta casa.

ELECTRA. Ya lo creo, madre.

CLITEMNESTRA. A tu Agamenón lo inventaron los historiadores, los coleccionistas de monedas, los escultores de mala muerte. La crápula fue su mejor biógrafo (177).

³ Concepto crucial en la definición del héroe para la Grecia Antigua. Aunque es difícil establecer su definición precisa, está referido al honor, la excelencia y la virtud del individuo.

He aquí la contradicción: el personaje es y no es su imagen clásica; es y no es una identidad común. Los protagonistas debaten su condición ficticia y su condición real en este universo donde la *Ilíada* (siglo VIII a. n. e.) es una novela periódica. Agamenón es la exageración de un hombre común y los íconos del mundo clásico han quedado para decorar “jarritas de porcelana blanca” (137).

En *Jardín de héroes*, de alguna manera se atenta contra la propia naturaleza de la tragedia griega y el canon aristotélico que exigía al género trágico tratar la vida de personajes elevados en la estructura social. A los seres de *Pueblo Blanco* no les es desconocido el pasado ni el futuro de quienes son en la tradición mítica, pero hay una desproporción entre su leyenda y su mediocre existencia actual.

La obra reproduce el ideal que las instituciones del poder nos ofrecen sobre el héroe: el ser impoluto amparado por los mitos o la historia. Pero las citas anteriores nos revelan la contradicción de este ideal con el sentido mundano que dan a sus actos. Al reflexionar sobre sí misma, tal como hace Clitemnestra con la figura de Agamenón, la obra desacredita los presupuestos heroicos.

¿Por qué este cambio en la construcción de los personajes? La respuesta parece estar en la búsqueda de un nuevo acercamiento sensible con el lector/espectador, específicamente con el de nacionalidad cubana.

En Cuba, el personaje mítico en la historia teatral desde el siglo XIX fue utilizado para identificar los ideales liberales e independentistas con la solemnidad de las grandes epopeyas míticas e históricas. Pero a mediados del XX, a partir de la inclusión de las vanguardias, vemos la degradación y profanación del arquetipo mítico por ser “el trasunto de la falsa solemnidad y los usos litúrgicos del poder burgués” (Alegría 54) en obras como *Electra Garrigó* (1941), de Piñera, o *El tiempo de la plaga* (1968), de Abelardo Estorino.

Anteriormente podíamos ver al arquetipo trágico parodiado en otro contexto, como hace José Triana (1931-2018) con *Medea en el espejo* (1960), donde María (Medea) habita un solar; o como en *Electra Garrigó*, desarrollada en la casa de una familia burguesa cubana. Ahora, en *Jardín de héroes*, la doble vida entre la existencia terrenal de los personajes y el peso mítico de sus nombres, aunque puede parecer gracioso en un inicio, es, como alude Alegría en su prólogo, la verdadera tragedia de la obra: existir en un lugar que no necesita de héroes.

Con Fleites observamos un nuevo campo para el mito griego en el panorama nacional. Tras seis décadas de Revolución cubana, la dimensión olímpica cambia su relación con el poder. El régimen instaurado encontró entre las estrategias de legitimar su autoridad erigirse como la continuación de un único proceso de luchas históricas por la independencia nacional. Desde entonces, hemos vivido tiempos de divinización de la historia en todas sus aristas. Los discursos políticos nos muestran, a cada generación, como herederos de un martirologio, cuya imagen y acciones debemos imitar para “misiones” futuras en favor de la Patria. Como

Orestes, que carga con la responsabilidad de vengar a Agamenón, a los niños cubanos se les inculca la tarea de “estar a la altura” de todos los que han hecho posible su soberanía.

¿Pero qué pasa cuando dicha apología se desvía del sentido racional y práctico, cuando se anquilosa en fórmulas vacías y se convierte en amargo aliciente para alentar al sacrificio perpetuo? Entonces, el pasado deviene una carga molesta, causante de sentimientos que van desde el rechazo, la nostalgia e incluso la frustración por no poder corresponderle.

El universo mítico, con el cual los personajes de *Jardín de héroes* son incapaces de lidiar, es similar al ampuloso discurso triunfalista, que ya no es efectivo como antes en una Cuba que recuerda a las penurias del Período Especial de los 90 y al aislamiento tras el fracaso del socialismo en Europa. Una sociedad que tal vez ya no desea tanta trascendencia histórica colectiva y ansía un bienestar íntimo individual. Del mismo modo, Orestes sólo quiere la felicidad para él y su hermana, no la de todo el pueblo, y termina por reducir los héroes a flores:

ORESTES. [...] Te ayudaré a olvidar, y tú me harás el café por las mañanas y veremos sin rencor crecer el maíz en los campos. Tu mensajero puede venir con nosotros si quieres, si él quiere. Una ayuda nunca viene mal. Frente a la casa, podríamos hacer un jardín para que corran tus hijos y los míos. Guardaremos el secreto de familia, en el jardín. Sembraremos Euménides de todos los colores, y habrá una nueva especie de flor que llamarás “héroes” (Fleites 169).

La vía de acercamiento a estos seres está en que compartimos una realidad deteriorada junto a ellos y el peso de una historia a la que, en ocasiones, queremos renunciar. Pienso que no hay mucha diferencia en la imagen final del discurso de Electra (185) –donde escuchamos que Clitemnestra convirtió las armas de Agamenón en utensilios caseros– con una Cuba de hoy, donde los retratos del Che Guevara (1928-1967) se venden en nuestras calles a los extranjeros, junto a objetos comercializados como reliquias de la Revolución cubana (revistas, brazaletes, fotografías, libros). Peor aún resulta el nexos con los rostros de héroes que pueblan los murales de nuestras escuelas y centros de trabajo, sin que muchos tengan una dimensión humana de ellos.

Fábula/Acción

Una vez definido cómo opera el personaje en esta obra, sería apropiado analizar el manejo que se hace en ella de la fábula y la acción. La historia nos sirve como fábula, o sea, los hechos previos son los relacionados con el final del Ciclo Troyano, específicamente con

los que atañen a la casa de los atridas tras la muerte de Agamenón a manos de Clitemnestra y su amante Egisto. Allí se cuenta el retorno de Orestes –exiliado tras el crimen– y su venganza contra los asesinos, incitado por su hermana Electra, quien ha vivido marginada todo este tiempo en la casa paterna.

A grandes rasgos, ésta es la fábula que manejaron tres de las grandes tragedias del siglo v a. n. e.: *Coéforas* (458 a. n. e.), de Esquilo; *Electra* (413 a. n. e.), de Eurípides, y *Electra* (410 a. n. e.), de Sófocles. Cada una presenta variaciones en el argumento de acuerdo con la visualización cosmogónica de sus autores.

En su versión, Fleites relata la llegada de Orestes al pueblo en busca de una cura para sus gallos de pelea. Allí da muerte a Egisto sin saber su identidad, por una apuesta debida a asuntos de gallos. Luego del homicidio, se reencuentra con Electra y su novio, el Mensajero. La hermana le invita a cumplir con su destino, pero el joven, al ser consciente de su hado, se niega a cumplirlo. Acto seguido, sucede un enfrentamiento con Clitemnestra, quien cae en la demencia ante el asesinato del amante y la revelación del hijo. La obra termina con la marcha de Orestes debido a la enfermedad de su tutor y con la permanencia de Electra.

Hasta aquí el argumento que puede apreciarse en términos de acción explícita. Una adecuación de los hechos de la tragedia en el contexto de un pequeño pueblito de campo. Pero, como ya referimos, la manera en que se relata esta acción, junto a las pistas que dejan los diálogos de los personajes, la convierte en un auténtico debate metatextual, donde la ficción de Yerandy Fleites entra en contrapunteo con sus precedentes en la tradición teatral. Desde el diálogo de los personajes se invita a una reflexión de la obra sobre sí misma. Expliquémonos: la acción detallada anteriormente es la que se nos hace evidente en una lectura superficial, pero el modo en que estos personajes la ejecutan, mediante el diálogo y referencias precisas a otros textos, da paso a una acción subterránea que expone un replanteamiento del mito de Electra a lo largo de sus versiones en el teatro.

Bastaría centrar la mirada en cómo el pasado, presente y futuro de los protagonistas no se refieren a un hipotexto exclusivo, sino que el recurso pirandelliano del que hablamos anteriormente lo convida a dialogar con algunas de las variantes que en el teatro y la literatura han sufrido los arquetipos de la tragedia utilizada. Una de las referencias más evidentes está en la confesión de Clitemnestra sobre el cambio de la identidad de Electra por Ifigenia cuando era pequeña:

CLITEMNESTRA. No fue una gripe lo que te salvó de Áulide, sino el rey. Debías ser la sacrificada, pero no, fue Ifigenia. En un principio tú te llamabas Ifigenia e Ifigenia, Electra. Nada tan fácil como ir hasta el notario y cambiarles los nombres. Sobre esa fórmula brilló su espada (169).

Esta acción no pertenece a ninguna de las tragedias clásicas del mito, sino que recuerda a los recursos de profanación hechos por la dramaturgia francesa del siglo xx, en piezas como *Electra* (1937), de Jean Giraudoux, o *Antígona* (1942), de Jean Anouilh, quien también posee su versión de *Coéforas* bajo el título *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972). Precisamente este intercambio de los nombres míticos para invalidar la maldición que pesa sobre ellos parece un guiño intertextual al trueque que hace Creón entre los cuerpos de Eteocles y Polinices en la *Antígona* referida:

CREÓN. [...] Estaban hechos papilla, Antígona, irreconocibles. Hice recoger uno de los cuerpos, el menos estropeado de los dos, para los funerales nacionales, y di orden de que se dejara pudrir el otro donde estaba. Ni siquiera sé cuál. Y te aseguro que me da lo mismo (Anouilh 179).

Fleites ha identificado a estos autores franceses como la influencia principal en su tetralogía, a través de recursos como el diseño de personajes conscientes de su destino trágico, el habla cotidiana entremezclada con la poesía y el contraste entre los valores heroicos de la épica y el mundo actual. Dichos recursos, extraídos de su universo referencial, son usados para reforzar la idea de la relatividad de los hechos. No hay un hado prefijado para sus personajes, pues con un simple cambio de nombres, Agamenón ha burlado la *moira*. Pero la ficción de Yerandy Fleites irá aún más allá cuando Clitemnestra, en su demencia, confiese que ella también ha invertido nombres, en este caso en una relación casi edípica donde Orestes no es Orestes, sino que Egisto, “asesinado como causa del destino”, era el auténtico Orestes.

CLITEMNESTRA. (Se acerca a Orestes, lo aprieta por los hombros y lo zarandea.) Egisto era mi hijo, era mi Orestes. Yo también troqué los nombres. ¿O solo Agamenón podía hacerlo? Mi Orestes es aquel, muchacho, al que mataste, el que murió con las uñas clavadas en la palma de la mano (Fleites 176).

Se opta por mostrar el diálogo con los autores que lo preceden en el acercamiento al mito de *Electra* y con los que encuentra determinadas complicidades que apoyan su visión. La nueva estrategia de comunicación con el receptor que ofrecen estos recursos retóricos es definida por Alegría:

El receptor se ve invitado –y obligado– a entrar y salir constantemente del contenido ilusionista del acontecer para comprometerse con cuestiones extradiagéticas tales como el develamiento de procedimientos retóricos y la valoración de los mismos a partir del empleo de la crítica literaria. Este es un conjunto de operaciones que hace

del texto, más que un producto acabado y concluso, una estructura abierta y sujeta a intervenciones (59).

Alterar el destino por la acción humana, revelar cómo el mito es creación de los hombres para tener historias que los hagan seguir adelante, refuerza la decepción de los personajes.

Podríamos ver la obra como una gran anagnórisis, donde Electra termina por comprender que hay una diferenciación entre el mito y lo real. No es necesario que se mate a Clitemnestra, la respuesta no está en la negación del ayer o el hoy, sino aceptar ambos. Aprovechar el pasado de forma objetiva para hacer el presente; es ésta la conclusión a la que llega la joven atrida en su discurso final sobre la plataforma y con ello da muerte a la tragedia.

ELECTRA. [...] Mi madre apilaba la ropa de papá y pensaba: “Ni un héroe más en esta casa” [...]

Ella trató de que todos lo olvidaran. Hizo comunes sus armas, les dio un uso doméstico. La espada para podar los árboles del jardín, con su escudo mandó a hacer cacerolas... En el casco del Atrida machacaba especias. Era raro no comer con su juego de puñales, picar la carne. (Tiempo.) Con el tiempo, Clitemnestra se volvió esa mujer taciturna y sin fuerzas que ya no podía nada contra él. Aprendí de papá, de sus máximas y de la casa, lo vi tal como era y lo empecé a olvidar. Supe al fin que solo hay un modo de matar a un héroe: aceptarlo (185).

La última referencia intertextual a la que haremos alusión es a las moscas que aparecen una vez que Egisto ha muerto y Clitemnestra ha perdido el juicio. Conuerdo con Alegría en que esta referencia intertextual, más que buscar un significado equivalente con la función de los insectos en *Las moscas* (1943) de Jean-Paul Sartre, se trata de un diálogo directo con el sentido de la obra del filósofo francés (39).

La obra de Sartre utiliza los hechos de *La Orestíada* (458 a. n. e.)⁴ para hablar sobre las ataduras del remordimiento en el accionar humano, asunto más que sensible para la Francia de su época, donde la resistencia se veía obligada a actuar violentamente contra el régimen nazi y sufrir la violencia de la represión. Las moscas aparecen como un recordatorio de la culpa constante que envía Zeus a Argos. Pero en *Jardín de héroes*, este símbolo universal de la culpa sale desacreditado al igual que todos los emblemas del mundo clásico, un pacto y a la vez una ruptura con Sartre:

⁴ Trilogía de tragedias compuestas por Esquilo, que contiene las obras: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

ELECTRA. ¿Cómo sabes que solo era una mosca?

ORESTES. Porque era solo una mosca, como cualquier mosca. Nada heroica, nada significativa.

ELECTRA. ¿Cómo era esa mosca, Orestes, cómo? ¿Cómo sabes que no era una mosca significativa?

ORESTES. Miraba como mosca, olía a mosca (Fleites 173).

Electra, que sigue presa de su condición teatral, ve a las moscas como una alerta ante el remordimiento, pero Orestes le resta importancia. En el final de la obra, incluso cuando las moscas caen sobre él –quizás cumpliendo su cometido referencial–, el personaje sabe salir al paso con una respuesta propia de esa omnisciencia metateatral que ha impuesto Fleites:

ORESTES. Electra, por favor, ahora no. Ya te dije que no eran heroicas, sino caseras. Aquí no hay nada de qué arrepentirse. Se confundieron de obra, y punto (182).

No podemos ignorar tampoco las estrategias pirandellianas que circundan la construcción de la acción. En *Jardín de héroes* este recurso se hace presente desde las acotaciones iniciales.

Los demás personajes están en el público. Están todos menos Orestes. Él ya llegó, pero prefirió dar una vuelta por el pueblo, prefirió no oír las dulces patrañas de Clitemnestra, otra vez... Orestes sabe que tendrá que llegar y acabar con la vida de su madre. Está decidido, por eso no se asusten si lo ven por ahí, cabizbajo, dibujando espirales en la tierra con la punta del zapato (135).

Es otra referencia que saca al lector de su zona de confort y le obliga a ser cómplice de la construcción de sentido de la obra. Todo el tiempo la mimesis e identificación es retada con pistas como éstas, las cuales nos hacen conscientes de que estamos ante una representación. La dosis patética aumenta para los personajes, pues no sólo poseen un conflicto con su accionar clásico, sino que en esta misma obra están condenados a repetirlo. En el delirio de Clitemnestra también se nos habla de este castigo repetitivo, donde lo que importa es conservar el mito: “CLITEMNESTRA. Tú no eres mi Orestes. Hace años vino un Orestes y mató una Clitemnestra” (176).

Incluso un poco antes, el debate sobre la mecanización simbólica de la obra teatral a causa de su tradición se ha hecho evidente en un diálogo que, paródicamente, discute sobre las categorías dramáticas:

ELECTRA. Madre, madre, madre en esta escena, usted siempre será una sola. Como debe ser, como siempre ha sido.

CLITEMNESTRA. ¿Pero qué raro casting que me obliga a permanecer?

ELECTRA. Ninguno. Permanezca.

ORESTES. Hay circunstancias dadas.

ELECTRA. (A Orestes.) La situación.

CLITEMNESTRA. ¿Mi nombre?

ELECTRA. Tu nombre y la situación. Más que tu nombre, la situación (175).

La utilización de estos recursos pirandellianos podría hallar en la tradición teatral cubana una similitud con los empleados por el dramaturgo Abelardo Estorino, en obras icónicas como *Morir del cuento* (1983) y *Parece Blanca* (1994). En la primera, cuatro integrantes de una familia, conscientes de su estatus ficticio y su presencia en un teatro, representan junto a actores su versión subjetiva de los hechos que conciernen al suicidio de un joven miembro en el pasado. En la segunda, los personajes representan la novela *Cecilia Valdés* (1879) en una pugna constante contra el destino que les impone el texto escrito y el cual conocen. Incluso habría que recordar *Medea sueña Corinto* (2008), que, si bien es una obra contemporánea junto con *Jardín de héroes*, en ella Estorino aprovecha el juego del teatro para producir un debate interno entre la hechicera infanticida y los autores que han tratado su mito en la tradición teatral como Eurípides, Séneca, Corneille, Anouilh.

Es cierto que *Jardín de héroes* corre el peligro de ser indescifrable en su accionar para un lector carente de conocimientos de la alta cultura. Si bien existe tal peligro, los recursos de extrañamiento, como las intertextualidades y estrategias metateatrales, nos impiden leer tranquilamente *Jardín de héroes* como un simple universo bucólico. La sospecha es inmediata, las señas de que hay un mensaje encriptado detrás de toda la inocencia es evidente. He ahí lo novedoso y contemporáneo: parece una obra cerrada, pero el lector está obligado a completarla desde su propio nivel cultural y acercamiento sensible. La estrategia dramática permite una variación, el espectador tiene que leer más allá de la historia mostrada a simple vista para entenderse como una parte de ese universo en el que habitan los personajes, no por las alusiones a un contexto, sino por compartir una situación existencial similar.

Situación teatral

Si utilizamos la definición de situación teatral como las circunstancias espacio-temporales en las que se desarrollan los acontecimientos y que implica la acción que sucede ante determinadas situaciones y sus variaciones, en *Jardín de héroes* podemos emplearla para describir el espacio y el tiempo donde se desarrollan los hechos. Con ello podremos de-

mostrar cómo el manejo de esta categoría nos refiere una modificación esencial en la apropiación del mito para dialogar con la realidad.

El espacio se nos describe desde las primeras acotaciones:

Aquella es la casa de los Atridas. Una pequeña plataforma frente a la casa por donde ascenderán hasta el último escalón El Mensajero, Clitemnestra, Orestes y Electra a contar sus sueños durante la obra. [...]

Lo más importante de la escena es y será la plataforma. La plataforma es como la estatua del héroe, especie de homenaje a los fundadores del pueblo. O sea, el pueblo es este pueblo y no otro, gracias a esta plataforma de tres, cuatro escalones a lo mucho, donde desde hace diez, doce años, se enreda el coralillo (Fleites 135).

Desde estas primeras pistas ubicamos un espacio diferente a su hipotexto original; ya no sucede frente al palacio de Agamenón como en las versiones de Esquilo y Sófocles, tampoco frente a la morada del labrador que plantea Eurípides. Sin embargo, mantiene, con respecto a las tragedias precedentes, su ubicación en una única locación y en un lugar público: la plaza del pueblo, con una construcción íntima visible: la casa de los atridas.

El espacio dramático nos remite a los pueblos de provincia que abundan en la geografía nacional. Pero de ello nos da la certeza el mismo vocablo de “pueblo”, enmarcado en el título de la tetralogía a la que pertenece la obra y que es el término con que los personajes aluden al lugar donde habitan.

En Cuba, los núcleos de población suelen referirse a ellos como simplemente “el pueblo”. Ser de un “pueblo” conlleva un sello distintivo, nos ubica en una realidad alejada del ambiente citadino y un microuniverso particular del imaginario nacional. El pueblo se asocia con una vida cercana a lo rural, pero también con un ambiente de fraternidad donde las familias que habitan por años se conocen y su longevidad en el sitio les vale el respeto del resto de la comunidad. Usualmente estos pueblos suelen tener un trazado característico heredado desde la época colonial y se erigen alrededor de una plaza, donde se ubica la iglesia y el edificio de Gobierno. En el centro de esta plaza se levanta un monumento para figuras importantes en la historia de la localidad.

Fleites teje una relación entre los pueblos cubanos con el sistema de las ciudades griegas antiguas, dominadas por grandes familias y poseedoras de héroes locales que devinieron seres mitológicos. Es posible que el Agamenón griego fuera un caudillo militar en la arcaica polis de Micenas, al que la tradición mítica convirtió en el líder del ejército aqueo, y a su familia, en una casta de héroes. El pueblo que nos brinda el autor cubano también es una pequeña urbe, en la que un Agamenón ha engendrado una familia común, pero al que su jerarquía le ha dotado de una trascendencia como líder.

En la descripción del espacio dramático se insiste en la importancia del espacio escénico al describir la función que tiene la plataforma. Se muestra como un lugar específico en el que ascenderán los personajes a decir sus monólogos durante la obra. El hecho de que dicha construcción sea lo más significativo no sólo se debe a su función escénica y dramática, sino a su carácter de símbolo. Ocupa el centro de un pueblo que no tiene estatuas ni fuentes para héroes, no es ni siquiera un pedestal, es una pequeña elevación. Ante la ausencia de púlpitos, los personajes se suben a ella para dar pie a reflexiones íntimas en tono de discursos públicos.

El espacio, a primera vista, contrasta con el nombre de los grandes héroes que habitan en él, pero la parodia es mucho más profunda. Desde el símbolo de la plataforma se nos conecta con la desacralización del culto al héroe que trata Yerandy Fleites como *leitmotiv* de su obra.

Con respecto al tiempo, se nos muestra más ambiguo y sólo podemos intuirlo a través del lenguaje de los personajes, el cual nos remite a una temporalidad contemporánea. A lo largo de los fragmentos que hemos citado, podemos ver la mención de términos modernos como edificios, fotografías, periódicos. Dichos objetos muestran un entorno alejado del mundo antiguo. Incluso se hace referencia a términos más propios de la contemporaneidad como la mención del *rock and roll* o la comparación de los *hippies* con los ascetas realizada por Clitemnestra.⁵

El juego paródico con el tiempo se devela mediante el lenguaje y se limita a hibridar los hechos mitológicos con el presente. Orestes asesina a Egisto en una pelea de navajas⁶ y no tras emboscarlo con su espada, como sucede en *Electra*, de Eurípides. Los atridas ya no viven en un palacio, sino que habitan una casa. Los cambios acercan al nuevo receptor a un contexto más a fin a sus recursos interpretativos.

El principal objetivo en el manejo de esta categoría está en evidenciar que la historia que se está contando se hace desde la actualidad, pues a nuestros días corresponde la crisis del héroe. El arquetipo clásico es degradado, pero, primero, el autor lo acerca a referentes nacionales: la ubicación en un pueblo de campo, el lenguaje popular, las acciones mundanas de los personajes. Por tanto, más que parodiar al héroe trágico, la nueva situación teatral ejerce su crítica sobre el concepto colectivo del héroe. Son más bien nuestros arquetipos, y no los griegos, los que quedan expuestos a verse en su vida cotidiana. El héroe mitológico ha sido elegido para demostrar la ineficacia del acto heroico en estos tiempos. Las acciones que eran inspiración para una epopeya, ahora son una carga para la comunidad y el individuo, no el acto redentor y de bien público de antaño.

⁵ Compárese con Fleites, "Jardín de héroes" 138.

⁶ Compárese con *ibidem*, 157.

Lenguaje verbal / Diálogos

La categoría del lenguaje dramático es contemplada por García Barrientos como “una manifestación de la acción verbal posible y con un valor hegemónico en la tradición teatral occidental” (137). De esta misma tradición se vale Yerandy Fleites para, como vimos en los acápites anteriores, sostener las demás categorías. Las funciones del diálogo y las acotaciones cumplen con varias de las funciones teatrales que define García Barrientos: caracterizadora, dramática, ideológica, metadramática, poética y diegética (idem). Pero sólo centraremos la mirada en la caracterizadora, la dramática y la diegética porque es en ellas donde se evidencia con mayor fuerza la estrategia discursiva del autor.

La función caracterizadora, conformada por los elementos que ayudan al receptor a construir el carácter de los personajes, ya la pudimos apreciar en la definición de los caracteres. Suelen expresarse con frases del argot pueblerino, siempre cuidando de no caer en términos malsonantes, para apostar por la ingenuidad y la ocurrencia a modo de culto a las costumbres rurales. Sin embargo, se debaten en este lenguaje cuestiones relacionadas con el mundo erudito de la filosofía y los estudios literarios. Los hechos trágicos son narrados con términos comunes antiheroicos, como la justificación de la muerte de Agamenón que da Clitemnestra:

CLITEMNESTRA. [...] Demasiado fresca está la sangre del Atrida, la gente debe olvidar, tienen que tragarse el chisme de la embolia por bañarse acabado de comer[...] (Fleites 146).

O puede ocurrir a la inversa:

ELECTRA. [...] Ya no da gusto salir a la calle. Aquellos vitrales, aquellas columnas que parecían tocar el cielo. ¿Recuerdas las gárgolas de la iglesia que tanto nos asustaban? Ya no están, porque “trastornan” a los niños. Escila y Caribdis. Las pusieron a volar en picada y contra el polvo. Las calles lucradas por comerciantes, matarifes y politiqueros, que no podrían sostener una espada diez minutos en las manos[...] (181).

En esta descripción del pueblo hecha por Electra, vemos la mención de las criaturas Escila y Caribdis, pertenecientes a la *Odisea* (siglo VIII a. n. e.). Sería este pasaje un hecho común contado con referencias al mundo mitológico, un juego intertextual imposible de interpretar para un lector sin información suficiente.

En cuanto a la función dramática del lenguaje que vimos en el análisis de la acción, recordemos que oscila entre acotaciones precisas que indican movimiento del actor: “Cli-

temnestra se cubre los senos” (176) o “Electra le quita la hierbita de la boca” (180). Pero también otras de un remarcado matiz literario, como la acotación que da pie al monólogo final:

A la muchacha de las pecas le ha crecido el cuello, por eso no se asusten si la ven por ahí, jugando con el sol de la tarde: sol de la tarde a un hombro, sol de la tarde al otro. [...] La plataforma viene a sustituir lo que un día fue la estatua del héroe; especie de homenaje a los fundadores del pueblo. Ahora se le ha enredado el coralillo, y ¡qué cosas!: florece (184-185).

Es aquí donde aparece la función diegética de la escritura dramática, aquella que proporciona al receptor información que se sale del marco propiamente teatral, más cercana a la narrativa. Casos como éste abundan en la obra y no pueden ser mirados como un simple ornamento de estilo, sino que dotan de independencia al texto escrito, pues son hechos irrepresentables en escena, al menos de una manera convencional. Además, son acciones que guardan una simbología directa con la progresión y antecedentes de la acción principal; por tanto, su función no es sólo poética. En la acotación que hemos citado, por ejemplo, se hace referencia al crecimiento de Electra, hecho que quizás alude a la madurez del personaje. La narración funge como una especie de anáfora que nos remite a la acotación inicial con la mención de la plataforma. Ahora vemos que sí fue una fuente donde los héroes se refrescaban en el pasado, pero, al igual que los personajes, ha perdido su función heroica y sólo es una pequeña elevación. Aun así, hay esperanza porque el coralillo, que se enreda como un símbolo de la dejadez, florece.

Si bien es cierto que el carácter literario de estas acotaciones es visto por algunos como impropio de una dramaturgia que históricamente campeó por su emancipación de la literatura, hay que decir que son identificativas de una zona importante de las textualidades escénicas actuales. Más que un retorno a la primacía literaria, deberíamos ver en este tipo de didascalias un nuevo modelo de relación entre texto y escena, que respeta la libertad del director y funciona como impulso poético dejado para entender el contenido simbólico de la puesta, no ya desde la descripción detallada del naturalismo.

Esta característica del lenguaje redimensiona la relación de este texto con la última categoría que trataremos: sus matrices de representación.

Matrices de representación

¿Cómo el cambio de estrategia escritural en Yerandy Fleites dialoga con las formas en que hoy se concibe el teatro contemporáneo y sus variantes de puesta en escena?

La primera respuesta a esta interrogante se encuentra, paradójicamente, en el carácter literario de las acotaciones que mencionamos. Dicha característica no es un retorno al yugo literario del teatro, sino que parte de asimilar conscientemente la obra dramática y la puesta en escena como universos distintos que se complementan. El autor sabe que el camino de la representación escénica estará en manos de un director y decide dejar estas acotaciones como un recurso único de la condición literaria de la obra.

De igual modo seríamos ingenuos si creemos que estas didascalias se mantienen al margen de la representación. Al analizarlas con cuidado, nos percatamos de que condicionan poéticamente la mirada sobre los sucesos que anteceden. Vimos cómo el hecho de que el coralillo florezca nos induce a un acto esperanzador, un gesto de seducción al futuro director que, si decide respetarlo, lo interpretará con total libertad. En vez de apostar por indicaciones precisas, que en la escena de hoy podrían ser ignoradas, se decide por dejar imágenes poéticas, las cuales influyen en la lectura para que se mantengan sobre el escenario las intenciones del autor, no por imposición, sino por camaradería de ideales.

Del mismo modo que las categorías de acción, personajes y lenguaje se descomponen y reflexionan sobre sí mismos, pareciera éste el camino que ha de seguir la representación: deconstruir en escena los mecanismos de escenificación tradicional. Recordemos que la obra juega todo el tiempo a validar e invalidar el concepto de mimesis, esa negación y aceptación de las herencias que se manifiestan en el diálogo con las tradiciones dramáticas podría operar también sobre la escena en relación con los medios tradicionales de representación del teatro. Los exponentes de vanguardia que participan en la obra como el teatro épico, el existencialismo, el absurdo, junto a otros tradicionales como la tragedia, el drama, el melodrama y la farsa, permiten ser empleados como dispositivos a explotar en el hecho escénico.

En su artículo “La herencia clásica del teatro posmoderno”, Patrice Pavis expone que, tras la posmodernidad, la herencia de la tradición no es ya un asunto de apropiación o asimilación, sino un uso intertextual e irónico de los juegos de interpretación tradicionales y de las convenciones escénicas (207). Éste es un recurso que *Jardín de héroes* plantea desde sus múltiples citas a distintos autores de la tradición teatral, quienes sentaron también modelos de representación.

El investigador francés Joseph Danan define las “invariantes” como la dimensión interna que trabaja la dramaturgia escrita y que debe respetarse en la puesta en escena, sea cual sea el modelo de representación (*Qué es la dramaturgia* 205). En la versión del mito de Electra que presenta *Jardín de héroes*, es primordial la referencia al pueblo de campo. Sin ser una prescripción, el mantenimiento de esa parábola es imprescindible para el funcionamiento de la obra, pues el resto de las categorías operan en relación con ella. Se desea que veamos esta sociedad sin héroes, mediante una identificación con ese universo rural donde el autor cree que aún hay algo de nuestra idiosincrasia más pura.

A pesar de las referencias a los pueblos de campo, se invita a ir más allá de una simple reproducción del espacio, ya que éste se puede sugerir o estar indefinido. Son los personajes los que sí parecen destinados a actuar bajo el sello de este arquetipo rural contemporáneo, estimulados no sólo por el lenguaje de sus textos, sino por esa manera particular de entender el mundo que Yerandy Fleites muestra en su esencia.

En escena, *Jardín de héroes* puede y debe pecar de transgresión. Posee numerosos elementos contenidos en el texto como intertextualidades, parodias y juegos de palabras que nos impiden una lectura cómoda. Se nos hace participar en un ejercicio hermenéutico en el que, para decodificar las referencias del autor, disponemos de nuestra cultura general y nuestra aproximación sensible a los temas abordados. Este sentido lúdico también ha de estar presente en escena a través del acto de hibridar recursos extraídos de la tradición teatral: caracterización de personajes, identificación, relato lineal y otros de la representación contemporánea como el extrañamiento, la metateatralidad o la acción performática. Es ésta una de las vías más propicias para que el juego referencial y autodecodificador que hace el texto, desde la tradición literaria y dramática, se pueda ver sobre el escenario. La crisis del héroe es también una crisis de sus medios de proyección y el teatro ha validado, desde tiempos antiguos, la divinización heroica.

Fuentes consultadas

- Alegría, José. Prólogo. *Pueblo Blanco*, por Fleites, Plaza de la Revolución, Ediciones Alarcos, 2018, 9-58 pp.
- Anouilh, Jean. *Antígona*. Gaston County Schools, s.f, <http://www.gaston.k12.nc.us/schools/ngaston/faculty/jslee/Grading/and/Attendance/Polcies/Anouilh/Antigone.pdf>.
- Aristóteles. *Poética*. Escuela de Filosofía de la Universidad de Arte y Ciencias Sociales, s.f., <https://www.philosophia.cl/biblioteca/aristoteles/poetica.pdf>.
- Besson, Jean-Louis. "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 167-172 pp.
- Danan, Joseph. "Acción(es)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 37-41 pp.
- Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2012.
- Esquilo. *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978.
- Eurípides. "Electra", *Dramas y tragedias*. Barcelona: Iberia, 1956, 139-187 pp.

- Eurípides. "Orestes", *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978, 115-171 pp.
- Féral, Josette. *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- Ferrer, Alejandra. *La reinterpretación del mito de Electra en Jardín de héroes de Yerandy Fleites Pérez*. 2016. Universidad de La Habana, tesis de licenciatura en Letras.
- Fleites, Yerandy. "Jardín de héroes". *Pueblo Blanco*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2018 127-186 pp.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2015.
- Hard, Robin. *El gran libro de la mitología griega*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2016.
- Hutcheon, Linda. *Ironía, sátira, parodia*. Ciudad México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013.
- Miranda Cancela, Elina. *Calzar el coturno americano*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2006.
- Pavis, Patrice. "Posmoderno (teatro)". *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo*. Ciudad México: Paso de Gato, 2016, 274-281 pp.
- Pavis, Patrice. "La herencia clásica del teatro posmoderno". *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba/ Casa de las Américas, 1994, 207-223 pp.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Vol. I, La Habana, Ediciones Revolucionarias, 1988.
- Piñera, Virgilio. "Electra Garrigó". *Obras Completas*. La Habana: Letras Cubanas, 2002, 3-38 pp.
- Rojo Posada, Roseli. *Antígona en tiempos de supervivencia. Análisis de la parodia en Antígona, de Yerandy Fleites*. 2013. Universidad de La Habana, tesis de licenciatura en Letras.
- Ryngaert, Jean-Pierre. "Personaje (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, dirigido por Jean-Pierre Sarrazac, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 167-172 pp.
- Sarrazac, Jean-Pierre, dirección. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre.. "Diálogo (crisis del)". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 74-78 pp.
- Sartre, Jean-Paul. "Las moscas". *Teatro*. Buenos Aires: Losada, 1958, 74-78 pp.
- Sófocles. "Electra". *Tragedias*. La Habana: Arte y Literatura, 1978, 46-87 pp.
- Viviescas, Víctor. "Invitación al diálogo: Pertinencia del léxico para la investigación teatral". *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Traducido por Víctor Viviescas, Ciudad de México: Paso de Gato, 2013, 13-19 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Diversiones prehispánicas de las culturas mexicana y maya: sus huellas en el tiempo

Socorro Merlín*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli, México.

e-mail: socorromerlin@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9104-5375>

Recibido: 13 de octubre de 2021

Aceptado: 08 de agosto de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2719>

Diversiones prehispánicas de las culturas mexica y maya: sus huellas en el tiempo

Resumen

Este texto registra las huellas que dejaron las diversiones de dos de las más importantes culturas mesoamericanas, la mexica y la maya, en las manifestaciones festivas y populares en varias épocas y hasta el siglo XXI. Con el método de las semiosferas de Iury Lotman, se traducen las diversiones en cada etapa histórica, para distinguir los cambios sociales y con ellos la transformación en la forma de percibir y ejecutar las danzas, danzas-drama y escenificaciones por parte de los pueblos originarios de México.

Palabras clave: Mesoamérica; ritual; fiesta; danza; teatro; semiosfera.

Prehispanic Amusements from the Mexica and Maya Cultures and their Traces in Time

Abstract

Two of the most important Mesoamerican cultures –the Mexica and the Mayan– practiced diverse forms of popular amusements, which left traces found up to the present century. The article discusses the historical iterations of these performances with aid of Iury Lotman's semiosphere theory, to understand how they change over the years in relation to shifting social circumstances. Until today, these social changes have been accompanied by continuous transformations in the ways in which Mexican indigenous people perceive and perform their dances, dance-dramas and stagings.

Keywords: Mesoamerica; ritual; festivities, dance; theatre; semiosphere.

Diversiones prehispánicas de las culturas mexica y maya: sus huellas en el tiempo

En el presente trabajo abordo las huellas de las diversiones de dos de las grandes culturas prehispánicas porque la diversión es un tema poco estudiado por considerársele menor o poco serio; también, porque la palabra *diversión* lleva implícita la connotación de lo gracioso y animado. Divertir es “apartar o distraer de una cosa la atención de algo. Se aplica a personas y a cosas que animan, a lo gracioso que divierte, o al gracioso que divierte a los que están con él” (Moliner 71). Huella de esta diversión, divertido, animado, es señal, pista, rastro, traza, vestigio o marca dejada en el terreno se pasa o en el sitio por donde se posa. Por eso seguir la huella es seguir los pasos, seguir su ejemplo o imitarle; es seguir “cualquier cosa que queda, de una cosa en otra, por efecto de una acción” (*Ídem* 71). Eso que queda de una acción puede ser visto desde el pasado hasta el presente siguiendo sus pasos por el tiempo. Porque la diversión, en su oposición a lo serio, se convierte en la otra faceta necesaria de la vida y da ocasión para la espontaneidad fuera de cualquier ritual severo. Se entra así en el terreno festivo, en el de la diversión, en el divertimento, en donde apartamos la atención de lo grave para entrar en el espectáculo alegre y animado de los pueblos prehispánicos. Para el teatro clásico, forma parte de las dos caras principales: tragedia y comedia.

Apreciamos las culturas prehispánicas a través de los testimonios que sobrevivieron al choque entre las poblaciones primigenias y la española en el siglo XVI, así como a la luz de los hallazgos de los investigadores especialistas en arqueología, historia o paleoantropología, cuyos descubrimientos de sitios y objetos contribuyen a la comprensión de esas culturas, como también lo hacen los estudios sobre artes plásticas, música, danza y teatro. El acervo se incrementa cada vez más y nos permite entender a ese complejo mundo que con-

tiene a otros. La expresión festiva de los pueblos prehispánicos estaba ligada a los rituales de sacrificio y penitencia con fines religiosos, a su vez que consolidaba el poder de los gobernantes, como lo explica Martha Toriz a lo largo de su libro *Teatralidad y poder en el México antiguo: La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas* (73-100). El mundo de lo cómico se aleja del sacrificio, la muerte y la guerra con manifestaciones de alegría, distracción y diversión; con cantos, bailes, pantomimas, juegos y representaciones. Su presencia nos llega de varias fuentes: las narraciones de los frailes misioneros y soldados españoles, así como de los descubrimientos y escritos de especialistas de siglos posteriores a la conquista española. La fiesta, con sus celebraciones, es un eje de acción marcado por el *ethos* cultural en cada uno de los tiempos. Es decir, el hilo conductor entre el pasado y el presente de las diversiones prehispánicas se produce en cada etapa histórica, pues en esos espacios ocurren procesos de comunicación propios y se incorpora nueva información residual o resignificada.

Para el análisis del tema propuesto, he adoptado la metodología de las semiosferas de Iury Lotman utilizada en diversos campos lingüísticos. En este caso es un auxiliar metodológico para la comprensión del proceso de traducción, variación e interpretación de las formas antiguas a las contemporáneas. El concepto de semiosfera no es unívoco, preciso, ni aislado, y está dentro del *continuum* semiótico de los diversos niveles de organización de las culturas, en este caso, prehispánicas, más tarde llamadas populares. La cuestión social y los contextos se tocan a lo largo del texto de acuerdo con el tiempo histórico de manera general. El enfoque cultural está basado en la noción de cultura de Gilberto Giménez, quien destaca, entre la larga descripción del término, su importancia “como instrumento de intervención sobre el mundo y un dispositivo de poder” (*Teoría y análisis tomo 1* 71), así como su encarnación en el territorio y la región. Por la dificultad de espacio para abarcar otros enfoques sociales, el presente texto aborda las formas objetivadas de la cultura “[...] más accesibles a la observación etnográfica, a la descripción de fiestas, rituales, danzas y costumbres” (Bourdieu 401-402).

Para situar la semiosfera de las diversiones de los pueblos *náhuatl* y maya, es necesario traducir sus fronteras, es decir, advertir cómo pasan de un tiempo a otro, por una serie de “filtros” culturales que se empalman en el transcurso de la historia, e interpretarlas. Por este medio, se traducen al lenguaje propio de las diversiones populares los cambios entre un tiempo y otro en cada etapa histórica. Las interpretaciones están ligadas a las huellas que dejan las culturas originarias en los cambios históricos. Se accede a ellas por medio de los testimonios, escritos y algunos casos orales de sus primeros observadores, realizando una interpretación en cada una de ellas. Así se va del centro a la periferia de la semiosfera, o, lo que es lo mismo, del pasado al presente. Este tema es complejo, pero se puede penetrar en su colosal mundo por medio del lenguaje. “Pasado y presente no resultan lejanos y poseen significados comunes, de modo que un nuevo texto es el resultado de los choques y yuxtaposiciones de ambos” (Lotman 14).

Los contextos rituales y festivos de las culturas náhuatl y maya, dedicados a sus dioses, han llegado a nosotros a través de las narraciones de los cronistas antiguos, frailes catequizadores y soldados. En ellas hablan extensamente de cómo percibieron las costumbres, la religión y la política; estas referencias son de incalculable valor. En la fricción entre los polos del ritual serio y de las diversiones se advierte su interacción. “La población prehispánica iba seria al ritual solemne de los dioses y regresaban bailando al son de instrumentos musicales” (Martí, *Canto, danza* 73-74). Los rituales serios son las “[...] creencias y prácticas religiosas que versan sobre la creación, aparición o restauración del mundo, los cuerpos celestes, los seres humanos, los animales, las plantas y aquello que en particular constituye el sustento de hombres y mujeres” (León Portilla 21), fuerzas del bien y del mal. Las fiestas y diversiones ensalzaban a los dioses dadores del amor, las bodas, el nacimiento, la alegría, el amanecer (Martí, *Canto, danza* 58) y el comercio, con sus númenes ligados a la vida cotidiana.

En la cultura náhuatl, las representaciones festivas se realizaban en plataformas ubicadas delante de un gran templo, en un espacio llamado *momoztli*, o *mumuztli*,¹ que el *Códice florentino* define como “lugar de visión” (Olivier 310-311). Los mayas les llamaron *Pepem che*, edificación de construcción de mampostería o de madera en forma de andamios y tablados, que también servían como altares para celebrar a los dioses y realizar ofrendas. Se ubicaban en los patios de los templos y en diversos lugares como cruces de camino o montañas (Benavente 618). En una primera traducción, los cronistas nombraron, a las plataformas de representación festiva, *teatro*. La traducción de este término por los frailes es afín a la cultura europea. Desde los griegos, el teatro era “el lugar donde uno ve” (Souriau 1344). Diego de Landa, en su *Relación de las cosas de Yucatán*, también les llama teatro, y dice lo siguiente respecto a estas construcciones:

Tenía este edificio (el principal) otros muchos y tiene hoy día a la redonda de sí, bien hechos y grandes y todo el suelo que va de él a ellos bien encalado y aún hay en partes, restos del encalado, tan fuerte es la argamasa de que los hacen. Tenía delante la escalera del norte, algo aparte, dos teatros de cantera pequeños, de cuatro escaleras,

¹ En algunos documentos aparece la palabra *momoztli* y en otros *mumuztli*; este último se encuentra en la *Historia general de las cosas de Nueva España*, de fray Bernardino de Sahagún (1227), y en el *Diccionario Náhuatl-Español*. Guilhem Olivier afirma que los *momoztly* eran altares dedicados a Tezcatlipoca (312). Horcasitas anota teatro y que cambiar la “o” por “u” es cuestión de las lenguas náhuatl y nahua (*El teatro, épocas novohispana y moderna*, 45). Durán traduce “*momoztly* que en nuestro romance quiere decir lugar ordinario el cual vocablo se compone de *mooztlaye* que quiere decir cada día” (210) y dedica una página para describir el espacio como teatro.

enlosados por arriba, en que dicen representaban, las farsas y comedias para solaz del pueblo (141).

Fray Diego Durán, en su *Historia de las Indias de Nueva España* (tomo II), describe con prolijidad esta plataforma que él llama teatro. Espacio también mencionado por el padre Acosta y Francisco Javier Clavijero. En la traducción de fray Bernardino de Sahagún, en su versión sobre la huida de los españoles, en lo que se ha llamado la “Noche triste”, menciona esta plataforma: “Como los indios mexicanos todos estaban recogidos en un barrio que se llama *Amáxac* y no se podían entrar, ordenaron de hacer un trabuco² y armáronle encima de un cu que estaba en el *tianquis*, que llaman *mumuztli*” (1227). Fernando Horcasitas cita a Cortés para enlazar la definición de *momoztli* con los espacios que existían todavía en el siglo XX, como el de Teotihuacán y la plaza de Tula, y los relaciona con la acústica y aforo de las capillas abiertas ya en los tiempos coloniales. La cita del historiador se relaciona también con la importancia del teatro como lugar para ver o ser visto, descrito más arriba:

[...] y llevóse (el trabuco) a la plaza del mercado (de Tlatelolco) para lo asentar en uno como teatro que está en medio de ella fecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes dellos se ponían allí porque toda la gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía [...] (Cortés, cit. en Horcasitas, *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna* 101-102).³

En las fiestas, areitos decían los españoles, o *Netotiliztli* en náhuatl, no faltaban las danzas, los cantos y las farsas, como en la gran fiesta de *Atamalqualiztli*⁴ en la que tomaba parte toda la población. Se disfrazaban de cuánto la imaginación les aportaba: de dioses con máscaras, de personajes de la comunidad y de la naturaleza, de una variedad de animales y de viejitos. Las fiestas dedicadas a los dioses tenían varios momentos de realización: la preparación con acciones sacrificiales personales o comunales; la ejecución del ritual formal, serio, antecedido o acompañado con cantos y danzas rituales, que culminaban con el sacrificio humano y más danzas, o bien, se combinaban éstas con escenificaciones, chistes

² Trabuco, especie de resortera grande para disparar grandes piedras, que en esta ocasión no les funcionó a los españoles.

³ Esta nota la obtuvo Fernando Horcasitas al consultar las *Cartas de relación* publicadas en 1852, por la Biblioteca de Autores Españoles XXII, Rivadeneyra, Madrid.

⁴ Sahagún describe esta fiesta (230-231).

y farsas divertidas, seguidas de la ingestión de pulque, que provocaba riñas transitorias. En este tiempo de fiesta había un roce y una interacción entre las dos semiosferas de lo serio y lo cómico, produciendo una buena cantidad de irritaciones dentro de un proceso de equilibrio entre ambas. La interacción activa entre los dos niveles, núcleo y periferia es fuente de los procesos dinámicos de la semiosfera.

Otras veces las diversiones se llevaban a cabo sin tener antecedente sacrificial, como, por ejemplo, a través de hechos sociales como un nacimiento, una boda, el bautizo de un niño o niña y los ofrecidos por los *pochtecas* (“comerciantes”) antes de emprender un viaje. Estas festividades estaban siempre acompañadas de la ingestión de pulque, bajo la tutela de sus númenes: Tochtli y Ometoxhtli (“2 conejo”). El conejo solía hacer muchas travesuras, aun durante el curso de actividades serias, lo cual lo convierte en un ejemplo de interacción de semiosferas. Ixtlilton, el mono, a quien se le atribuían la travesura y el pecado, era el dios de las tinajas del pulque, nombrado Negro o Negrillo. Esta figura cómica, cuyo color dominante es negro, ha atravesado el tiempo con diversos disfraces y ha sido traducida en el personaje llamado el Negro, delantero de danzas actuales, como en las de Cazadores de la Costa Chica oaxaqueña. El mono era un animal apreciado y, en el curso del tiempo, acompañante de juglares y cómicos. Otro numen del pulque era el tlacuache, respetado por los mayas; aparece en los códices *Dresde* y *Nuttall*. El tlacuache era también el *Bacab*, sostén del firmamento.

En la traducción del actuar de las festividades se advierte la variedad de danzas, que iban desde las acompasadas, muy estudiadas con coreografías complejas, hasta los brincos jubilosos y actuaciones improvisadas. Así también la diversidad de la versificación se extendía tanto en versos floridos como en farsas eróticas y obscenas. Todas estas expresiones prehispánicas tenían el arraigo de la tradición y del *habitus* de los pueblos, mismas que han llegado a nuestros días. Las huellas se pueden encontrar en las fiestas comunales o religiosas, donde se realizan danzas con diferentes temas y con escenificaciones dentro o fuera de ellas, así como cantos y coplas en huapangos, fandangos, corridos y bombas yucatecas, a lo largo del país.

Las fiestas, o areitos en la traducción española, comenzaban con desfiles, música y banderas o banderolas de papel amate, como se puede apreciar en algunos códices. Hoy todavía se acostumbran los estandartes y las banderolas de plástico; el papel o los faroles chicos o grandes hechos con vejigas de animales; otros muy grandes (marmotas) constituidos por telas preparadas, así como las coronas forradas de palomitas, el maíz reventado y las figuras de amaranto, así como se hacen en la procesión de San Felipe del Progreso, Estado de México. De esta semilla hacían los prehispánicos sus imágenes de dioses. Una huella de esta acción es la imagen de la Virgen de Zapopan, hecha de maíz, venerada no sólo en Guadalajara, sino en otras partes del país.

También había muchos actores que hacían comicidad o magia; entre los más antiguos están los gemelos mayas del *Popol Vuh*, Unahpú e Ixbalanké. Los hermanos tocaban ins-

trumentos, cantaban y ejecutaban los bailes de la lechuza o *tecolotl*, el de la comadreja, el armadillo, el ciempiés, o el de los zancos llamado *Chitic*. Con sus cualidades artísticas y su magia, ambos vencieron a sus enemigos. El padre de los gemelos, en su lucha contra la oscuridad y el mal de los señores de Xibalbá, perdió la batalla y le cortaron la cabeza. Al ser arrojada a la tierra, floreció el árbol de jícara.⁵ Los gemelos, al crecer, tomaron la revancha de la muerte de su padre. A sus hermanos los volvieron monos, porque querían ser los herederos; fueron a la región del inframundo y vencieron a los señores de Xibalbá (*Popol Vuh*, 136-165). Respecto a la magia de Unahpú e Ixbalanké, se encuentran huellas dominantes en los propios actores de las culturas prehispánicas. Había magos que reventaban maíz en sus manos sin tener fuego, sacaban de un costal personajes pequeños que bailaban y luego los volvían al costal cuando terminaban de bailar, y muchos otros actos de magia reseñados por Durán. Los magos han animado al público desde tiempos antiguos hasta la actualidad.

La magia en los tiempos coloniales era rechazada por los frailes y por los gobernantes novohispanos, pero era aceptada para provecho de sus objetivos. En este sentido la lechuza o tecolote era sinónimo de noche, oscuridad y mal agüero; era la *Tona* o *Nahual*. “En las ánimas y los albaceas” se nombra en ocasiones al demonio como Tlacatecolotl (“Señor Búho”), vocablo que se refiere a los señores de la vida nocturna (Ortiz Bullé-Goyri 194). Las huellas de oscuridad y magia las encontramos hoy en los fandangos, como en los versos de *La bruja*: “Ay, qué bonito es bailar / a las dos de la mañana / a las dos de la mañana / ay, qué bonito es bailar. / Me lleva la bruja / me lleva al cerrito / me vuelve maceta y un calabacito”. Como quedó anotado más arriba, los señores de Xibalbá convirtieron la cabeza del padre de los gemelos en árbol de calabaza, fruto que sirve hasta ahora para hacer instrumentos resonadores como las sonajas y acompañar la música y la danza. Los bailadores de la danza de los Matachines de Aguascalientes usan unas sonajas grandes como de 20 cm o más de diámetro, del tamaño de una cabeza. Los Matachines de Caporachi, Sonora, en cambio, las usan pequeñas.

Las fiestas principales de los pueblos originarios estaban ligadas a las actividades del campo y de la pesca: tiempo de siembra y de cosecha, que luego coincidieron con las fiestas católicas de principio y fin de año después de la conquista española. En el *Códice Dresde*, documento maya probablemente del periodo posclásico tardío e interpretado por investigadores especializados como Erik Velásquez García, aparecen unas láminas con personajes disfrazados para las fiestas de año nuevo; estos personajes son llamados *Bacab*, o actores, por los intérpretes del *códice* (ver Imagen 1).

⁵ Los gemelos son héroes primigenios mayas. Su historia se encuentra en el *Popol Vuh*.

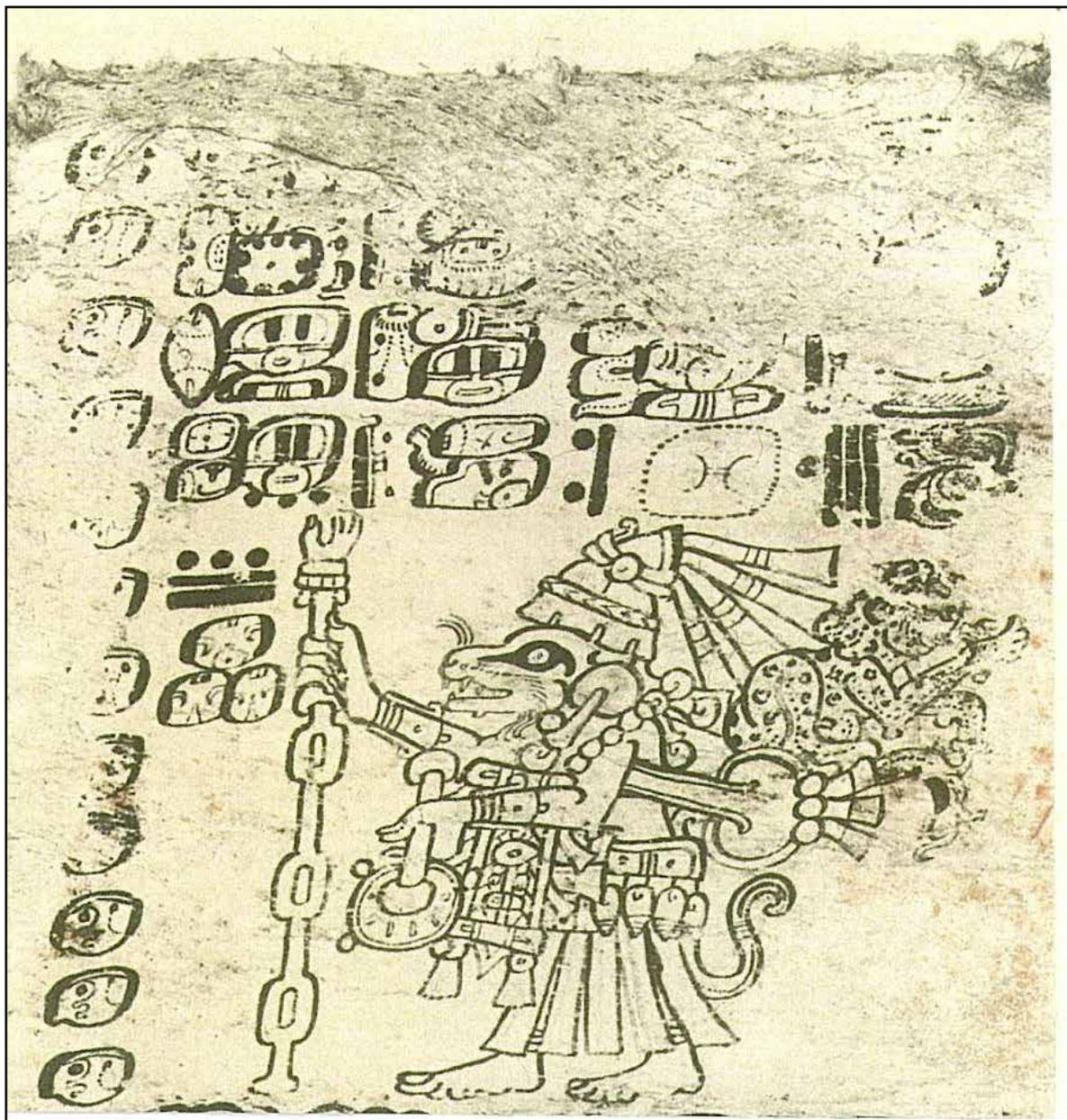


Imagen 1. Fragmento del *Códice Dresden*, lámina 26, en el que se aprecia un *Bacab*, sacerdote disfrazado como tlacuache o zarigüeya (*ooch* o *uch*) de nombre *chac* rojo. El original se encuentra en el Departamento de Manuscritos, Sächsische Landesbibliothek, en Dresde, Alemania, y su versión digitalizada se puede consultar en la página oficial de la Fundación para el Avance de los Estudios Mesoamericanos, Inc. (FAMSI, por sus siglas en inglés): <http://www.famsi.org/spanish/mayawriting/codices/dresden.html>

En la lámina 26, un sacerdote está caracterizado como tlacuache o zarigüeya (*ooch o uch*); sostiene con la mano izquierda un abanico y con la derecha un gran cetro-maraca, palo de lluvia o *chicahuaxtle*. En su análisis iconográfico, el investigador Velásquez explica sus vestiduras y adornos y agrega que el especialista Thompson “[...] tenía razón al pensar que se trataba de actores zarigüeyas o encarnaciones de los *Bacab*, [...] la palabra *Bacab* significaba actor, comediante o representante” (46); además, eran los cuatro sostenes del firmamento. Éstos, disfrazados comúnmente de sacerdotes, usaban máscaras de los dioses. En la cultura mexica, a los representantes de los dioses que actuaban como ellos, preparados para el sacrificio, les llamaban imagen de los *Tlaloques*. En una traducción actual se puede interpretar que eran actores. En la religión católica, los santos son representados por actores en las pastorelas y la pasión de Cristo en diversos pueblos.

La zarigüeya o tlacuache es una figura importante para los pueblos prehispánicos; se le tenía como señor de la región inferior, era un signo sólido de representación. El tlacuache se encuentra también en una estela de Edzná, en donde está grabada la figura de un personaje importante con penacho de plumas; sentado, sostiene en su mano derecha un muñeco de guante con cabeza de tlacuache.⁶ La huella del tlacuache se encuentra en los danzantes actuales que se pintan un cerco alrededor de los ojos como lo hacían en la cultura mexica los cazadores destacados, quienes, con honores, desfilaban con los ojos pintados de tizne. El tlacuache se ha deslizado por la historia con variantes en el uso del disfraz. En danzas-drama con el tema de la conquista, los danzantes llevan anteojos oscuros, en vez del cerco negro en los ojos; en otras, usan máscaras negras. El calendario de las fiestas populares describe danzas bailadas en los carnavales, como la de los danzantes zoques en la fiesta del carnaval de Ocozocoautla, Chiapas. La máscara que usan tiene rasgos europeos y un cerco negro alrededor de los ojos como los de un tlacuache. El cetro-maraca o *chicahuaxtle* del personaje del códice es casi igual al que usan los danzantes de los Sonajeros de Ciudad Guzmán, Jalisco. El *chicahuaxtle*, sonaja prehispánica, es alargado, diferente a otros usados en las danzas. En la cultura huichol actual los sacerdotes portan un cetro o *chicahuaxtle*.⁷

Con la conquista española las diversiones pasaron a las ceremonias civiles que tenían como principal atracción lo que hacían los farsantes o actores cómicos. Diego de Landa reseña:

Que los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo

⁶ La imagen del muñeco de guante es idéntica a la del títere guiñol actual.

⁷ Samuel Martí, en su libro *Instrumentos musicales precortesianos*, publica una fotografía de un jefe huichol portando el *chicahuaxtle*.

los chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios, sobre el buen o mal servir, lo representen después con tato artificio como curiosidad (67).

El propio fray Diego de Landa anota que, en la fiesta llamada *Chickabán*, dedicada a Cukulcán, “[...] andaban los farsantes por las casas principales haciendo farsas y recogían los presentes que les daban y todo lo llevaban al templo, donde acabados de pasar cinco días, repartían los dones entre los señores, sacerdotes y bailadores” (128). La costumbre de repartir dones ha pasado a través del tiempo a manera de cooperación grupal de dádivas; por ejemplo, cuando se realizan eventos como bodas, bautizos o duelos en muchas comunidades, sobre todo en los pueblos de usos y costumbres. Los parientes de los agasajados danzan cargando las ofrendas y llegan en procesión a la casa donde depositan los regalos y dicen versos.

Fray Diego Durán dice que había bailes reposados para las solemnidades y otros más agudos que eran cantos de placer. Existían también aquéllos con tantos meneos, visajes y monerías que fácilmente se diría que eran de mujeres y hombres livianos, traducidos como bailes cosquillosos o de comezón, en los que se introducen indios vestidos de mujeres. En maya los llamados *Nikté Kay* y *Max Ocot*, *Kay Man*, *Boyal che* eran bailes deshonestos que fueron vedados por la Iglesia católica.

Los hombres disfrazados de mujeres en las culturas antiguas tenían relación con la deidad primigenia de la creación del mundo. Entre los mexicas era Ometéotl, Señor dual - Señora dual; entre los mayas, Ixchel-Itzamná. León Portilla dice en “Mitos de los orígenes en Mesoamérica” que era “principio dual, origen de cuanto existe” (22). La huella de los hombres disfrazados de mujeres la encontramos en el presente dentro de muchas danzas como en *El toro de petate*, bailada en la fiesta del carnaval de Chamula. “Esta danza está formada por dos tipos de intérpretes: el mi-chum y los mamales o mayordomos” (Olivera 33). Los mamales portan una máscara negra, traducción de lo negro en los ojos, o del negro travieso. Llevan un bastón largo y una sonaja de plumas. El mi-chum baila sin máscara. El mi-chum es un hombre vestido de mujer. Todos danzan, y los mamales ejecutan evoluciones alrededor del mi-chum, juegan a penetrar su bastón entre las piernas del mi-chum hasta tumbarlo al final de la danza. Aquí aparecen huellas claras: el danzante empuñando un varal, símbolo erótico, y la máscara negra de la travesura. La sonaja con plumas que portan los mamales en la mano derecha es una huella prehispánica de la sonaja, abanico, espejo o instrumento musical. Es de notar que el calzado de los mamales es idéntico al que usan los personajes de los códices. En el siglo pasado se seguían portando y se les llamaba cacles, y aún hoy los usan algunos danzantes. Los hombres vestidos de mujer se traducen en las danzas actuales como diablos, personajes con cuernos o enmascarados, como en “los diablos y los Tejorones de Pinotepa de don Luis en la costa oaxaqueña, en las diferentes

versiones de los Paixtlis de Jalisco” (León Portilla 81-93). Así también en la danza-teatro de los Tastuanes con el personaje de la perra Ajocoyoya del sur de Jalisco,⁸ y las Maringuillas en la danza-drama los Negritos de Capulhuac.⁹

Entre los bailes traviesos, está el baile de viejos realizado en la fiesta de *Macuilxochitl*. “Era un baile con máscaras de viejos corcovados, muy donoso y chistoso” (Durán 231). El viejo era la caracterización del dios del fuego Huehueteotl-Xihutecuhli, un viejo desdentado sonriente con un brasero sobre la cabeza, aunque en el caso de una escultura ubicada en el Museo de Antropología de Xalapa se muestra con un sombrero plano y redondo con un adorno pequeño en su ala, parecido a los actuales.

El dios del fuego representaba la regeneración de la vida. “Esta figura se encuentra en el centro de la república” (Matos 58-63). En esculturas y pinturas de códices siempre se le muestra sonriendo. De todos es conocida la danza de los viejitos, que se baila en Michoacán con traje típico de manta y un sombrero con listones como los sombreros tzeltales. En esta combinación de culturas se aprecia la interacción de pasado y presente. La huella erótica del viejo en el presente es la sonrisa y el baile con meneos, apoyándose en un bastón. Así están representados en las esculturas descubiertas en el norte de Veracruz como “viejitos libidinosos” (Beverido 68).

Entre los mayas se representaban muchas farsas y bailes eróticos, cuya noticia nos ha llegado por medio de estudiosos mayistas y a través de los escritos de investigadores de la música y el teatro, como René Acuña, Samuel Martí y Fernando Muñoz. Ellos dan nombres de farsas y versos, de bailes eróticos y de comezón y de ciertos textos sobre los mismos. Algunos nombres de farsas son: *Hortelano*, *El que lleva o ha de llevar alguna carga*, *Culebras* y algunos más con su respectivo nombre en maya que René Acuña describe en su glosario. Fernando Muñoz Castillo enumera nueve farsas que aparecen en el *Diccionario de Motul: El cascabel del cielo, El vendedor de pavos silvestres, El vendedor de ollas, El que vende enredos, El que carga, La guacamaya de la boca blanca, El chico de la cabeza blanca y El cultivador de cacao* (45-46). Los textos teatrales de la comicidad son válidos y tienen su interpretación en el aquí y ahora de la escena; relatados o escritos carecen del mismo valor cómico, como sucede en las carpas del siglo XIX y XX. Entre estos nombres de *sketches* de

⁸ El doctor Francisco Sánchez Flores, en *Danzas fundamentales de Jalisco*, describe estas danzas.

⁹ La *danza-drama* está descrita por Jauregui y Bonfiglioli, citados más adelante, como una danza con estructura dramática complicada: “Son hechos simbólicos complejos, constituidos por un núcleo de movimiento rítmico que se interrelaciona con otras dimensiones semióticas” (19). La *danza-teatro* es aquella que utiliza elementos teatrales en una danza. Dice Josefina Lavalle en su prólogo al libro citado de Francisco Sánchez: “Entre la anécdota sabrosa la descripción concisa, el paisaje dibujado netamente, apenas con dos trazos oportunos, el diálogo eficaz” (citada en Sánchez s/p).

las carpas están: *Me caí de la cama, El embudo, Las tres preguntas, Se murió la abuelita, La bailarina, Los dos pesos, La vendedora de besos, Los dos muertos* (Montúfar 93-98.) El producto de los cuentos populares en ambos tiempos históricos era transformado en la escena por actores y receptores.

En la época prehispánica no había una escuela para el aprendizaje de estos juegos y farsas, pero había muchos lugares donde se enseñaba a los farsantes. Bernal Díaz asienta que “[...] un barrio entero estaba ocupado por tales truhanes que no entendían otra cosa” (170). Los historiadores de este tiempo narran cómo eran las farsas y qué hacían los actores:

Otras veces hacían estos unos bailes en los que se embijaban de negro, otras veces de blanco, otras veces de verde, emplumándose la cabeza y los pies llevando entre medias algunas mujeres fingiéndose ellos y ellas borrachos, llevando en las manos cantarillos y tazas como que iban bebiendo, todo fingido, para dar placer y solaz a las ciudades regocijándolas con mil géneros de juegos que los de los recogimientos inventaban danzas y farsas y entremeses y cantares de mucho contento (Durán 232).

Los pintados de rojo, negro o blanco se encuentran todavía en danzas del país como en los Matachines de Huachochi, Chihuahua, pintados de blanco con puntos negros,¹⁰ los Cazadores de la Costa Chica pintados de rojo y los Borrados pintados de negro de Rosarito, Nayarit; en otra versión, los pintados de Santa Teresa del Nayar y muchos más. La ingestión de pulque escénica o real era parte de las fiestas prehispánicas. Las bebidas se ingieren, se comparten; se obsequia mezcal, tequila, bacanora, sotol, moscos y todo tipo de preparaciones de acuerdo con cada región.

En las fiestas era natural la participación de los niños. “En el día *macuilli ozomatli* nacían los que daban contento a los demás, inclinados a placeres, regocijos, chocarrería y con sus donaires y truhanerías darían contento a los que los oyesen” (Sahagún 327). Los que nacían bajo el signo del mono eran los chocarreros. Los que nacían en *Ce Xochitl* eran bailadores e ingeniosos, inclinados a la música y los placeres. En la traducción de Sahagún, a los que se expresaban con palabras finas les llamaba juglares. Motolinía describe la actuación de los niños en el día de Pascua:

Luego el día de Pascua antes que amanezca hacen su procesión muy solemne. En este día salieron unos niños con una danza, y por ser tan chiquitos, que otros mayores que

¹⁰ En el *Calendario de fiestas populares* publicado por la Dirección General de Culturas Populares, coordinado por Imelda de León, se pueden apreciar fotos de estas danzas y se dice cuándo se presentan en las fiestas de las distintas regiones del país.

ellos aún no han dejado la teta, hacían tantas y tan buenas vueltas, que los españoles no se podían valer de risa y de alegría [...]” (Benavente 127).

Los niños siempre han estado presentes en las fiestas populares, en los bailes y escenificaciones, como en las danzas de Conquista que los investigadores Jáuregui y Bonfiglioli clasifican en varias categorías: las danzas-drama de la Pluma, la de Chichimecas y de Conquista, las de influencia mediterránea de la danza de Moros y Cristianos (83-115). Las fugas mexicanas con los Concheros, Caballito blanco, Fariseos y Matachines. Los niños y niñas participan en las danzas de Pastoras que se bailan en Xalitla, Guerrero, o en Yahuitlalpan, Puebla, y en Las Moras de San Juan Totolac, Tlaxcala. En carros alegóricos de fiestas patronales o patrióticas; en desfiles, danzas y danzas dialogadas. Los padres danzantes los visten igual a ellos y participan con los adultos en las fiestas de carnaval y Semana Santa; en danzas de Concheros, Jardineros, Venado, Pascola, los Negros, Guaguas, Quetzalines, Pluma; en la danza de los listones o granada o en las danzas de caza y pesca, donde visten disfraces de animales o llevan animales disecados, como ardillas o pájaros (Caballero 114), y en las que se pueden advertir huellas de las antiguas danzas-drama.

Los primeros testigos que auxiliaron a los frailes en la redacción de sus historias dan testimonio de los cantantes, danzantes y farsantes mexicas llamados *teaahuiliani*, que quiere decir en la traducción al español: “atrae a los demás con bromas” (Siméon 439). En lengua maya el farsante o actor era llamado *koh bilan*, y el hecho de representar farsas o comedias, *ta tah Baldzamil* (Acuña 19). Los frailes Duran y Sahagún, así como Hernán Cortés en las cartas de relación, apuntan que estos actores estaban considerados como servidores comunitarios oficiales, y los vecinos tenían la obligación de mantenerlos. Los actores prehispánicos formaban escuelas en cada barrio y a veces en casas adjuntas a los templos. El oficio lo aprendían de sus padres. Los farsantes y los chocarreros tenían su barrio, su dios y su día. Actualmente no existe calendario que califique el natalicio de quienes se dedican al arte. La vocación de actores o bailarines se califica al iniciar la escuela profesional. Patrono espiritual, solamente los músicos tienen una, Santa Cecilia. Los artistas, hoy, tienen días civiles de conmemoración como el Día del Actor-Actriz, el Día del Teatro o el Día de la Danza y los farsantes populares se llaman cómicos, payasos o maromeros y se forman en escuelas, talleres o cursos.

Los *teaahuiliani*, farsantes, truhanes, jugadores de palo y equilibristas en maromas transitaban por la Nueva España integrándose a la cultura por la mediación del teatro catequístico. En el teatro, los frailes ponían todo su entusiasmo y conocimientos de obras y escenografía. Había música, diálogos, danza y gran colorido escenográfico, traduciendo así al español el impulso festivo del gusto de los naturales. Estas obras escritas en náhuatl y español tuvieron éxito, como *El auto del juicio final*, de fray Andrés de Olmos,

representado en 1533 en náhuatl. Margarita Mendoza López afirma que tomaron parte “ochocientos actores improvisados” (9-11). Por supuesto que el auto traducía la lengua y la actuación prehispánicas a las necesidades de los misioneros, impartiendo a los indios la doctrina y dominación de la Iglesia católica. Olmos aprovechó la capacidad escénica de los naturales y supo montar un gran espectáculo para adoctrinar y regocijar al pueblo. De la misma manera los diferentes géneros teatrales como “autos, loas, ejemplos, tragedias, comedias, eran puestos en escena por los jesuitas” (Rojas *Autos y coloquios xvii*), procurando desterrar costumbres y rituales originarios. A pesar de estos intentos, Sahagún apunta que, no obstante, aún pasado tiempo desde la catequización, el pueblo continuaba con sus costumbres:

De esta manera ellos cantan cuando quieren y se emborrachan cuando quieren, y hacen sus fiestas como quieren, y cantan los cantares que se usaban en el tiempo de su idolatría, no todos sino muchos y nadie entiende lo que dicen por ser sus cantares muy cerrados [...] y aun en sus bailes y areitos se hacen muchas cosas de sus supersticiones antiguas y ritos idolátricos, especialmente donde no reside quien los entienda; y entre los mercaderes más comúnmente pasa esto, cuando hacen sus fiestas, convites y banquetes (164).

Decía el fraile que esta conducta era porque tenían memoria de sus tradiciones por los libros con pinturas. Cuando menciona que algunos receptores no entendían lo que decían los actores, Horcasitas, estudioso de la lengua náhuatl, comenta que los españoles o los hablantes de esta lengua a veces no entendían lo que se decía en las escenificaciones o danzas dialogadas de estos tiempos, “porque los naturales hablaban en algunas variantes del náhuatl o usaban otra lengua como el otomí, mixe o huasteco” (*El teatro náhuatl, épocas* 45). Horcasitas tiene la hipótesis de que el náhuatl era como una lengua franca. Percepción atinada puesto que los mexicas fueron conquistadores y sometían a los pueblos con reglas suyas y, por qué no, su lengua. Es muy posible que hicieran esto también para que los clérigos no los entendieran.

Durante el periodo colonial surgió la censura para castigar bailes y escenificaciones populares que tuvieran un contenido ritual antiguo. Las huellas prehispánicas quedaron asimiladas al castellano y se adoptaron categorías españolas para teatro y danza. Maya Ramos Smith, en su libro *Censura y teatro novohispano* (1998), ofrece archivos valiosos al respecto. En el Documento 2 de 1544-1545, fray Juan de Zumárraga denuncia:

Y cosa de desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos

deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos, como el del Dios del Amor tan deshonesto y aún a las personas no honestas tan vergonzoso de mirar (cit. en Ramos 241).

Lo gracioso, la risa y la comedia estaban prohibidos aun para los clérigos que seguramente se habían contagiado de las chocarrerías de los naturales porque, en 1585, dentro del Documento 6, en las resoluciones del Tercer Concilio Provincial Mexicano sobre representaciones, canto y danzas, el *Libro III Título x* indicaba: “No canten [los clérigos] cancioncillas deshonestas o profanas, ni bailen para celebrar una misa nueva, alguna boda o cualquier otra fiesta: no profieran chocarrerías ni refieran romances ni prediquen de una manera jocosa en las visitas o en las conversaciones” (Ramos 248). Y un poco más adelante en el *Título XVIII* se determinan las prohibiciones y sus castigos de acuerdo con la calidad de la culpa: “Destiérrese enteramente toda superstición de las cosas sagradas. No se permitan danza, bailes o cantos profanos en la iglesia” (249). En una fiesta del señor Nazareno en el pueblo de Sombrerete, en abril de 1680, caracterizaron a un muchacho de Cristo Nazareno y lo integraron a la procesión. Los concurrentes indígenas lo reverenciaron como si fuera el verdadero Cristo (366-367). Este asunto alarmó a los clérigos y lo denunciaron a la autoridad eclesiástica. Es importante recordar que esta actitud iba de acuerdo con sus costumbres y ritos. En las fiestas dedicadas a sus dioses como Huitzilopochtli, Quetzalcóatl o Tezcatlipoca, caracterizaban a un varón joven para representar al dios. Al *ixiptla* se le agasajaba, veneraba y el día de la fiesta era sacrificado. La huella de representar a personajes divinos está presente en la religión católica como se ha dicho.

Pasado el periodo de catequización y ya entrados en los siglos XVIII y XIX, la comicidad, la sátira y el erotismo conservaron huellas antiguas de la sátira, la crítica, el ridículo y la burla, pero se integraron en gran medida a otras formas de realización. Las fronteras de la semiosfera van del pasado al presente, de la cultura oral a la escrita y de ésta a la oral en recursión, y están objetivadas en las publicaciones y desplegados llamados “papeles” realizados por los poetas llamados “de baratillo” que se pegaban en las paredes, se vendían o se regalaban. Era una forma popular de entablar un diálogo festivo entre los poetas anónimos y la población. En los diálogos populares se notan las huellas de las travesuras de Ixtlilton o del conejo Tochtli, transformados en otros personajes. La *Sátira anónima del siglo XVIII* (1953), de Miranda y González Casanova, ofrece una producción extensa de estos papeles. También Margo Glantz y su equipo recopilaron muchos de ellos en la *Guía de forasteros* (1984). A través de estas publicaciones se advierte cómo el teatro cómico va ganando terreno como género creativo. Se transforma en cada representación, en tanto que las tradiciones rituales se conservan más en las danzas, aunque con traducciones importantes modeladas por la tecnología y el *habitus*.

Al llegar la guerra de Independencia de 1810, los papeles giraron sobre la situación política. Las bromas, los chistes y la puesta en ridículo de gobernantes españoles o independientes se manifestó en diálogos y versos, sobre todo en los epítetos aplicados a los funcionarios españoles. Uno de los que sobresalían en estas sátiras era el virrey Calleja con las derivaciones de su apellido “callejero”, “callejear” y otras metáforas de perro (Van Young 554-556). Pablo González Casanova anota que, en este tiempo, “los mexicanos produjeron una literatura contraria al mundo antiguo, que tiene todas las gamas de la conciencia. Esta literatura surgía de entre los criados, los clérigos, los médicos, soldados y gente del pueblo” (3). Además, abogados y literatos también escribieron “papeles”. Es muy conocido el diálogo de *La loca independiente*, *El padre nuestro de los gachupines*, *Los remendones* y *El duende de México*. Existen muchos otros de tono satírico, político y amoroso que reflejan la cotidianidad y sus múltiples sucesos ridículos y graciosos, que lograron la interacción de los escritores con el pueblo.

Durante los siglos XIX, XX y XXI la caricatura ha sido un recurso para la comicidad y la crítica sobre temas de interés cotidiano. Los artistas despliegan toda su creatividad logrando la risa o sonrisa del receptor y su reflexión. Después de los primeros tiempos coloniales, la población afroamericana y de otros países se integró a la población mexicana con sus costumbres y expresiones propias. Los cantos, versos, personajes y diálogos enriquecieron el acervo cómico popular. En la época de la revolución de 1910, el espacio de los corridos fue bueno para el gracejo. “El trovador es un *campesino lírico*, poeta y músico, quien plasma, rima y articula la vida cotidiana cantando las vivencias y los acontecimientos de su comunidad” (Héau 95). El trovador es un actor. Hoy el corrido se ha introducido en los ambientes de la violencia.

En el siglo XVIII el lugar más propicio para la práctica de lo festivo y la comicidad fue el circo. Allí se reunieron las tradiciones y se produjeron nuevas traducciones. El circo se ubicaba en los atrios de las iglesias, en las plazas o en el patio de las casas grandes o en los jardines públicos (María y Campos, “El circo mexicano”). Se les llamaba circos, aunque todavía no funcionaran como un circo moderno. Estos primeros funcionaron en carpas de lona o madera; después, en grandes carpas de dos o más pistas, con un programa de números de equilibristas en maromas, escaleras o volteadores y volatineros; había en el programa bailes, jarabes, balonas y versos. En estos números se unían las dos tradiciones: la prehispánica y la española. Los actores eran españoles y mexicanos.

El circo tuvo su apogeo a fines del siglo XIX y XX, hasta quedar prohibida la exhibición de animales amaestrados y personas con discapacidad en el siglo XXI. También los escenarios variaron; del patio, pasaron a las carpas trashumantes, y después éstas siguieron su propio camino con sus programas de variedad. Allí también se representaban revistas, género chico venido de España, posteriormente mexicanizado, en el que

los cómicos interpretaban tipos populares en situaciones ridículas: el policía, el cantinero, el borracho y la borracha, el bobo, el jorobado, el fifí, la vecina chismosa, la coqueta, la vieja alcahueta y otros muchos, como en los tiempos prehispánicos. Hoy esta comicidad ha cambiado; una gran parte de los graciosos que trabajaban en los teatros y el cabaret lo hacen en las redes sociales y en programas de televisión por la restricción de espacios presenciales.

En los primeros años del siglo xx se crearon varios grupos de ballet moderno que adoptaron la palabra *folklor* para designar lo regional o indígena, “fácil barbarismo” como le llama Ángel María Garibay K. (813); fueron ellos quienes tomaron temas de la tradición popular cómica o dramática para sus obras como fandango, sones mariachis, zapateado veracruzano, la muerte o animales como los gallos. Por su parte, el teatro adoptó personajes y circunstancias para sus obras inclinándose por las grandes epopeyas y los personajes relevantes de la antigüedad como la Malinche, Cuauhtémoc y Moctezuma, o recreando el *Rabinal Achí*. Nuevas traducciones se dan en esta semiosfera con parámetros estéticos europeos y mexicanos, para satisfacer las necesidades de comunicación y educación de acuerdo con los tiempos actuales, la tecnología y los avances de las ciencias y las artes.

Un recorrido por la historia de cinco siglos de las expresiones festivas es un mundo de información, una semiosfera entre el pasado y el presente de dimensiones inconmensurables, pero que nos permite ver los cambios por medio de las traducciones en cada etapa y recoger las huellas que dejaron las culturas primigenias hasta el presente. La diversión y el regocijo prehispánicos cambiaron de escenarios, pasaron del *momoztli* a los teatros de arquitectura compleja; las plumas, colores y música de flautas y tambores pasaron a la complicación de aparatos electrónicos, y los vestuarios se modernizaron, diseñaron y confeccionaron para cada obra. Sin embargo, todavía es posible entrar en contacto con expresiones residuales de las formas antiguas en las innumerables fiestas cívicas o patronales y expandir el estudio de la semiosfera de la comicidad, el baile y el regocijo con nuevas investigaciones.

Fuentes consultadas

- Acuña, René. *Farsas y representaciones escénicas de los mayas antiguos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Benavente, Toribio de, fray. *Historia de los indios de Nueva España*. Madrid: Dastin, 2001.
- Beverido Duhalt, Maliyel. “Viejitos”. *Arqueología Mexicana: Museo de Antropología de Xalapa*, edición especial, núm. 22, 2007, 68-69 pp.

- Bourdieu, Pierre. "Habitus, Ethos, Hexis..." *Teoría y análisis de la cultura, Problema teóricos y metodológicos*, traducido por Gilberto Giménez, vol. 1. México, consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005, pp. 402-405.
- Caballero, María del Socorro. *Danzas regionales del Estado de México*. México, D. F. Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. 22.^a ed., México: Porrúa, 2005.
- Durán, Diego, fray. *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme, escrita en el siglo XVI*. México: Editora Nacional, 1967.
- Garibay K., Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl*. 2.^a ed., México: Porrúa, 2000.
- Giménez, Gilberto, coordinador. *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales*. México: Instituto de Investigaciones Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- Giménez, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Coahuilense de Cultura, 2005. 2 vols.
- González Casanova, Pablo. "Poetas de los gremios y poetas de baratillo". *Estanquillo Literario*: año 1, número 6, 3 p.
- Glantz, Margo, editora responsable. *Guía de forasteros Estanquillo Literario*. Vol I. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1984.
- Héau, Catherine. "Cultura popular y política: el liberalismo popular en México: Siglo XIX". *El retorno de la cultura popular*, 83-100 pp.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl: Selección y estudios críticos de los materiales inéditos*. Coordinación de María Sten y Germán Viveros, vol. II, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.
- Jáuregui, Jesús, y Carlo Bonfiglioli, coordinadores. *Las danzas de conquista I: México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Landa, Diego de, fray. *Relación de las cosas de Yucatán*. 10.^a reimpresión, México: Monclém Ediciones, 2017.
- Lavalle, Josefina. "Prólogo". s/p *Danzas fundamentales de Jalisco*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana / Unidad Artística y Cultural del Bosque, [ca. 1976].
- León Portilla, Miguel. "Mitos de los orígenes en Mesoamérica". *Arqueología mexicana: Mitos de la creación*, núm. 56, 2002, 20-27 pp.
- Lotman, Iury. *La semiosfera: Semiótica de la cultura y el texto*. Traducido por Desiderio Navarro, vol. I, Valencia, Cátedra, 1996.

- Maria y Campos, Armando de. "El circo mexicano en el patio". *Novedades, Suplemento México en la Cultura*, 1953, 4 p.
- Martí, Samuel. *Instrumentos musicales precortesianos*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1968.
- Martí, Samuel. *Canto, danza y música precortesianos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- Martínez, José Luis. *Hernán Cortés*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Fondo de Cultura Económica, 1990.
- Matos Moctezuma, Eduardo. "Huehuetéotl-Xiuhtecuhtli en el centro de México". *Arqueología Mexicana: Mitos de la creación*, núm. 56, vol. x, 2002, 58-63 pp.
- Mendoza López, Margarita. Presentación. *Auto del juicio final de fray Andrés de Olmos*, edición conmemorativa con motivo del 450 aniversario de su primera puesta en escena, México: Dirección de Teatro / Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, 9-11 pp.
- Miranda, José, y Pablo González Casanova, editores. *Sátira anónima del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 1988.
- Montúfar Sánchez, Roberto. Entrevistado por Socorro Merlín. *Vida y milagros de las carpas, La carpa en México*, Centro Nacional de Investigación Rodolfo Usigli, Centro Nacional de las Artes 1995, 93-98 pp.
- Muñoz Castillo, Fernando. *Teatro maya peninsular, precolombino y evangelizador*. México: Capital Americana de la Cultura, 2000.
- Olivera B., Mercedes. *Catálogo Nacional de Danzas: Las danzas y fiestas de Chiapas*, vol. I, México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana / Unidad Artística y Cultural del Bosque, 1974.
- Olivier, Guilhem. *Tezcatlipoca, burlas y metamorfosis de un dios azteca*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. Presentación. *Teatro náhuatl: Selección*, 179-201 pp.
- Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*. Traducción, introducción y notas de Adrián Resinos, México: Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública, 1947.
- Ramos Smith, Maya, directora. *Censura y teatro novohispano (1539-1822): Ensayos y antología de documentos*. México: Escenología / CONACULTA / Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Rojas Garcidueñas, José, y Juan Arrom, editores. *Tres piezas teatrales del Virreinato*. México: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.

-
- Rojas Garcidueñas, José. Prólogo y notas. *Autos y coloquios del siglo XVI*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972, v-xxiv. pp.
- Sahagún, Bernardino, fray. *Historia general de las cosas de la Nueva España: Fundada en la documentación en lengua mexicana recogida por los mismos naturales*. 4.^a ed., tomos I-III, México, Porrúa, 1981.
- Sánchez Flores, Francisco. *Danzas fundamentales de Jalisco*. México: Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana/ Unidad Artística y Cultural del Bosque, [ca. 1976].
- Siméon, Rémi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*. México: Siglo XXI, 1977.
- Soriau, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid, Quadriga/PUF, 2004.
- Toriz Proenza, Martha Julia. *Teatralidad y poder en el México antiguo: La fiesta Tóxcatl celebrada por los mexicas*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2011.
- Van Young, Eric. *La otra rebelión: La lucha por la independencia de México, 1810-1821*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Velásquez García, Erik. "Interpretación de láminas en *Códice de Dresde*". *Arqueología Mexicana: Códice de Dresde*. Parte I y II, núm. 67 y 72, México, 2017, 42-51 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

Jonathan Caudillo Lozano*

* Universidad Iberoamericana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7003-7904>

e-mail: jonathan.caudillo@cenart.gob.mx

Recibido: 22 de diciembre de 2021

Aceptado: 18 de julio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2730>

Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

Resumen

La intención de este artículo es problematizar la cuestión de la memoria desde el pensamiento de Henri Bergson, Samuel Beckett y Friedrich Nietzsche, buscando, sin intentar agotar su complejidad, extraer elementos que permitan pensar dicho problema como una potencia que lleve a comprender la teatralidad en cuanto manera de pensar las estructuras modernas de representación, y particularmente el problema del yo como identidad unitaria. En las páginas que siguen, se realiza un recorrido que intenta mostrar dos aspectos de la memoria que, en su dimensión ontológica, tienen implicaciones tanto en la creación artística como en lo político, y para explicitar dichas implicaciones se mantendrá un diálogo con el pensamiento de Jerzy Grotowski y su noción de cuerpo-memoria.

Palabras clave: imagen; alteridad; ontología; animalidad; devenir; duración.

Theatricalities of Body and Memory: A Possible Dialogue between Bergson, Beckett, Nietzsche, and Grotowski

Abstract

The paper aims to address the problem of memory from the thoughts of Henri Bergson, Samuel Beckett, and Friedrich Nietzsche. Without attempting to exhaust its complexity, the research seeks in these works for some elements that could allow us to think of memory as a potency, in a way that could lead us to understand theatricality as a means of thinking of the modern structures of representation, particularly the issue of the self as a unitary identity. More specifically, the following pages contain a journey that aims to show two aspects of memory. In their ontological dimension, these aspects have consequences in the spheres of politics and artistic creation. To explain such implications, a dialogue is established with Jerzy Grotowski's thought and his notion of body-memory.

Keywords: image; alterity; ontology; animality, devenir [change]; duration.



Teatralidades del cuerpo y la memoria, un diálogo posible entre Bergson, Beckett, Nietzsche y Grotowski

[...] abrumado por el triste día que había pasado y por la perspectiva de otro tan melancólico por venir, me llevé a los labios una cucharada de té en el que había echado un trozo de magdalena. Pero en el mismo instante en que aquel trago, con las migas de bollo, tocó mi paladar, me estremecí, fija mi atención en algo extraordinario que ocurría en mi interior.

Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*

A manera de introducción

Aproximarse al problema de la memoria desde una clave teatral no se refiere únicamente a la práctica del teatro en cualquiera de sus facetas; en todo caso, la cuestión de la memoria se encuentra en la base de toda práctica artística, pero en lo que a este texto se refiere, la teatralidad se entiende como un aparato que permite problematizar la tensión entre aquello que se muestra y lo que se oculta. En las páginas que siguen, se realiza un recorrido que intenta mostrar dos aspectos de la memoria que, en su dimensión ontológica, tienen ciertas implicaciones en la creación artística y en lo político, entendiendo esto último como la manera en que se tejen las relaciones entre los cuerpos desde la diferencia.

La constelación de pensadores que se presentan en este texto tiene como base compartida, además de la reflexión sobre el problema de la memoria, una especie de zona de indiscernibilidad entre lo singular y lo colectivo, que permite pensar la cuestión en cierta zona difusa entre lo político y lo singular, pero al mismo tiempo rehúyen la petrificación en estructuras teóricas fijas. La intención de este artículo es problematizar la cuestión de la memoria desde el pensamiento de Henri Bergson, Samuel Beckett, Jerzy Grotowski y Friedrich Nietzsche, buscando, sin intentar agotar su complejidad, extraer elementos que permitan pensar dicho problema como una potencia que lleve a comprender la teatralidad en cuanto una manera de pensar las estructuras modernas de representación, y particularmente el problema del yo como identidad unitaria.

La teatralidad del cuerpo y la memoria es la ambigüedad de aquello que se muestra entre lo decible y lo indecible; el cuerpo, al mismo tiempo que es extenso, se abre a una espiritualidad de las imágenes en la memoria, la cual, mientras por un lado es repetición y automatismo, también es espontaneidad, devenir y virtualidad, que pone en cuestión al tiempo lineal. En este sentido, la teatralidad se refiere aquí al juego de máscaras que se mueve entre la aparente estabilidad y lo constitutivamente moviente. Para mostrar la pertinencia de esta reflexión en el terreno de la poética teatral, se mantendrá un diálogo con el pensamiento de Jerzy Grotowski y su noción de cuerpo-memoria, sobre todo como una manera de establecer un puente entre la práctica del teatro y la teatralidad como forma de pensar ontológicamente la relación entre cuerpo, subjetividad y alteridad.

La constante mención a la memoria involuntaria, que se desarrollará a continuación, es también una perspectiva trágica de la creación artística en la medida que se reconoce que su potencia está en la imposibilidad de capturar eso que se encuentra en fuga, lo que se escapa, pero que, en su tragedia, se abre la posibilidad de habitar el mundo de una manera que ponga en crisis los intentos de petrificación y, por lo tanto, de dominación, que atraviesa la corporeidad.

El problema de la memoria en el vitalismo de Henri Bergson y su posible diálogo con Grotowski

Bergson

La filosofía de Bergson se caracteriza por mantener una posición crítica respecto a la manera mecanicista de entender la vida. En este sentido, lo viviente es un flujo continuo y exuberante que desborda las estructuras que intentan capturarlo. En el bergsonismo se

pone en cuestión la concepción finalista de la vida en la medida que se la considera como un prejuicio antropomórfico, en donde su crítica al mecanicismo es que aún conserva un resabio del mecanicismo físico-matemático que supone una especie de armonía racional y metafísica que le da un orden totalizante al mundo; para Bergson lo viviente es creación en el sentido de que es proliferación de multiplicidad de formas que se definen en su movimiento, de tal manera que la vida es movimiento, creación y devenir; en palabras del filósofo francés, es duración.

Es precisamente por este devenir constituyente que Bergson guarda distancia crítica de todo sistema teórico que pretenda capturar por medio del ejercicio del intelecto el flujo de lo viviente, ya que el intelecto funciona geoméricamente en cuanto que sólo puede pensar lo viviente deteniendo su flujo, petrificando su devenir y, por tal motivo, el intelecto, de tal manera que, visto desde esta perspectiva, se encuentra separado abismalmente del flujo de lo vivo. En este sentido, el lenguaje conceptual es una herramienta de cristalización si sólo pretende detener aquello que está en permanente flujo, de tal manera que la filosofía, más que ser el intento de llevar a cabo esta cristalización mediante el concepto, recurre a la intuición como la única forma que Bergson encuentra para aproximarse a la vida como duración. La metafísica bergsoniana adquiere un sentido muy particular, pues se refiere al conocimiento de lo viviente directamente por medio de la intuición; por tal motivo, la corporalidad juega un papel central, ya que, siendo la única imagen que puede conocerse desde adentro y conocer lo vivo, la intuición es una experiencia sensible, que en un segundo momento construye símbolos para poder aprehender los objetos, aunque estos símbolos precisamente estén caracterizados por su constituyente desajuste respecto a lo vivo. En su libro *Introducción a la metafísica* Bergson señala:

Llamamos aquí intuición a la simpatía por la cual uno se transporta al interior de un objeto, para coincidir con aquello que tiene de único y en consecuencia de inexpressable. El análisis es al contrario la operación que reduce el objeto a elementos ya conocidos, es decir, comunes a este objeto y a otros. Analizar consiste, pues, en expresar una cosa en función de lo que no es (16).

La intuición es lo que permite adentrarse en lo viviente sin traicionar su flujo y su radical singularidad y diferencia. Para Bergson hay una distinción entre la materia y la vida, no entendida como un dualismo de oposición, sino más bien como dos aspectos de una misma realidad en donde el análisis y el conocimiento científico pueden conocer la materia, pero la vida queda como un resto que rebasa la estructura intelectual, pues es impulso creador y movimiento que estalla en multiplicidad de formas y a la que sólo es posible aproximarse por medio de la intuición. Es así como la metafísica bergsoniana no es un

alejamiento de lo viviente por medio del ejercicio de la razón, sino, al contrario, es una aproximación a lo viviente desde la inmanencia.

La intuición se dirige hacia lo que hay de único e inexpressable en lo viviente. Desde este punto de vista, la condición del lenguaje es la imposibilidad de capturar lo viviente, perspectiva que pone en cuestión las pretensiones de la modernidad tradicional que intentaba someterlo todo al tribunal de la razón y a la cristalización del concepto; sin embargo, no todo orden de lenguaje queda clausurado, ya que se abre el campo vital de la palabra poética como una modalidad del lenguaje que no pretende evadir esta imposibilidad, sino que la asume como su condición, como es el caso de la poética de Samuel Beckett. Si bien es cierto que este último siempre se posicionó en contra de la metafísica, no hay que olvidar que dicha oposición está dirigida más bien a la manera tradicional de entender a la metafísica en Occidente, es decir, como separación y, por momentos, anulación de lo corpóreo. En palabras de Beckett:

La Poesía es esencialmente la antítesis de la Metafísica: la Metafísica purga a la mente, la libera de los sentidos, cultiva la descorporización de lo espiritual; la Poesía es toda pasión y sentimiento y anima lo inanimado; la Metafísica es más perfecta mientras más se preocupa de lo universal, y la Poesía mientras más se preocupa de lo particular (*Proust y otros ensayos* 35).

Sin embargo, la metafísica planteada por Bergson se encuentra en las antípodas de esta concepción abstracta y anticorpórea, debido a que todo el pensamiento bergsoniano depende de la inmanencia de lo sensible y la intuición. Por tal motivo, puede verse que esta filosofía guarda una relación muy cercana con las artes, ya que en su dimensión ontológica opera un desgarramiento en la percepción que, en condiciones ordinarias, se mantiene capturada por la estructura petrificada del intelecto. Las artes, y la creación poética en particular, son una modalidad del lenguaje que permite la irrupción de la intuición como percepción sensible del mundo en su flujo inatrapable.

Para Bergson la intuición descubre y comprende la vida como duración en el sentido de que el tiempo es percibido como movimiento y mutación, y se presenta como memoria cuando se dirige al pasado y como impulso vital si se liga a la temporalidad del futuro en cuanto indeterminación. El bergsonismo cuestiona el dualismo radical entre el realismo y el idealismo, y aunque se podría decir, en un primer momento, que la memoria y sus imágenes se encuentran a medio camino entre estos extremos, la cuestión es más compleja que eso.

Para el autor de *La evolución creadora*, el cuerpo expuesto al mundo se ve afectado por él, articulando el conjunto de imágenes que llama *universo*, en donde la corporalidad es la única imagen que puede conocerse desde adentro. En *Materia y memoria*, Bergson intenta

liberar la memoria de su sujeción a los estudios neurológicos que comienzan a emerger en su época y, hasta cierto punto, la sujetan a condiciones mecanicistas en la medida que la reducen a una función del organismo. Esta reflexión es relevante, pues permite identificar la concepción de espiritualidad del filósofo francés, así como su relación con la materia. El cuerpo, al estar rodeado por objetos, refleja en ellos la acción posible, ya que, en un primer nivel, el encuentro con el mundo está condicionado por la posibilidad de accionar en él de tal manera que la percepción bosqueja la posibilidad de acciones que el cuerpo puede llevar a cabo sobre las imágenes. Tal como es señalado en *Materia y memoria*:

Plantado esto, hemos considerado el cuerpo viviente como una especie de centro desde donde se refleja, sobre los objetos circundantes, la acción que esos objetos ejercen sobre él: la percepción exterior consiste en esta reflexión. Pero este centro no es un punto matemático: es un cuerpo, expuesto como todos los cuerpos de la naturaleza, a la acción de las causas exteriores que amenazan descomponerlo. [...] No se limita a reflejar la acción del afuera, sino que lucha, y absorbe de ese modo algo de esa acción. Ahí estaría la fuente de la afección (70).

Debido a esto, el cuerpo es imagen y articula imágenes al ser afectado por el mundo circundante y absorberlo en la memoria; el cuerpo jamás está solo ni en el vacío, sino que se encuentra en relación directa con las imágenes que lo circundan, las cuales están en permanente devenir, y lo posicionan en relación con ellas. Es por esto por lo que la imagen-cuerpo jamás es estable, sino que se transforma según las relaciones que establezca con las imágenes que la rodean; a su vez, sobre la imagen-cuerpo se regulan las otras imágenes según la percepción del mundo material, de tal manera que la interioridad y la exterioridad en realidad son relaciones entre imágenes. Esta proliferación del flujo en las relaciones entre imágenes depende del mundo material y la percepción, pero al mismo tiempo se almacenan en la memoria y adquieren un movimiento propio. Es en este punto que aparece un primer ámbito de la memoria para Bergson, ya que la percepción no es un acto pasivo de recepción de impresiones, sino que toda percepción está impregnada de recuerdos de tal manera que en las impresiones de los sentidos se encuentran mezclados miles de detalles de las experiencias pasadas; por tanto, toda percepción se encuentra penetrada por el pasado y está en la base de nuestro conocimiento de las cosas.

La percepción ocupa cierta duración en donde la memoria prolonga una multiplicidad de momentos mezclándolos unos en otros. La memoria interviene y cubre con sus recuerdos toda percepción inmediata, envolviéndola con una multiplicidad de momentos virtuales. En otras palabras, la percepción del objeto es profundamente creativa al encontrarse

plagada de los recuerdos que intervienen en la relación con las cosas. Sin embargo, esta acumulación de recuerdos es tan múltiple que difícilmente es captada por la conciencia, de tal manera que ella sólo alcanza una parte de esa prolija memoria.

Esta memoria siempre se encuentra presente como virtualidad y no deja de acumular imágenes en su relación con el mundo. Es de esta manera que Bergson argumenta que la memoria, entendida como la acumulación de imágenes que se relacionan entre sí de múltiples maneras, opera con independencia de los centros neurológicos de percepción, ya que este mundo de imágenes, si bien pende de la estructura física y material, no depende de ella en la medida que adquiere un movimiento autónomo.

Es así que el filósofo francés distingue dos aspectos de la memoria; una que depende de los mecanismos motores y se dirige a la acción, la cual puede verse en el aprendizaje de memoria de algún saber o alguna práctica, como, por ejemplo, el aprendizaje de una coreografía de danza, que responde a la repetición y a la voluntad del bailarín que, una vez aprendida cierta secuencia de movimientos puede repetirlos cuando así lo desee, lo que puede entenderse como memoria mecánica. Pero ese otro reservorio de imágenes virtuales que son recuerdos independientes de los mecanismos motores, y que tienen un flujo autónomo propio, irrumpe sin la voluntad del sujeto. Para pensar la distinción de los tipos de memoria en los términos de Bergson:

De las dos memorias que hemos distinguido, la segunda que es activa o motriz, deberá pues inhibir constantemente a la primera, o al menos no aceptar de ella sino lo que pueda aclarar y completar útilmente la situación presente: así se deducen las leyes de asociación de las ideas. Pero independientemente de los servicios que puedan aportar por su asociación a una percepción presente, las imágenes almacenadas por la memoria espontánea tienen todavía otro uso. Sin dudas son imágenes de ensueño; sin dudas aparecen y desaparecen de ordinario independientemente de nuestra voluntad; y justamente por eso estamos obligados, para *saber* realmente una cosa, para tenerla a nuestra disposición, a aprenderla de memoria, es decir a sustituir la imagen espontánea por un mecanismo motor capaz de suplirla (*Materia y memoria* 99).

Llama la atención que uno de los elementos que cifran la memoria voluntaria y mecánica es la utilidad, pues permite actuar en el mundo y establecer hábitos, pero la memoria no se reduce a este aspecto utilitario. En la filosofía de Bergson hay una puesta en cuestión del tiempo lineal que muestra cómo los tiempos se entrecruzan en la memoria, de tal manera que el pasado nunca se queda en el pasado. Los dos tipos de memoria están anclados en dos formas de aproximarse a la corporeidad y a su relación con el mundo. La primera, ya que

la memoria automática, la memoria del hábito, se acerca más al mecanismo que configura cierta manera de subjetivación que aparece como identidad que emerge en un entramado sociopolítico determinado, hace aparecer una corporalidad que debe tener aprendidos los códigos que le permiten moverse en un espacio histórico y le permiten ser reconocida en él. La otra memoria, una memoria espontánea intensiva, siempre en movimiento, es la huella de la duración, la huella del tiempo vital del devenir, que conforma el cúmulo de imágenes que irrumpen involuntariamente, y cuya articulación espontánea es lo que propiamente puede entenderse como una imaginación corpórea que está en la base de lo que Grotowski llama cuerpo-memoria.

Grotowski

Jerzy Grotowski, en el texto basado en una conferencia pronunciada en 1980, titulada “Respuesta a Stanislavski”, articula una crítica sobre la manera en la que se ha comprendido el trabajo de Konstantín Stanislavski por parte de los creadores teatrales, que tiene muchas resonancias sobre la concepción bifronte de la memoria en Bergson. En este texto, Grotowski se refiere a Meyerhold como un verdadero alumno de Stanislavski, en la medida en que no se preocupó por reproducir su método escolásticamente. Durante su época de estudiante, Grotowski era un gran entusiasta del trabajo de Stanislavski, el cual estaba orientado a encontrar las vías hacia aquello que es misterioso en el trabajo del actor y en el teatro. En la etapa del método de acciones físicas, el artista polaco expresó la admiración por un Stanislavski que tuvo que poner en cuestión muchos de sus descubrimientos anteriores, bajo la revelación de que “los sentimientos no dependen de nuestra voluntad”, ya que en su fase precedente Stanislavski:

Buscaba la famosa “memoria emotiva”. Seguía creyendo aún que el recurso del recuerdo de diferentes sentimientos en el fondo significaba la posibilidad de volver a los sentimientos mismos. En esto había un error; la fe en el hecho que los sentimientos dependen de la voluntad. En la vida se puede verificar que los sentimientos son independientes de la voluntad (Grotowski, “Respuesta a Stanislavski” 20).

Esta discusión se vuelve muy relevante, pues permite comprender esa ambigüedad de la memoria que descubre Bergson y que aparece en el pensamiento teatral de Grotowski en lo que se refiere al trabajo del actor. Precisamente, el problema que descubre Stanislavski es que no se pueden traer los sentimientos por sí mismos a través de la memoria voluntaria, de tal manera que las acciones físicas son la manera de concentrarse en aquello que

sí es voluntario. En lo que respecta al trabajo de Grotowski, y a partir de esta discusión, se desarrollan estas dos nociones desde la dimensión ontológica del teatro, a saber, la acción y la memoria. Estas dos nociones están insertas en el *entre* de lo voluntario y lo involuntario, y se encuentran en la base de su investigación sobre el ritual y su relación con el teatro.

Para Grotowski ese *entre*, ese intersticio, es el que orienta el trabajo de entrenamiento del *Performer*, en donde los ejercicios no pretenden desarrollar un virtuosismo corporal, ni tampoco una fortaleza atlética, sino introducir la corporeidad en una experiencia paradójica de precisión y espontaneidad. En este sentido, existe una exigencia de precisión en los ejercicios, en la misma medida en que es necesaria la precisión en cualquier manifestación de ritualidad que también detona una experiencia de encuentro con lo sagrado, entendido como alteridad radical, que desestabiliza la subjetividad unitaria. Esta experiencia de desestabilización del yo se clarifica en tanto que se entiende la concepción de memoria que atraviesa la poética de Grotowski y su manera de concebir esta tensa relación entre la espontaneidad y la precisión. En sus palabras:

La precisión es el sexo, mientras que la espontaneidad es el corazón. Si el sexo y el corazón son dos cualidades separadas, entonces estamos desmembrados. Sólo cuando existen juntos, no en cuanto a unión de dos cosas, sino como una cosa única, entonces estamos enteros. En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal, no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No la naturaleza humana, sino toda la naturaleza en el hombre (“Respuesta a Stanislavski” 23).

La experiencia paradójica entre la espontaneidad y la precisión está justamente inserta en la bifrontalidad de la memoria; por un lado, el acto de detonar esa experiencia desestabilizante no ocurre por sí mismo, sino que exige un conjunto de ejercicios, pero, por otro, éstos no deben ser una finalidad en sí mismos, y mucho menos memorizarse mecánicamente, sino que tienen que llevar a esa experiencia de lo otro que, como dice Grotowski, no es la naturaleza humana, sino “toda la naturaleza en el hombre”(23).

En otras palabras, una memoria conforma al yo y los hábitos e inercias, pero la otra lleva al sujeto fuera de sí, lo *desubjetiva*, por decirlo de alguna manera, en la medida que lo arroja a una experiencia de extrañamiento a la que la obra de Beckett hace referencia y que funda la noción del cuerpo-memoria en Grotowski. Esta memoria involuntaria es el flujo de la duración en donde colapsa la construcción lineal del tiempo, el pasado como una multiplicidad de flujos que se acumulan en el presente, en tanto virtualidad. Aquí, aparece el cuerpo, ya no como objeto de captura de los dispositivos que lo subjetivan, sino como espacio intensivo de multiplicidades que dejan al yo en suspenso y muestran su condición

artificial; no porque exista un “verdadero yo” debajo de la máscara de esta identidad unitaria, sino porque bajo esta máscara hay otra y otra, pues son enmascaramientos de las memorias que atraviesan el cuerpo.

Samuel Beckett y los dos tipos de memoria

Distinguir estos dos aspectos de la memoria ofrece los indicios necesarios para entender por qué el elemento voluntario de la memoria, asociado al aprendizaje mecánico de hábitos, es fundamento de la construcción del yo, mientras que la memoria involuntaria es una fuerza *desubjetivante* que devela la multiplicidad constituyente que, además, irrumpe sin previo aviso, abriendo una ventana a la intuición de la duración que permanecía inconsciente, como en el epígrafe de este texto sobre la magdalena para Marcel Proust y en la reflexión de Grotowski sobre el *Performer*. Esta memoria intensiva es la huella del paso del cuerpo por el mundo y, en su relación sensible con las cosas, pone en suspenso el yo al mostrar su carácter relacional, ya que devela el paso de la duración y la huella del mundo que funda la corporeidad.

La memoria es la huella del mundo en su flujo vital, de tal manera que la singularidad deviene otra al compás de este atravesamiento de lo otro. Los olores, los colores, las texturas, el clima, la temperatura, la luz y las sombras son afectos que rebasan la narrativa identitaria en la medida que son imágenes sensoriales que pulsan con autonomía, mostrando el carácter extranjero que subyace al yo. Beckett da cuenta de ello de la siguiente forma:

Nuestro misterio es el “ayer”: el ayer no sólo nos ha producido un mayor cansancio, o nos ha hecho avanzar más en el camino: somos otros, “ya no lo que éramos antes de la calamidad de ayer”. Las aspiraciones de ayer valían para el yo de ayer, no para el de hoy; su cumplimiento, “la identificación del sujeto con el objeto de su deseo”, no tiene validez perdurable (*El innombrable* 20).

El poeta nos muestra que la duración establece relaciones impermanentes en el deseo, el yo y el objeto, de tal suerte que el yo es una formación contingente, y transitoria, que se almacena en el cúmulo de imágenes de la memoria involuntaria. La memoria intensiva es el lugar donde habita la multitud que somos. Precisamente es la obra del literato de influencia bergsoniana Marcel Proust la que le permite a Beckett pensar sobre la memoria. Para Beckett somos prisioneros del tiempo en la medida que es la base ineludible de la existencia, y el hábito es la manera en la que se consolida el yo a través de sus repeticiones en el tiempo. Sin embargo, la obra de Beckett está fundada en la posibilidad de mostrar las líneas

de fuga que ponen en crisis la constitución de la identidad de cara a abrir otras posibilidades vitales. El tiempo, efectivamente, es la base que en su repetición consolida mecánicamente los hábitos que configuran al yo, pero al mismo tiempo es el flujo del devenir inatrapable, que permanentemente se resiste a los intentos de petrificación. Siguiendo a Proust, Beckett también hará una distinción importante entre las dos memorias y los efectos que tienen en la manera de entender el mundo. Respecto a la memoria que él llama voluntaria, el dramaturgo irlandés señala:

Las leyes de la memoria están sujetas a las leyes más generales del hábito. El hábito es un pacto efectuado entre el individuo y su entorno, o entre el individuo y sus propias excentricidades orgánicas: la garantía de una inviolabilidad mediocre, el pararrayos de su existencia. El hábito es el lastre que encadena el perro a su vómito. Respirar es hábito. La vida es hábito. O más bien la vida es una sucesión de hábitos, pues el individuo es una sucesión de individuos (*Proust y otros ensayos* 54).

Esta memoria voluntaria es la memoria del hábito que configura al yo y su relación con el estado de cosas de su entorno. El devenir es cambio, movimiento y también profunda angustia existencial, individual y colectivamente, la memoria voluntaria es una forma de suturar la experiencia trágica de un mundo que en su constante flujo se escapa. Este aspecto de la memoria, como repetición de lo mismo, produce una ilusión de estabilidad y de seguridad que excluye la diferencia en tanto que aparece como amenazante. Pareciera que hay cierta resonancia del pensamiento nietzscheano en la medida que esta manera de entender la memoria aparece como una forma de domesticación a través de la costumbre, pero esto se abordará más adelante.

En la memoria del hábito, la relación con la vida queda cifrada por el aburrimiento y el tedio existencial, como el que podemos encontrar en *Esperando a Godot*, que corresponde a la manera en la que se articula el yo, como lo familiar y conocido y, aparentemente, estable hasta el punto del hastío. Para Beckett el deber de la costumbre es mantener la sensibilidad ajustada a las condiciones de su entorno. Debido a esto, es posible entender el diálogo que establece Beckett con la filosofía de Schopenhauer; para el autor de *El mundo como voluntad y representación*, la vida se mueve como péndulo entre el sufrimiento y el aburrimiento, ya que la existencia queda reducida a la estabilidad de la rutina. Pero para Beckett:

La memoria involuntaria es un mago rebelde al que no se puede importunar. Escoge su propio tiempo y lugar para realizar el milagro. No sé con qué frecuencia se repite ese milagro en Proust. Creo que doce o trece veces. Pero basta con la primera –el

famoso episodio de la magdalena remojada en el té— para que se pueda afirmar que el libro entero es un monumento a la memoria involuntaria y la epopeya de su actuar (*Proust y otros ensayos* 62-63).

La memoria involuntaria es un mago rebelde, pues irrumpe cuando le place, en un asalto furtivo y fugaz, el cual hay que leer en clave bergsoniana, ya que es la irrupción de las imágenes que espontáneamente irrumpen y transfiguran la existencia y la manera en la que se habita la vida. La memoria involuntaria interrumpe la supuesta estabilidad de la rutina, pero también lleva a una experiencia de extrañamiento en donde la irrupción de lo irrepitible abre una experiencia entera de salida de sí, que devela la multiplicidad de la duración que siempre está presente en una dimensión virtual que se actualiza con la entrada caprichosa del mago rebelde, hasta el punto de llevar al lenguaje organizado del yo al balbuceo. La textualidad beckettiana es una poética que apela a la fuerza desestabilizante de la creación artística, en la medida que muestra la posibilidad de operar una experiencia de apertura y salida de sí.

Es posible pensar entonces que, en la obra beckettiana, queda en suspenso no sólo la estructura del teatro en su sentido tradicional, sino toda representación unitaria que dependa del principio de identidad sujeta a cualquier principio absoluto, sea este religioso o político. Para Beckett, el ejercicio literario es creación de imágenes que apelan a una realidad en devenir que tiene como base la experiencia singular de la duración. La literatura es un lenguaje que no pretende capturar su objeto, sino que se reconoce a sí misma en su imposibilidad de dar cuenta del flujo de lo viviente, es decir, es potencia del balbuceo.

Tomando como punto de partida la paradójica relación entre la experiencia intuitiva de la duración y la experiencia intelectual, la literatura de Beckett muestra la imposibilidad de subsumir una memoria a la otra, pero también de separarlas. Los personajes beckettianos son la expresión de una crisis de la subjetividad unitaria, en su proceso de extrañamiento. La teatralidad, en este sentido, no está circunscrita a la dramaturgia, sino a la puesta en cuestión de la máscara del yo y el develamiento de la multiplicidad de imágenes de una memoria involuntaria y pulsante.

Es por esta razón que, al poner en cuestión la concepción lógico-aristotélica del relato, necesariamente queda en suspenso el principio de identidad que territorializa la experiencia unitaria que el sujeto tiene de sí. Por tal motivo, es posible leer en la novela de Beckett *El in-nombrable* una manera de dar cuenta de esta experiencia heraclítea de extrañamiento:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto

adelante. Puede que un día, venga el primer paso, simplemente haya permanecido, donde, en vez de salir, según una vieja costumbre, pasar días y noches lo más lejos posible de casa, lo que no era lejos. Esto pudo empezar así. No me haré más preguntas. Se cree sólo descansar, para actuar mejor después, o sin prejuicio, y he aquí que en muy poco tiempo se encuentra uno en la imposibilidad de volver a hacer nada. Poco importa cómo se produjo eso. Eso, decir eso, sin saber qué. Quizá lo único que hice fue confirmar un viejo estado de cosas. Pero no hice nada. Parece que hablo, y no soy yo, que hablo de mí, y no es de mí (20).

Pareciera que, en este devenir otro, encontramos un intento de fracturar la aparente totalidad coherente del principio de identidad, en donde el yo queda en suspenso por su imposibilidad de nombrarse en la experiencia de la duración. Es así como, a partir de la obra de Samuel Beckett, es posible pensar en una puesta en crisis de los procesos de subjetivación que operan en el lenguaje y que abren paso a una experiencia paradójica, ya que la escritura de Beckett emerge desde un no-lugar, desde una errancia que él entiende como el purgatorio en cuanto zona de paso y de perpetuo vagabundeo. El carácter antiesencialista del dramaturgo muestra a todos sus personajes en un lugar de crisis permanente, en una estética del fracaso y de la precariedad que implica enfrentarse al mundo sin certezas.

La obra de Beckett se encuentra en permanente cuestionamiento de todo proyecto, pues es un cúmulo de intentos humanos por sobreponerse al devenir como flujo del mundo que va más allá de cualquier tentativa de control. Sin duda, el pensamiento de Beckett es un pensamiento de la multiplicidad y el flujo que desplaza la centralidad de la racionalidad cartesiana que cree que puede captar y controlarlo todo por medio de cierto ejercicio de la razón. Los personajes beckettianos muestran el lugar de una humanidad desplazada de su centro que tiene que vérselas con el flujo inatrapable de lo vivo. Por este motivo, el fracaso es posibilitante en la medida que implica la necesidad de asumir un mundo plural, sin absolutos que intenten abarcar todas las singularidades y el devenir diferencial de la experiencia. Esta “absoluta ausencia de absolutos”, como es enunciada por S. E. Gontarski en su análisis de la obra de Beckett, constituye la visión purgatorial que atraviesa la obra del poeta, dicho en sus palabras:

El Infierno es la monotonía estática del vicio sin fin. El Paraíso es la monotonía estática de la perfección sin fin. El Purgatorio es una avalancha de movimiento y vitalidad liberada por la combinación de esos dos elementos. Hay un proceso purgatorial continuo, en el sentido de que el círculo vicioso de la humanidad se está cumpliendo, y ese logro depende del predominio recurrente de una de dos cualidades generales. Sin resistencia, no hay erupción; sólo en el Infierno y el Paraíso no hay erupciones, ni la

necesidad ni la posibilidad de ellas. En esa tierra que es Purgatorio, el Vicio y la Virtud –que pueden tomarse como cualquier par de factores humanos imponentes y contrarios– deben purgarse a su vez hasta constituirse en nada más que espíritus de rebeldía (Beckett *Proust y otros ensayos* 46).

El purgatorio es la imagen del flujo permanente del devenir que colapsa toda estructura totalizante. La teatralidad, entendida como juego entre lo que se muestra y se oculta, emerge necesariamente de esta crisis y de reconocer la imposibilidad constitutiva del lenguaje que no puede, ni debe, capturar el devenir temporal de una vez y para siempre. La creación poética aparece aquí más como un ejercicio balbuceante que en su procesualidad dice sin decir.

En la irrupción de la memoria involuntaria se muestra que la identidad es una máscara que cree que es verdadera, pero que queda en suspenso en la intrusión de la multiplicidad de las imágenes en donde irrumpe la multiplicidad de máscaras sin ningún rostro verdadero. Tal como lo señala Bergson en *La evolución creadora*:

La memoria, como hemos tratado de probar, no es una facultad de clasificar recuerdos en el cajón de un armario o de inscribirlos en un registro. No hay registro ni cajón; no hay incluso aquí, hablando con propiedad, una facultad, porque una facultad se ejercita intermitentemente, cuando quiere o cuando puede, en tanto que el amontonamiento del pasado sobre el pasado se prosigue sin tregua. En realidad, el pasado se conserva por sí mismo, automáticamente. Todo entero, sin duda, nos sigue a cada instante: lo que hemos sentido, pensado, querido desde nuestra primera infancia, está ahí, pendiendo sobre el presente con el que va a unirse, ejerciendo presión contra la puerta de la conciencia que querría dejarlo fuera (18).

Los personajes beckettianos son la expresión de esa irrupción de la memoria involuntaria que arroja al yo fuera de sí, en una experiencia donde el lenguaje se abre a su propia imposibilidad. Llama la atención la manera en la que esta concepción ontológica de la memoria resuena fuertemente en el pensamiento de Grotowski que, en el texto de la conferencia “Tú eres hijo de alguien”, al referirse a la importancia del canto como forma de indagar en el cuerpo-memoria, dice:

Pero si estás explorando a tu abuela, con los impulsos de tu propio cuerpo, entonces no eres ni “tú” ni tu “abuela quien ha cantado”, eres tú explorando a tu abuela cantando. Pero tal vez más lejos, hacia algún lugar, hacia algún tiempo difícil de imaginar, donde por primera vez se cantó esa canción. Se trata de la verdadera canción tradicional que es anónima (75).

La memoria es un reservorio múltiple y pulsante de imágenes que, cuando irrumpe, deja al yo en suspenso, develando las fuerzas que estaban ocultas, en una experiencia de anonimato, es decir, una singularidad que en su multiplicidad no es nadie. Lo otro es precisamente eso que queda fuera de la configuración mecanizada y habituada, por así decirlo, de la identidad, pero que irrumpe de nuevo en la memoria intensiva para mostrar que el yo es sólo una máscara entre otras. Esta poética, que muestra el flujo de la duración como alteridad en la multiplicidad de imágenes con sus propias voces, también puede verse en este fragmento de la obra *No yo*:

[...] y ahora este flujo... sin entender ni la mitad... ni la cuarta parte... ni idea... de lo que estaba diciendo... ¡imagínate!... ni idea de lo que estaba diciendo... hasta que comenzó a intentar... engañarse a sí misma... no era la suya en absoluto... no era su voz en absoluto... y sin duda sería... vital que ella... estaba a punto... tras largos esfuerzos... cuando de repente sintió... poco a poco sintió... moverse sus labios... ¡imagínate!... ¡sus labios moviéndose!... como si hasta entonces no hubiera... y no sólo los labios... las mejillas... la mandíbula... toda la cara... todos esos... ¿qué?... ¿la lengua?... sí... la lengua dentro de la boca... todas esas contorsiones sin las cuales... no es posible hablar... y que normalmente... no se sienten... tan concentrado está uno... en lo que dice... todo el ser... pendiente de sus palabras... de forma que ella no solamente debía... ¿debía?... ¿no solamente debía?... renunciar... aceptar las suyas únicamente... únicamente su voz... sino también este otro horrible pensamiento... oh, mucho después... brusco destello... mucho más horrible si es que fuera posible... esta sensación estaba volviendo... ¡imagínate!... la sensación estaba volviendo (“Samuel Beckett”).

En suma, la escritura beckettiana y los cantos ancestrales de Grotowski develan la pluralidad constituyente de la memoria, como una fuerza creadora, pero también desestabilizante, cuya potencia permite la irrupción de otra relación con el mundo. Una emergencia de las palabras como flujo intensivo que pone en cuestión las estructuras estables de significado, que asume la imposibilidad de determinar el sentido de una vez y para siempre. La memoria involuntaria es la impronta de la duración como acontecimiento. Es la impronta del “haciéndose” de la vida en su creatividad.

Nietzsche, olvido y animalidad

Llegado este punto de la reflexión, vale la pena detenerse en el problema del olvido, entre otras cosas, porque pareciera ser una especie de fuerza opuesta a la memoria. Debido a

esto, en lo que sigue, se intentará mostrar que, siguiendo a Nietzsche, en esta discusión el olvido no se opone a la memoria en general, sino a un tipo de memoria específica que la filósofa Vanessa Lemm, en su texto *La filosofía animal de Nietzsche*, llama *memoria de la voluntad*, la cual puede entenderse como petrificación de la memoria voluntaria y mecánica, mostrada por Bergson y Beckett, y que en Nietzsche tiene el sentido de ser una forma de dominación.

En el segundo tratado de *La genealogía de la moral*, Nietzsche se pregunta por cómo se configura la memoria del animal humano, principalmente por la manera en que la memoria opera como una forma de domesticación. Los problemas señalados por Nietzsche, tanto en esta obra como en su pensamiento, se mueven en cierta zona de indiscernibilidad entre lo singular y lo colectivo, en otras palabras, la forma en la que se tensa la relación entre memoria y olvido opera tanto en el territorio político como en la configuración de la singularidad.

“¿Cómo hacerle una memoria al animal-hombre? ¿Cómo imprimir algo en este entendimiento del instante, entendimiento en parte obtuso, en parte aturdido, en esta viviente capacidad de olvido, de tal manera que permanezca presente?” [...] Puede imaginarse que este antiquísimo problema no fue resuelto precisamente con respuestas y medios delicados; tal vez no haya, en la entera prehistoria del hombre, nada más terrible y siniestro que su mnemotécnica. “Para que algo permanezca en la memoria se lo graba a fuego; sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria” (Nietzsche, *La genealogía de la moral* 88).

Para Nietzsche al igual que para Bergson, la memoria está íntimamente relacionada con el cuerpo; sin embargo, la diferencia para Nietzsche es que el punto de anclaje de aquella es el dolor. En este sentido, la memoria civilizatoria que es denunciada en *La genealogía de la moral* está más cerca de la memoria mecánica del hábito, en Bergson, y la memoria voluntaria de Beckett; pero siguiendo con la imagen de lo animal, Nietzsche estaría planteando que la memoria civilizatoria opera como una petrificación de esta modalidad de la memoria orientada a la domesticación de los cuerpos. Dicho de otra manera, ninguno de estos autores está pensando que algún extremo de la bifrontalidad de la memoria sea mejor, o pueda prescindir de su contraparte; más bien, Nietzsche denuncia que la modernidad tradicional tiende a consolidar su historicidad civilizatoria, clausurando la multiplicidad de la memoria intensiva, petrificando un relato monumental que articula un régimen de identidad, ya no solamente individual, sino colectivo.

En el pensamiento de Nietzsche, la imagen del animal es más que únicamente una metáfora, ya que es la expresión de una fuerza que se contrapone a esta memoria do-

mesticadora, el olvido. En *La segunda consideración intempestiva*, el filósofo alemán afirma que, a pesar de que el ser humano se vanagloria de su humanidad, en realidad envidia al animal:

Porque él, en el fondo, sólo quiere esto: vivir sin hartazgo y sin dolores como el animal, aunque lo quiera, sin embargo, en vano, porque no lo quiere tal y como lo quiere éste. Así el hombre pregunta al animal: “¿Por qué no me hablas de tu felicidad y únicamente me miras?”. El animal quiere responderle y decirle: “esto pasa porque siempre olvido lo que quisiera decir”. Entonces, también se olvidó de esta respuesta y calló, de modo que el hombre se quedó asombrado (*Sobre la utilidad* 327).

Entre los elementos más importantes de este texto se encuentra la reflexión sobre la historia y la manera en la que condiciona la identidad, sujetándola a una memoria histórico-política, de tal suerte que el yo es resultado de los dispositivos que arraigan el proyecto civilizatorio de la modernidad tradicional en el cuerpo y la sensibilidad, a través de múltiples vertientes de domesticación, como puede ser el racionalismo que tiende a expulsar la corporalidad y la animalidad de dicho proyecto. En este sentido, Vanessa Lemm extrae de su análisis de la obra de Nietzsche una distinción que permite encuadrar la discusión acerca de la tensión entre memoria y olvido:

Para Nietzsche el proyecto de la civilización representa un proceso de mejoramiento moral y racional del ser humano que no cultiva la vida animal, sino que la “extirpa” y la oprime. [...] En oposición a la civilización, el desafío de la cultura es el de generar formas de vida y de pensamiento plenas y desbordantes de vida, que no constituyan formas de poder sobre la vida animal. Sostengo que la cultura recupera esta plenitud de vida en los sueños, las ilusiones y las pasiones del animal (20).

Son bien conocidas las críticas al racionalismo occidental en la obra de Nietzsche, las cuales ya comienzan desde *El nacimiento de la tragedia*, pero lo que no siempre es claro es la politicidad que está implícita en esta crítica. Tanto para Bergson como para Nietzsche, la sobrevalorada racionalidad humana clausura el flujo del devenir de lo viviente y, en el caso del pensamiento de Nietzsche, se vuelve el fundamento de las formas de dominación y sometimiento. Para Vanessa Lemm esta crítica hace que Nietzsche elabore una distinción entre civilización y cultura.

La modernidad tradicional se caracteriza por la construcción del proyecto civilizatorio cifrado por el encumbramiento de la razón instrumental y por las formas monolíticas de entender lo viviente que excluyen la multiplicidad y el devenir. Estos procesos apelan

al desarrollo de la razón y la moralidad como maneras de domesticar y clausurar la realidad corporal del animal humano, precisamente por considerar lo animal como aquello que debe ser superado. Lemm identifica que, a esta concepción civilizadora, Nietzsche opone la idea de cultura, que no se enfrenta a la multiplicidad de lo viviente, sino que es su expresión, entendiendo esto como la proliferación de multiplicidad de formas de habitar la vida.

En este punto aparece claramente la cercanía entre Nietzsche y Bergson, pues para ambos la vida es exuberancia, creación, multiplicidad y flujo, de tal modo que, por un lado, la civilización intenta someter esta multiplicidad organizándola en grandes discursos totalizantes que clausuran la pluralidad; mientras que, por otro, la cultura es el proceso de cultivo que expresa esta multiplicidad y flujo, pluralizando las maneras de estar en el mundo. En la primera, lo humano se entiende como una superación y exclusión de lo animal, pero en la segunda, lo animal es expresión de la alteridad de lo viviente y lo humano es apertura a esta alteridad que lo constituye más allá de sí mismo. Debido a esto, la filósofa alemana hace énfasis en el sesgo antropocéntrico de los proyectos civilizatorios en el relato tradicional de Occidente:

Nietzsche cuestiona la creencia habitual de que la vida crece a partir de su pasado animal según una concepción del tiempo lineal, como algo de lo que proviene o de lo que se ha emancipado con éxito. En el pensamiento de Nietzsche, en cambio, la animalidad aparece como otredad, como un reservorio de fuerzas creativas y regenerativas de vida que permiten al ser humano lanzarse hacia el futuro. El futuro emerge de la capacidad humana para superarse. Pero, para superarse a sí mismo, el ser humano necesita volver a su animalidad (y al olvido animal). Por esta razón, el (olvido) animal siempre está al comienzo y al recomienzo de la cultura (Lemm 37).

En esta tensión, la memoria y el olvido aparecen como fuerzas primordiales de la vida; la memoria no está inmediatamente asociada con la civilización, sino que Lemm habla de la *memoria de la voluntad* para referirse a la manera en la que la civilización se consolida a sí misma en los cuerpos, articulando las imágenes históricas y su régimen de identidades. Así, el olvido no debe entenderse como un borramiento de las imágenes, sino más bien como el impulso vital que hace que dichas imágenes irruman espontáneamente, se mezclen, y produzcan el mundo de formas múltiples e insospechadas.

En otras palabras, el olvido es una fuerza disolutiva, no de las imágenes, sino de la manera en la que la articulación civilizatoria las petrifica; no borra las imágenes, ya que esto es imposible, sino que es una potencia creadora que, al desarticular el proceder hegemónico, identitario y petrificado en el que la civilización articula las imágenes, abre

la posibilidad de que éstas se organicen entre sí de maneras plurales e inesperadas. Precisamente, la posibilidad del paso de la memoria automatizada a la irrupción del flujo involuntario, caótico y moviente de las imágenes es la fuerza disolutiva del olvido animal y es la base de lo político en la teatralidad, ya que abre la posibilidad de múltiples construcciones de imágenes que permitan otras relaciones con la vida en común. Grotowski enfatiza así esta potencia:

Toda la vida se trata de un complejo fenómeno de re-equilibraje. No se trata de tener una imagen conceptual de esto, sino de preguntarse: ¿esta vida que están viviendo les basta?, ¿están felices con ello?, ¿están satisfechos con la vida que los rodea? El arte o la cultura o la religión (en el sentido de fuentes vivas; no en el sentido de las iglesias, a menudo al opuesto), todo esto es una manera de no estar satisfecho. No, esta vida no es suficiente. Entonces hacemos algo, proponemos algo, cumplimos algo que es respuesta a esa carencia. No se trata de la carencia en la imagen de la sociedad, sino de la carencia en la manera de vivir la vida (“Tú eres hijo de alguien” 70).

Es así como este proceso, que parecía únicamente singular, irrumpe también en la vida en común, ya que la potencia desestabilizante del teatro opera en la apertura a la multiplicidad de las imágenes, en donde, además de irrumpir otra memoria colectiva, se abre otra posibilidad de elaborar nuevas relaciones con la vida en su conjunto. Es ésta la importancia que tiene para Grotowski reencontrarse con las raíces rituales del teatro, no para imitarlas, ni como una forma de teología teatral, sino como un encuentro con esa experiencia originaria que religa con la vida en común, y que desestabiliza las construcciones petrificadas del relato civilizatorio, para abrirse a la alteridad de lo viviente en su multiplicidad de imágenes.

En suma, el olvido no es lo que se le opone a la memoria en sentido estricto, sino más bien la fuerza dionisiaca que permite el paso de una organización petrificada, y automatizante, de las imágenes a la apertura de su flujo constituyente y múltiple. Es en este sentido que el arte adquiere una dimensión ontológica, en la medida que permite una desorganización de la percepción y la sensibilidad, al mismo tiempo que posibilita la irrupción de otras maneras de composición de las imágenes y de los afectos que implican. El arte logra estos efectos al posicionarse en esa zona paradójica de la precisión y la espontaneidad, o en palabras de Grotowski:

La verdadera rebelión del arte es persistente, dominada, nunca diletante. El arte siempre ha sido el esfuerzo de confrontarse con la insuficiencia, y por este mismo hecho es complementario de la realidad social. No hay que focalizarse sólo sobre una cosa

demasiado limitada como el teatro. El teatro, son todos los fenómenos alrededor del teatro, toda la cultura. Podemos emplear la palabra teatro como podemos abolirla (“Tú eres hijo de alguien” 70).

Reflexiones finales

Por momentos, al hablar de los dos aspectos de la memoria, que no dejarán de aparecer en el pensamiento de estos autores, se tiene la impresión de recorrer un camino paradójico, en la medida en que se asume que las palabras están siempre en falta para dar cuenta de lo que está en perpetuo movimiento.

La memoria es simultáneamente lo que ajusta y desajusta la realidad; debido a esto, se puede pensar que toda práctica artística es un trabajo sobre y desde la memoria, como irrupción intensiva de imágenes que no habitan únicamente al artista en su identidad individual, sino en cuanto cúmulo de imágenes que desbordan toda subjetividad. La memoria involuntaria suspende al yo en la medida que las imágenes son pre individuales y ponen en crisis todo régimen de identidades. Sin embargo, siempre acecha la memoria de la voluntad, como dispositivo de repetición de las formas de dominación, adquiriendo fuerza la imagen propuesta por Beckett en donde el tiempo aparece como un monstruo bicéfalo.

Por tal motivo, este tema es una de las cuestiones más fundamentales para pensar la teatralidad en su dimensión ontológica, y difícilmente encontraremos una reflexión sobre el teatro que no pase por la cuestión de la memoria, desde la perspectiva de Stanislavski hasta de creadores más contemporáneos y disímiles como Grotowski y Kantor, que sin perder de vista el hecho de que desarrollan poéticas muy diferentes, hay en la memoria una problemática compartida.

A lo largo de este recorrido se ha intentado mostrar que, al pensar acerca de la memoria más allá, en los bordes de la práctica del teatro, la propia teatralidad se convierte en un aparato que la moviliza, cuya repercusión tiene resonancia en la manera de habitar el mundo, en un sentido ético, político y ontológico. Pareciera que esta indagación permite aproximarse a la teatralidad como una forma de comprender y elaborar el mundo, al mismo tiempo que nos lleva a repensar la práctica misma del teatro y el lugar de la corporeidad en esta cuestión.

A pesar de que la memoria ha sido un dispositivo que intenta consolidar cierto estado de cosas, también es la multiplicidad que nos habita y nos muestra que debajo de la pesada máscara del yo, y del régimen de identidades al que está sujeto, hay una multitud que pulsa en su virtualidad, y que de vez en cuando se actualiza, dando paso a un mundo viviente y extraordinario.

Fuentes consultadas

- Beckett, Samuel. *El innombrable*. Traducción de R. Santos Torroella, Barcelona: Lumen, 2007.
- Beckett, Samuel. *Proust y otros ensayos*. Traducción de Marcela Fuentealba, Chile: Universidad Diego Portales, 2008.
- Bergson, Henri. *La evolución creadora*. Traducción de María Luisa Pérez Torres, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- Bergson, Henri. *Introducción a la metafísica*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1979.
- Bergson, Henri. *Materia y memoria: Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Cactus, 2006.
- Grotowski, Jerzy. "Respuesta a Stanislavski". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 18-26 pp.
- Grotowski, Jerzy. "Tú eres hijo de alguien". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 69-75 pp.
- Grotowski, Jerzy. "El Performer". *Máscara*, núm. 11-12, 1993, 76-79 pp.
- Lemm, Vanessa. *La filosofía animal de Nietzsche*. Traducción de Diego Rossello, Chile: Universidad Diego Portales, 2010.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Traducción de Germán Cano, Madrid: Gredos, 2011.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Madrid: Alianza, 2014.
- "Samuel Beckett", *Not i – No yo*, Blog: Persona, 24 de agosto, 2009, <https://perssona.blogspot.com/2009/08/sarah-kane.html>. Consultado el 2 de noviembre de 2017.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Miguel Angel Amado González*

* Universidad de las Artes (ISA), Cuba.
e-mail: miguelangel931110@yahoo.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0424-7735>

Recibido: 24 de mayo de 2022

Aceptado: 27 de junio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2720>

Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Resumen

El presente artículo aborda uno de los resultados del trabajo de diploma *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) y Superbandaclown (2016)*, sustentado en la Facultad de Arte Teatral de la Universidad de las Artes (ISA) de Cuba. A partir de la interrogante ¿cuáles son los referentes históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* en Cuba?, afronta uno de los temas todavía irresolutos en la historiografía escénica de la isla. Mediante el empleo de métodos teóricos y empíricos, atraviesa varias etapas del teatro y el circo cubanos para desentrañar el desarrollo de la dramaturgia del *clown* en Cuba y arrojar una serie de elementos que confirman su evolución.

Palabras clave: historiografía del teatro; historia del espectáculo; circo; payaso; Teatro Tuyo; Cuba.

A Historical Approach to Clown Dramaturgy in Cuba

Abstract

This article is based on research undertaken by the author within the Diploma course *The dramaturgy of the theatrical clown in the artistic practice of Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) and Superbandaclown (2016)*, supported by the Faculty of Theater Arts of the Universidad de las Artes (ISA) of Cuba. The author looks into what historical references support the Cuban tradition of clown dramaturgy, in order to address one of the unsolved issues in the island's theatrical historiography. Through the use of theoretical and empirical methods, the paper goes over various historical moments of Cuban theater and circus to unravel the development of clown dramaturgy in such context.

Keywords: theatre historiography; shows historiography; circus; clown; Teatro Tuyo; Cuba.

Un abordaje histórico en torno a la dramaturgia del *clown* en Cuba

Hacia una perspectiva académica sobre la dramaturgia del *clown*

Abordar con científicidad las temáticas referidas al arte del *clown* o payaso¹ es todavía una fisura en el ámbito de la investigación escénica cubana. Los motivos pueden ser muchos, pero en lo fundamental tienen que ver con la ignorancia y la desidia. Ambos se materializan en la subvaloración de esa estética, la limitación de sus prácticas a espacios como las fiestas de animación, el desinterés –de un considerable grupo de artistas *clowns*– por colocar a esta figura en una posición “seria” dentro de estudios teóricos y la dispersión de la historia del payaso o de testimonios que se contradicen. Si bien la contemporaneidad se ha encargado de darle al payaso otras oportunidades, todavía puede decirse que hay demasiadas zonas de desconocimiento y subestimación, tanto en la investigación como en la exploración práctica de nuevas posibilidades discursivas.

La tentativa del autor por abrir una investigación en torno a la dramaturgia de los payasos se formuló entre 2017 y 2020, tres años en los que el *clown* teatral en Cuba comenzó a ganar otras significaciones. Un ejemplo de esa madurez fue la apertura de programas de estudio en las academias de teatro del país, a partir de la novedad y el rigor mostrados en la práctica artística del grupo Teatro Tuyo, a través de sus espectáculos y acciones

¹ Se asumen los términos *clown* y *payaso* para hacer referencia al mismo personaje, sin distinción alguna por género, tipologías, códigos lingüísticos o espacios de representación. Para evitar choques de criterios en ese sentido, se determinó que ambas, *clown* y *payaso*, son voces neutras en tanto se refieran al personaje/intérprete con características que permiten reconocerlos indistintamente como tales.



Imagen 1. *La estación*. Dirección de Ernesto Parra (Teatro Tuyo), Cali, 2017. Fotografía de Leonardo Linares.

formativas. Propiciar el presente ejercicio de pensamiento es también un punto climático en las indagaciones teóricas que ha sostenido el autor gracias a sus cercanas relaciones de trabajo con esa agrupación por más de una década, como necesidad de pesquisar todo lo concerniente a la estética que salvaguardan.

En 2021, el autor presentó su trabajo de diploma *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009)* [Ver Imagen 1], *Gris (2013)* y *Superbandaclown (2016)*, en opción al título de licenciado en Arte Teatral por la Universidad de las Artes (ISA), bajo la tutoría de la máster en Ciencias Blanca Felipe Rivero. De este modo, el *clown* cubano contó con el primer registro teórico-práctico en torno a su dramaturgia, lo cual significó un aporte tanto para el desarrollo de la especialidad como también para los estudios teatrológicos desde la academia.

Respetando la pauta metodológica de ir desde lo general a lo particular, fue ineludible sistematizar los fundamentos teóricos e históricos del teatro *clown* occidental, para encontrar así los puntos divergentes y convergentes en su relación con las prácticas cubanas y, principalmente, la agrupación en análisis. Esa primera tarea fue identificar los referentes

históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* teatral, con especial atención en la experiencia cubana.

El presente artículo no muestra los resultados de esos referentes que a lo largo de la historia del *clown* occidental marcaron el desarrollo dramático de la especialidad, sino que sistematiza la historia del *clown* en Cuba, desde los aportes más sustanciales de su dramaturgia. Sin ánimos de pretensión alguna, el texto intenta contribuir considerablemente a estos estudios, que hoy se estimulan en las academias de teatro del país, en sus diferentes niveles y desde el ISA, para las compañías dedicadas al *clown*, así como para la teatrología y la dramaturgia cubanas, entre otros beneficiados.

Para este análisis se emplearon métodos teóricos como el histórico-lógico y el comparativo. Ambos permitieron la identificación de los referentes históricos de la dramaturgia del *clown* en Cuba durante la recopilación, selección y organización de la información de forma lógica, así como la comparación y comprobación de los datos obtenidos. Paralelamente, la aplicación de métodos empíricos, como la revisión documental y las entrevistas a profundidad estructuradas y no estructuradas, ayudaron a contrastar el conocimiento y la información recogida.

En una primera exploración del tema, se consultaron textos teóricos e históricos –nacionales e internacionales– que abordan temas generales sobre la figura del payaso y su dramaturgia. Pudieron identificarse criterios que validan la existencia de una *naturaleza del clown*,² así como las técnicas utilizadas por los actores y las actrices para concebir esos personajes desde sus respectivas tipologías. Otras fuentes examinadas también señalan elementos para la concepción de los números y los espectáculos de *clowns*. Sin lugar a dudas, se exploraron experiencias que sistematizan prácticas creativas singulares y explican cómo escoger y ordenar los propios materiales vocales, gestuales y de vestuarios, para irlos incorporando poco a poco en el curso de improvisaciones individuales puestas a prueba (Pavis 85). Esos elementos suelen organizarse dentro de una estructura dramática, preconcebida o no. Son, en definitiva, aspectos de organización dramática, específicamente de la dramaturgia del *clown*. Pero... ¿qué es la dramaturgia del *clown*?

Bien se reconoce que la dramaturgia como procedimiento de creación para la escena tiene diversas metodologías, tanto en la escritura como en la dirección de escena y en las técnicas actorales; mas, el fenómeno se complejiza cuando se aplican a estéticas o poéticas particulares. Ante tal generalidad es necesario pensar en principios comunes que sean válidos para todas las metodologías. La respuesta podría estar en lo que ocurre con la

² *La naturaleza del clown* se refiere a las particularidades que lo distinguen de otros personajes. La ingenuidad, la inocencia y la tendencia al fracaso son algunas de estas distinciones que, además, generan las disímiles situaciones en las que un *clown* se ve involucrado.

progresión y la tensión de las acciones. Una lectura pormenorizada de la obra ensayística de Joseph Danan nos proyecta la dramaturgia como la organización de las acciones y la transformación de éstas en sistemas significantes para la escena; es decir, elementos cohesionados de manera tal que lleguen a producir sentidos.

En consonancia con las afirmaciones anteriores, el maestro Hernán Gené explica que en la elaboración de una estructura dramática para *clowns* intervienen elementos que, alternándose oportuna y convenientemente, hacen un sólido camino a recorrer (La dramaturgia del clown 20). En su obra, el autor advierte que los elementos que expone son aquellos que le han servido para su ejercicio artístico-pedagógico y, como es lógico, constituye un riesgo aplicarlos de manera general.

Jorge Antonio Caballero profundiza considerablemente en torno a la dramaturgia del *clown*, empleando una metodología que tiene por objeto “el estudio de las obras desde su concepción, es decir, que hará notar las intenciones y los motivos que un artista determinado persigue al momento de concebir la obra” (23). Sin embargo, aunque el investigador propone una metodología a partir de un instrumental de análisis dramático específico, no alcanza a definir qué es la dramaturgia del *clown*.

La misma carencia conceptual puede detectarse en otros materiales consultados. Al transversalizar varios criterios, se llega a una conclusión práctica nada despreciable: el *clown* tiene como particularidad el par personaje/intérprete, desde el cual parte todo proceso creativo clownesco y complejiza cualquier sondeo teórico sobre éste. Ahí radica el discutible y poco definitorio concepto de la dramaturgia del *clown*, aunque sí pueden establecerse categorías para su análisis, incluyendo las que podrían ser consideradas las constantes históricas del *clown*.³ Analícense entonces todos los elementos de organización que giran en torno al par personaje/intérprete *clown*, como los modos de comportamiento y tipologías, concepción visual de sus personajes, concepción de números y espectáculos, técnicas empleadas, entre otros aspectos dramaturgicos.

El estudio sobre la dramaturgia del *clown* puede caracterizarse como inmaduro e inacabado, situación que no le es ajena a la teatrología cubana. Sobre ello, Menéndez refiere que de este arte queda mucho por indagar y alerta que una especialidad tan debatida, marginada y discriminada no ha sido profundamente estudiada aún (30).

³ Las constantes históricas del *clown* son las invariables que pautan la evolución de una dramaturgia propia. Amado asume éstas como las más significativas: 1) la *técnica de contrastes*, que se da tomando en cuenta las tipologías del *clown* y la producción de efectos cómicos a partir de la interacción entre ellas; 2) la *construcción de lo poético*, que es un fenómeno procesual que produce sentidos por medio de las transformaciones intelectuales y emocionales de los espectadores, mediante el empleo de materiales sonoro-musicales y visuales (29).

La teatrología cubana no está suficientemente preparada para asumir diálogos a profundidad en torno a esta estética. Se considera que “faltan estudios sobre la técnica y teoría del *clown* o payaso, hasta ahora poco sistematizados, en primer lugar, a causa de una práctica artística pobre desde el punto de vista escénico y sobre todo bastante empírica en ese terreno” (Martínez).

En Cuba se destaca una insuficiencia de materiales bibliográficos al tratar de identificar la historia del payaso y la evolución de una dramaturgia del *clown* escénico. No obstante, se pueden establecer referentes como la labor de los grupos Teatro Papalote, desde la escritura y la representación escénica del director y dramaturgo René Fernández, *My Clown* de Cienfuegos, Teatro de las Estaciones en sus inicios, entre otras experiencias que derivaron de las anteriores y que hoy permanecen activas, así como Teatro Tuyo, que es el mayor referente del *clown* cubano en el nuevo siglo.

A partir del procesamiento bibliográfico de algunos folletos, notas periodísticas, artículos de revistas especializadas, materiales académicos y entrevistas a profundidad, para determinar el desarrollo de la dramaturgia del *clown* en Cuba, emergieron datos que fueron dándole cuerpo a una diseminada historia.

Desarrollo de una dramaturgia del *clown* en Cuba

En un cuestionario, el director cubano González Fife comentó que: “esas informaciones –mayormente transmitidas por la oralidad– remiten a cualquier investigador hasta los inicios del circo en la isla” (Amado 22).

La historia confirma que para 1770 la figura del payaso ya dominaba algunos espacios artísticos en La Habana, cuando todavía no habían llegado los circos. Cronistas de esa época documentaron que todos éstos fueron exponentes que provenían desde Europa, confirmando así que anterior a ese año no hubo nada parecido. Esos virtuosos también eran saltimbanquis, titiriteros, volatineros y dominaban otras especialidades. Hay noticias también de Rafael Padilla⁴ (Chocolat), el primer *clown* negro de la historia; pero el rotundo –aunque corto– éxito de Rafael fue en Bilbao y posteriormente en Francia.

En su nota digital, Pérez León cuenta que el 21 de septiembre de 1800 se levantó el Circo del Campo de Marte, el primero de origen cubano. Las funciones de variedades empezaron a prender en el gusto popular y hubo una simbiosis entre la espectacularidad del circo y la del teatro vernáculo. Por solicitud del Campo de Marte, en ese mismo año, don Fran-

⁴ El apellido Padilla fue póstumo. Antes de morir solamente se le conoció como Rafael o por su nombre de *clown*.

cisco Covarrubias (1775-1850) se presentó en su pista, donde debutó como cómico artista aficionado. A Covarrubias se le debe, entre otras fundaciones, un tipo de payaso cubano que no se parece a ningún otro, pues sus frases dialogadas y la manera de moverse eran la reconstrucción caricaturesca que guardaba una estrecha relación con la idiosincrasia de los habitantes de la isla en esa época y sus costumbres más populistas.

En 1916 se inauguró el Circo Pubillones, que presentaba sus espectáculos en los teatros más importantes de ese tiempo; las intervenciones de los payasos eran unas de las más aplaudidas. Este circo llegó a ser el más prestigioso del momento, en una Habana convulsa, donde la diversión y el teatro convivían con las contradicciones sociales, políticas y económicas, ocasionadas por la condición de colonia (Verdaguer 3).

Ya en 1934 ocurrió la fundación del Circo de los Hermanos Torres, en el cual se hizo popular el payaso Chorizo, interpretado por Roberto Torres, quien fue alumno del *clown* francés Eduardo Gautier, conocido mundialmente como Polydor. Roberto comenzó a imitar a famosos actores cómicos: Chaplin, Stan Laurel y otros. Su hermano comenzó a trabajar con él como contrafigura, es decir, sus personajes asumían tipologías que, por sus características psicofísicas, entraban en contradicción, peleaban exageradamente en escena por cualquier sinsentido y producían así incontables efectos cómicos para la diversión de los públicos. Poco a poco, Torres fue incorporando un personaje cómico, torpe y melodramático, y se fue apartando de las astracanadas en la pista (Villabella apud Amado 23).

Tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, muchos circos fueron nacionalizados. Más tarde llegaron a la isla varias compañías de la Unión Soviética y China, las cuales constituyeron potentes referentes para los artistas *clowns* cubanos. En 1962, por ejemplo, el memorable payaso Oleg Popov tuvo su primera y única función, y su paso por el país mostró la posibilidad de fusionar previamente la técnica y la poesía en una misma estructura dramática.

Con la nacionalización de los circos cubanos, aquellos artistas que simpatizaron con la nueva situación política y no emigraron del país decidieron crear el Circo Nacional de Cuba el 6 de junio de 1968. De ahí emergió Edwin Fernández, el payaso Trompoloco, quien protagonizó, en las décadas de 1960 y 1970, el programa *El mundo de los niños*. Trompoloco encontró un sentido de armonía y cubanidad⁵ en la construcción espectacular; el uso de recursos artísticos diversos como expresión de síntesis y una gracia especial para contar

⁵ Lo esencial de la *cubanidad* es el resultado de fases y etapas diversas en la formación de nuestro pueblo. Ese fondo profundo que condiciona actitudes, aspiraciones, sentimientos, modos de ser y de vivir y, sobre todo, esa compleja amalgama que conforma lo más profundo de la mentalidad cubana. Profana, libérrima, alegre, fuerte, retadora y siempre situada en el límite de todos los límites. La cubanidad también es la necesidad de ser y la obligación de buscar su deber ser (Torres-Cuevas 42).

hicieron que se apartara del clásico reprís circense para buscar una estructura dramática coherente. En la televisión se pudo vislumbrar notablemente el uso depurado de una técnica clownesca como parte de la evolución de una dramaturgia del *clown*.

El programa *El circo en televisión* (también de los años 70) hizo que se admiraran las aptitudes risibles de los payasos Chorizo y Chorizito, padre e hijo, respectivamente, entre otros, como Filiberto y Ramonín. También se recuerda aquel payaso del Circo Ringling, que pasaba todo el número paseándose por la pista, marcando así un punto de giro en las dinámicas de entradas y salidas de los payasos en los espectáculos circenses que hasta ese momento se habían asumido. Estos artistas del *clown* y la televisión sin duda marcaron varias generaciones de cubanos y cubanas, que los reconocieron como los principales referentes que existían.

Pocos años después se creó el Circo de Camagüey y también la Compañía de Variedades, en la ciudad Santiago de Cuba. En la plantilla de ambos había variados y coloridos payasos. Sus técnicas eran las del *clown* de circo, de feria, con el uso de elementos de acrobacia y otras especialidades.

En 1962 se fundó el Guiñol de Matanzas, devenido Teatro Papalote en 1982, bajo la guía de René Fernández Santana. Papalote mostró a sus payasos de una manera particular, amparados en textos lúdicos y en la animación de figuras y objetos. La presencia del *clown* unida al desarrollo titiritero ha sido muestra de calidad artística y de respeto hacia el *clown*, así lo evidencian espectáculos como *Jueguipayasos*, la trilogía *Escalera de payasos*,⁶ *Circo de sueños*, *Mágicas narices rojas*, entre otros. René Fernández Santana es indudablemente uno de los exiguos autores cubanos de textos dramáticos para *clowns*. Algunos de los actores de Teatro Papalote vieron nacer allí sus personajes *clowns* y más tarde pasaron a formar parte de nuevas agrupaciones como El Mirón Cubano (Matanzas, 1984), o a fundar otras nuevas como el Teatro de las Estaciones (Matanzas, 1994) y La Proa (La Habana, 2003). De esta manera se extendió por toda la isla la práctica de un *clown* más comunitario.⁷ La presencia de lo clownesco en este grupo también propició un evento tan importante como lo es el Narices Rojas.⁸

⁶ La trilogía *Escalera de payasos*, del dramaturgo y director de teatro René Fernández Santana, está conformada por los textos/espectáculos *Los payasos desafortunados y ovalados*, *Los payasos despistados y cuadrados* y *Los payasos disparatados y rayados*.

⁷ Se trata del *clown* cuyo principal objetivo es el de llegar a conseguir el acercamiento y la implicación de las comunidades en procesos de impacto social, mediante juegos cómico-poéticos, para contribuir a la construcción y mejoramiento de esa comunidad particular.

⁸ En el 2000 tuvo lugar la primera edición del Festival Narices Rojas en la ciudad Matanzas. Este evento ha permitido el acercamiento mutuo entre los payasos cubanos hasta el presente.

En 1977 y bajo la asesoría artístico-pedagógica de la Unión Soviética, más la experiencia acumulada por los cubanos, se fundó la Escuela Cubana de Circo Yuri Mandich, con un sólido plan de estudios que formó de manera integral a quienes se interesaban por las diferentes especialidades circenses. La asignatura encargada de ofrecer herramientas propiamente clownescas respondía al nombre de Payasada, y en los pocos años que permaneció dentro del currículo de la escuela hizo que malabaristas y equilibristas –entre otros– dedicaran su vida completamente al *clown*. Años después la asignatura fue excluida del plan de estudios. El cierre de esta primera acción formativa escolarizada significó un estancamiento para la evolución de la dramaturgia e historia del *clown* en Cuba.

La crítica e investigadora cubana Rosa Ileana Boudet relata un hecho que pudo haber marcado un antes y un después para la dramaturgia del *clown* cubano. El Festival de Teatro de La Habana de 1987 recibió al grupo argentino El Clú del Claun, cuyos integrantes, en su mayoría, estudiaron la escuela de Lecoq y llegaron al festival con una versión libre de la obra *Escuela de payasos*, de Friedrich Karl Waechter, dirigida por Juan Carlos Gené. La autora refiere que El Clú... era consciente de una marcada diferencia entre el cómico del circo y la técnica del *clown*. El espectáculo proponía muchas ideas con las acciones y no con la palabra. La teatróloga destacó lo siguiente: “En todos los casos no puede hablarse de un total dominio de la proyección de la voz o la articulación, muy por debajo de sus habilidades corporales. Sin embargo, no me atrevo a seguir por este camino porque me doy cuenta que es otra cosa” (96). Lo revelador de esta nota radica en cómo la autora limitó su análisis en torno a un fenómeno dramático (en este caso actoral) clownesco a partir de sus conocimientos generales del teatro. Con el Clú... pudo certificar nuevas dinámicas en la estructuración dramática espectacular y en el empleo de elementos propios de una estética poco explorada dentro de la isla.

En el año 1991, en la provincia Cienfuegos, la técnica de *clown* se comenzó a trabajar con una visión renovada y transgresora por cinco jóvenes: Lázaro y Miguel Pérez Valdés, Javier Pérez, Jorge Luis Mora y Ariel Hernández Chávez. Ellos tomaron de la sabiduría de especialistas extranjeros como Gastón Troiano y Jean Marie Binoche (†) para fundar en 1997 el grupo My Clown [Ver Imagen 2], los pioneros del *clown* teatral⁹ cubano. Más tarde se integró la actriz Yamisleidis Reyes en el 2000, siendo la única clownesa de ese núcleo artístico hasta ese momento. “El grupo comenzó a experimentar y a llevar a escena obras del

⁹ Se trata de un *clown* cuyo principal espacio de representación es el recinto teatral. Genera reflexiones y sensaciones esperanzadoras o positivas a partir de los temas que trata por medio de obras dramáticas; enfrenta una sala y un espectáculo de mayor duración que una entrada o *reprise*; opera sobre una dramaturgia más consiente desde la exploración de los recursos expresivos, y mantiene una constante indagación de su práctica artística.



Imagen 2. *Grupo My Clown*. Cienfuegos, 2000. Fotografía de René Reyes.

repertorio clásico europeo adaptadas a las técnicas del *clown*. Otras obras fueron creadas partiendo de estudios conscientes de las herramientas, habilidades y posibilidades del payaso” (Reyes, entrevista personal). My Clown creó un evento llamado Trompoloco que anualmente reunía un gran número de exponentes de todo el país; esto permitió una mayor visibilidad de la estética y un provechoso espacio de confrontación y formación. El grupo se desintegró luego de diez años de trabajo, y sus integrantes formaron nuevos núcleos creativos, como fue el caso de los grupos Tiempo y la Guerrilla de Teatreros, ambos en la provincia Granma.

Otras experiencias en la incursión del payaso desde el arte teatral van de la mano de agrupaciones como Andante (Granma), Garabato (Sancti Spíritus), el Guiñol de Holguín, Pentaclown Habana (La Habana), Titirivida (Pinar del Río) y otras. Se puede considerar que estas experiencias, aunque no se profundicen como se advierte desde el principio, son las continuadoras de las estéticas hasta aquí analizadas. En su conjunto constituyen los pilares de la evolución del *clown* cubano, y la antesala –aunque no los referentes directos– de la fundación del proyecto Piñata (Las Tunas) en 1999, que devino Teatro Tuyo unos años más tarde, bajo la dirección de Ernesto Parra Borroto.

En 2002, llegó al Festival de Teatro de La Habana el grupo danés Batida Teatro, con la obra *Overture*,¹⁰ de Soren Ovesen y Giacomo Ravicchio, y dirigida por el segundo. En ella, la ejecución musical de los intérpretes y las resoluciones absurdas de los sucesos son elementos vertebradores en su dramaturgia espectacular. “Ese espectáculo fue el que definió casi todo [en Teatro Tuyo]” (Parra, entrevista personal). Sin lugar a dudas, fue Batida Teatro quien estimuló con beneplácito la visión del *clown* que deseaba alcanzar el joven colectivo cubano, una que lo acercaba mucho más a la construcción de sentidos desde/para el teatro *clown*, a partir de un estudio profundo de su dramaturgia.

Con *Parque de sueños*, Teatro Tuyo irrumpió en la escena nacional, redirigiendo la atención de la crítica especializada hacia la nueva propuesta teatral. El destacado dramaturgo Gerardo Fullea León subrayó que “el principal valor de esta obra estuvo asentado en una novedosa y precisa dramaturgia espectacular, que sabía diferenciar, matizar y crear sucesos y acciones que llevaban a la narración escénica a un desarrollo y clímax muy bien resueltos” (29). Para el naciente colectivo de teatro, la relación con sus públicos y el reflejo de éstos sobre la escena comenzó a ser su mayor garante discursivo. Este momento impulsó a Parra y a su grupo a sistematizar lo que hacían y cómo lo hacían, proponiendo categorías y principios de trabajo que les permitieran explicarse a sí mismos y explicar a los demás el funcionamiento de su dramaturgia del *clown*; también les sirvió para reafirmar su interés por proponer temas socialmente útiles.

El Taller Internacional de Payasos, hoy Festival Internacional de Payasos (FIP), es el único de su tipo en Cuba. El evento deviene espacio de confrontación para investigadores, artistas, teatrólogos, críticos y estudiosos de las artes escénicas; además, tiene un impacto socioeducativo relevante (ante todo por la formación de públicos que procura) en varias ciudades del país. El FIP ha sido el principal laboratorio desde 2009 para Teatro Tuyo, su colectivo coordinador, pero también para muchas agrupaciones iberoamericanas que encuentran en las prácticas del *clown* teatral el magma para su realización artística.

¹⁰ Ver “Teatergruppen Batida: ‘Overture’”. *YouTube*, subido por Teatergruppen Batida, 11 abr. 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=ZfGQaUJgyKM>.



Imagen 3. *Superbandaclown*.
Dirección de Ernesto Parra
(Teatro Tuyo). Matanzas, 2016.
Fotografía de Sonia Almaguer.

Pero fue el espectáculo *La estación* (2009) el que mostró los primeros resultados de aquella exploración. Otros, como *Narices* (2012), *Gris* (2013) y *Superbandaclown* (2016) [Ver Imagen 3], también han sido el reflejo de nuevas propuestas teórico-prácticas, que han resultado ser un faro para el gremio cubano de *clowns*.

Parra, al lado de Teatro Tuyo, investigó y estableció elementos determinantes en toda su práctica artística, los cuales son una fuerte influencia para el desarrollo de un *clown* nacional:

- Propuso un nuevo concepto de payaso, con las cinco categorías de lo *clown* (lo absurdo, lo ridículo, lo exagerado, lo inesperado y lo cómico), las cuales “determinan las características, reacciones, soluciones y comportamientos en disímiles situaciones por las que atraviesa un payaso” (Parra, *Clownteo regresivo* 164).
- Creó tipologías propias con basamento en las del *clown* del circo: Carablanca, Toni, Augusto y Arlequín¹¹ y, más recientemente, el *clown-total*, como ese escalón superior que debía alcanzarse a partir de un sostenido trabajo interpretativo.
- Asumió el empleo de la extraverbalidad y otras naturalezas que particularizan su praxis clownesca.

¹¹ Según la poética de Teatro Tuyo, el Carablanca es el líder de la *troupe* de los *clowns*, siempre ordenado e impecable; el Toni es el típico clown despistado y taciturno al que hay que repetirle qué hacer un sinnúmero de veces; el Augusto mantiene una posición melancólica en una de las situaciones y ante su propia existencia clownesca; el Arlequín es el más entusiasta, ruidoso y optimista de todos, está convencido de que su misión es divertirse y burlarse del resto de la *troupe*.

- Le aportó al estudio del *clown* elementos dramáticos cardinales como la alternancia, el 1, 2, 3, la objetualidad y el estado *clown*, además de un nuevo planteamiento sobre la fragmentación del movimiento a partir del propuesto por Jacques Lecoq en la década de los años sesenta.
- Propuso el factor constitutivo de su poética, la cual se ha extendido con fuerza hacia otras prácticas clownescas dentro y fuera de Cuba: *el principio de la contraposición*, definido como la alteración de la lógica cotidiana, asumiendo “alteración” como la ligera modificación de la realidad. Para Teatro Tuyo es la piedra basamental de su trabajo *clown* porque, a través de esta lógica clownesca, todos los elementos que activan el ejercicio dramático encuentran sentido y coherencia (Parra, “Diálogo” 54-57).

Al término de 2012, Parra le presentó al viceministro de Cultura de Cuba, Abel Acosta, la necesidad de que se contemplara en los planes de estudio de la enseñanza artística las técnicas del *clown*. De esta manera, Teatro Tuyo posibilitaba otras líneas estéticas, desde la academia, para el desarrollo del teatro cubano, tomando en cuenta los aportes en torno a su exploración teórica del *clown*.

La Escuela Nacional de Clown (ENC) es la segunda experiencia formativa escolarizada para los artistas *clowns* cubanos. Está pensada y constituida sobre el objetivo neurálgico de consolidar el arte del payaso y su dramaturgia en Cuba. Desde que la ENC abrió sus puertas en septiembre de 2019, como matrícula acogió a estudiantes de la región oriental del país. Hoy cuenta con el primer grupo de egresados *clowns*, y en julio del 2022 realizó los exámenes de captación para un nuevo curso. Durante sus procesos formativos, los artistas-profesores de Teatro Tuyo han preparado a los maestros que impartirán Técnicas del Clown en las cinco escuelas profesionales de teatro del país, lo cual presupone la diseminación de su praxis en territorio nacional. Definitivamente, este colectivo ha viabilizado un nuevo espacio de confrontación académica para continuar labrando un camino en torno a una dramaturgia del *clown* cubano.

Conclusiones

Al identificar los referentes históricos en los que se apoya la dramaturgia del *clown* en Cuba, se puede aseverar que tiene sus antecedentes en el circo, a partir de las prácticas de los saltimbanquis, titiriteros, volatineros, entre otros virtuosos. En ese ámbito circense emergieron los primeros payasos cubanos, a partir de la creación de personajes que respondían a una reconstrucción caricaturesca de los habitantes de la isla en esa época y sus costumbres más populistas. Desde los primeros grandes circos fundados en La Habana pudo eviden-

ciarse cómo los intérpretes se preocupaban por crear tipologías para sus personajes que contrastaran entre sí, con el objetivo de producir efectos cómicos en la pista.

La llegada de los grandes circos soviéticos, a principios de la década de 1970, determinó nuevas visiones para la creación *clown*, las cuales enfatizaban que la dramaturgia del *clown* no servía únicamente para hacer reír, sino que podía ser una potente arma ideológica, en consonancia con la época y los cambios sociopolíticos de Cuba.

Edwin Fernández (el payaso Trompoloco) está considerado uno de los principales referentes del *clown* en el imaginario cubano, gracias a programas televisivos infantiles de esos años. Trompoloco le aportó a la dramaturgia del *clown* un puente considerable entre la negación del repertorio clásico del circo y la estructuración dramática. Sin duda, su mayor aporte fue la revalorización del concepto de *cubanidad* en sus discursos artísticos.

Según los registros consultados, fue a partir de los años 60 que el *clown* de teatro comenzó a ganar terreno en diversos recintos, desde la escritura y representaciones del grupo Teatro Papalote, en consonancia con la aparición de este tipo de *clown* en la Escuela de Jacques Lecoq en Francia. Papalote fue un centro de aprendizaje para nuevos grupos creativos, que asumieron una manera particular de hacer *clown*, más cercana a los espacios comunitarios –sin negar los principios teatrales–, lo cual supone otras maneras de concebir sus dramaturgias.

La apertura de la asignatura Payasada en la Escuela Nacional de Circo en 1977 constituye la primera experiencia artístico-pedagógica escolarizada del *clown* en Cuba; sin embargo, su pronta interrupción significó un estancamiento considerable para la evolución de una dramaturgia e historia del *clown* cubano.

El periodo que va desde finales de la década de 1980 y principio de los 90 permitió nuevos impulsos para el *clown*, gracias a las agrupaciones y los maestros extranjeros que, mediante su paso por el país, propusieron nuevas perspectivas dramáticas. Se evidenció notablemente una diferencia entre el payaso conocido hasta ese momento, más cercano al circo, y las novedosas técnicas del *clown* que exigían una mayor exploración práctica de sus posibilidades. De esas mismas exploraciones se fundó My Clown, considerado como el primer grupo de payasos teatrales cubanos, que llevaron a escena obras del repertorio clásico europeo adaptadas a las técnicas del *clown*.

La revisión de no pocas fuentes sobre Teatro Tuyo subraya los diferentes procesos de producción y formación artística de ese grupo y su irradiación a otros núcleos creativos. Es sinónimo de constancia y sistematización de un ejercicio escénico que dialoga con los espectadores desde una marcada voluntad poética, tomando en cuenta sus propios principios dramáticos. En la actualidad se le reconoce como el más importante referente del *clown* en la isla, por sus indagaciones artísticas y pedagógicas para el desarrollo del *clown* en Cuba.

Fuentes consultadas

- Amado, Miguel Angel. *La dramaturgia del clown teatral en la práctica artística de Teatro Tuyo: La estación (2009), Gris (2013) y Superbandaclown (2016)*. 2021. Universidad de las Artes (ISA) de Cuba, tesis de licenciatura en Arte Teatral.
- Boudet, Rosa Ileana. "Los payasos descubiertos en La Habana". *Conjunto*, núm. 75, 1988, 96-97 pp.
- Caballero, Jorge Antonio. *Los dramas del Clown. Un acercamiento teórico a la dramaturgia del Clown*. México: Editorial Schola, 2020.
- Danan, Joseph. *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato, 2010.
- Fulleda, Gerardo. "Un parque de sueños". *Entretelones*, núm. 15, 2006, 29-30 pp.
- Gené, Hernán. *La dramaturgia del clown*. México: Paso de Gato, 2015.
- Gené, Hernán. *El arte de ser payaso*. México: Paso de Gato, 2016.
- Martínez, Vivian. Entrevista personal con el autor, 3 jun. 2021.
- Menéndez, Miguel. "El payaso y el difícil arte de hacer reír". *Tablas*, núms. 1-2, 1999, 28-30 pp.
- Parra, Ernesto. "Diálogo con un clown teatral entre dos cafés". De Miguel Angel Amado González, *Conjunto*, núm. 201, 2021, 54-57 pp, <http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/201/Conjunto%20201.pdf>
- Parra, Ernesto. *Clownteo regresivo*. La Habana: Ediciones Alarcos, 2021.
- Parra, Ernesto. Entrevista personal con el autor, 8 jun. 2021.
- Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.
- Pérez León, Roberto. "Siempre deslumbrante la presencia del Circo". *Cubarte: Portal de la cultura cubana*, 18 jun. 2021, <http://cubarte.cult.cu/blog-cubarte/siempre-deslumbrante-la-presencia-del-circo/>
- Reyes, Yamisleidis. Entrevista personal con el autor, 2 jun. 2021.
- Torres-Cuevas, Eduardo. "En busca de la cubanidad". *La Universidad*, núm. 12, oct.-dic. 2010, 39-43 pp, <https://revistas.ues.edu.sv/index.php/launiversidad/article/download/174/253>.
- Verdaguer Pubillones, Zurina. *Del Gran Circo Pubillones: Una leyenda de familia*. Carolina del Sur: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2015.
- Villabella, Manuel. "Circo en Camagüey: ¿Usted se acuerda de "Chorizo"? *Radio Cadena Agramonte*, 2015.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

Marina L. Sarale*

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y
Técnicas, Argentina.

e-mail: msaralellaver@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6013-7218>

Recibido: 15 de marzo de 2022

Aceptado: 04 de mayo de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2722>

Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

Resumen

El presente trabajo pretende identificar, a través de dos momentos históricos, cómo se configura el *ethos* en la formación de actrices y actores de la Ciudad de Mendoza, Argentina. Siguiendo a Judith Butler, se advierten las relaciones entre ética y disciplina como formas de reconocimiento sobre la base de una noción singular de ética surgida a mediados del siglo pasado y rearticulada en la década de los 90. Lo que moviliza a este estudio son el presente y las acciones, individuales y colectivas, que ponen en evidencia modos de relaciones atravesadas por la violencia en distintos ámbitos de la sociedad. Ante esto, se hace necesario pensar de dónde vienen las y los sujetos para imaginar hacia dónde quieren ir dentro de una práctica regulada, como es el teatro, que configura cuerpos y subjetividades.

Palabras clave: ética; disciplina; entrenamiento; antropología teatral; Argentina.

Between the Method and the Laboratory: *Ethos* in the Training of the Actors in the Theatrical Tradition of Mendoza

Abstract

This paper aims to identify, through two historical moments, how *ethos* is configured in the training of actors in the City of Argentina. Following Judith Butler, the relations between ethics and discipline are considered as forms of reconnaissance, on the base of a particular notion of ethics which emerged in the middle of the last century and rearticulated in the 1990s. The study is mobilized by the present circumstance, as well as by the individual and collective actions that put in evidence different ways of violent relations through different social arenas. Because of this, it becomes necessary to think where do the subjects come from, in order to imagine where they want to go in the context of theatre as a regulated praxis that configures bodies and subjectivities.

Keywords: ethics; discipline; training; theatre anthropology; Argentina.

Entre el método y el laboratorio: el *ethos* en la formación de actrices/actores en la tradición teatral mendocina

En los últimos años, dentro del ámbito de las artes escénicas, se producen encuentros y reuniones de mujeres y disidencias sexuales ante la urgencia de repensar roles y revisar experiencias a la luz de la movilización popular en reclamo por los femicidios y crímenes de odio contra el colectivo LGBTQ+. Desde el surgimiento del Colectivo Ni Una Menos en 2015 y la convocatoria de la Campaña Nacional por el Aborto Legal Seguro y Gratuito en 2018, hasta las denuncias que tuvieron alcance nacional, como la intervención de Actrices Argentinas en el caso Juan Darthés o los escraches producidos a nivel local contra referentes –directores o docentes– de teatro, se producen encuentros en asambleas que, en el caso mendocino, no logran sostenerse más allá de las coyunturas. Si bien esta serie de procesos, que pusieron en evidencia la violencia y los abusos ejercidos dentro de los espacios institucionales vinculados al teatro y tuvieron algunos efectos “reparadores” en tanto se tomaron medidas de cuidado y protección de las víctimas, aún quedan pendientes algunas reflexiones sobre los modos en que se manifiestan y reproducen esas violencias que hoy podemos identificar como tales.

Repensar los términos éticos sobre los que se funda nuestro teatro es figurar un horizonte donde se puedan redistribuir los roles y quizás desarticular las jerarquías y los pactos que se restituyen cada vez que el marco de acción se recompone, porque una de las cosas que advertimos es que dichas violencias no se restringen solamente a una cuestión de género, sino a la repetición de hábitos y conductas dentro de una estructura singular. Para ello, nos parece productiva la vía de la revisión histórica, para pensar-nos y narrar-nos en situaciones donde no sólo caben nombres propios sino, sobre todo, marcas y huellas de la experiencia en los cuerpos. Volver a pensar de dónde venimos e imaginar hacia dónde

queremos ir puede ser el intento de una acción reparadora de las violencias con las que convivimos a diario.

Las preguntas que movilizan este trabajo se orientan a pensar las relaciones con las técnicas de entrenamiento en actuación y con quienes las imparten. ¿Qué convenciones constitutivas de la actividad se encubren en favor de la vigencia de algunos maestros? Detrás de los maestros, ¿qué referencias hay, qué linajes, qué tradiciones, qué pactos?, ¿cuál es la promesa del entrenamiento?, ¿qué tutela la relación maestro-discípulo? Para dilucidar estos interrogantes vamos a estructurar el trabajo a partir de la noción de *marco* que propone Judith Butler. La idea es comenzar con una breve reconstrucción genealógica para observar la configuración de marcos que ponen en evidencia el funcionamiento de normas que rigen lo perceptible dentro del ámbito escénico.

El concepto de marco nos permite advertir cómo funcionan las normas de reconocimiento, dentro de un ámbito regulado como es el teatro, y advertir en qué medida están distribuidas de manera diferencial. “Enmarcar” una serie de hechos y presentar una acción posibilita el alcance de una conclusión interpretativa que pone en evidencia el esquema de inteligibilidad que lo rige. Tales esquemas establecen los términos, las convenciones y las normas que preceden al acto, la práctica o el escenario de reconocimiento y crean las condiciones de reconocibilidad (Canseco 52-56). No obstante, cabe considerar que el marco no es fijo ni estable, sino que tiende a autorromperse, y esta acción “se convierte en parte de su propia definición, lo cual nos lleva a entender tanto la eficacia del marco como su vulnerabilidad a la inversión, la subversión e incluso su instrumentalización crítica” (Butler 26). Además, el marco soporta tanto el recorte como también aquello que lo excede, el fuera de campo, el límite o el exceso de sí mismo. Para Butler, este alcance pone en evidencia, también, la autoridad que controla la instrumentalización del marco, así como la capacidad de producir otras formas de aprehensión de los mismos. Lo cual nos permite indagar, ante una situación específica de ruptura del marco, si estamos ante una instrumentalización crítica o ante la preservación de gestos conservadores.

La vida siempre surge y se sostiene en el marco de unas condiciones de vida [...] y dichos marcos no sólo estructuran la manera como llegamos a conocer e identificar la vida, sino que, además, constituyen unas condiciones sostenedoras para esa misma vida. Las condiciones tienen que ser sostenidas, lo que significa que existen no sólo como entidades estáticas, sino también como instituciones y relaciones sociales reproductibles (Butler 43-44).

Por tal motivo, la ruptura del marco da lugar a la política y, con ello, al cuestionamiento del funcionamiento normativo. Así también, su operatividad nos permite observar la distribu-

ción diferencial de la precariedad, en tanto condición ontológica, y de la precariedad como condición políticamente inducida a la vulnerabilidad de las condiciones de vida. Como se ve, este tipo de análisis funciona como una especie de caja china en la cual un elemento nos abre espacio hacia el otro, es decir, el marco nos posibilita identificar las normas; éstas, los esquemas de inteligibilidad, y estos últimos, los modos de reconocimiento.

Marco I: La estructuración ética de una praxis

En la década de los 50 se instaura en Mendoza un marco normativo que regula las prácticas escénicas y los espacios pedagógicos de enseñanza de actuación. La llegada de la directora y docente ucraniana Galina Tolmacheva, para fundar la Escuela Superior de Teatro de la Universidad Nacional de Cuyo, y la consolidación del Teatro Independiente de influencia porteña configuran un esquema de trabajo signado bajo lo que se conoce como la ética de Stanislavski. Dicha ética es creada en 1908, en un momento en que prevalecen los “malos hábitos” en el teatro de Moscú, y publicada finalmente en 1944 (Tolmacheva, “La ética...” 100-102). La pedagoga ucraniana la traduce y divulga en Mendoza como un sistema de reglas que se deben cumplir para permanecer en los espacios de aprendizaje y creación. Cabe decir que para la Universidad Nacional de Cuyo, en aquel momento, era primordial la formación de sujetos desde una conducta ética en el campo del teatro (*Boletín* 12). La ética de Stanislavski, mediada por Tolmacheva, tiene como finalidad otorgarles reconocimiento a los estudiantes como personas éticamente responsables, capaces de producir obras que se encuentren a la altura de tales principios, pues prevalece la idea de que la creación artística depende de la ética (Tolmacheva, “La ética...” 100-102).

En *Ética y creación del actor. Un ensayo sobre la ética* de Stanislavsky, libro publicado por la Universidad Nacional de Cuyo en 1951, Tolmacheva retoma el borrador de Stanislavski, lo traduce y lo comenta agregando su propia visión sobre lo que considera que debe ser el buen teatro. En el ensayo se ilustran ejemplos para alcanzar el “teatro de arte”: un teatro culto, de repertorio nacional y universal, en férrea oposición a cualquier expresión popular y comercial. En él, observamos comentarios referidos a la puntualidad, la concentración, la disciplina, el buen clima de trabajo, la importancia del ensayo, el trabajo en casa, así como también la condena a la falsa bohemia, a los empresarios y al divismo. Los términos en que se plantea lo correcto y lo incorrecto se debaten entre “el Templo de Talía” o la “Feria de Vanidades”.¹

¹ Para un análisis más detallado sobre el tema, ver: Sarale, Marina. “La ética en Galina Tolmacheva: el pasaje del ‘sí mismo’ a la construcción de la autoridad”. *Telón de Fondo*, núm. 30, 2019, 91-103 pp.

Casi medio siglo ha pasado desde que Stanislavsky escribió su artículo sobre la Ética. ¿Se atreverán los actores de la abrumadora mayoría de los teatros contemporáneos a afirmar, con el corazón en la mano, que la vida entre bastidores ha cambiado de entonces a ahora, que las revelaciones y directivas de Stanislavsky ya son arcaicas, que su ética ya se ha hecho innecesaria por haberse convertido en el abecé de todos los teatros más o menos serios? No, no se atreverán a hacerlo, pues, desgraciadamente, todos los vicios y defectos de la vida íntima del teatro se han conservado intactos, y siguen convirtiendo hoy como ayer al Templo de Talía en una verdadera Feria de Vanidades. Más aún: debemos constatar que la Ética de Stanislavsky, ese auténtico sacerdote del arte teatral, es quizá hoy día más necesaria que nunca, y que sólo yendo por el camino que él indicó podrá llegarse a curar al teatro, sacándolo del estado crítico en que vive desde siglos y siglos sin dar signos de restablecimiento (Tolmacheva, *Ética y creación* 19).

Coherente con el clima epocal de cierta cultura intelectual en la que se inscribe también el proyecto del Teatro Independiente, se rechazan las expresiones populares y se valora sobremanera la alta cultura universal. En ambos proyectos prevalece la idea de ilustrar o iluminar al pueblo con un conocimiento que le permita emanciparse a través del arte. Para alcanzar tales objetivos, Tolmacheva pone el foco en la estructura interna de la práctica teatral para jerarquizar el lugar de los directores o maestros haciendo hincapié en la conducta de actores y actrices que, a su juicio, son la causa de los vicios y los defectos que perjudican la actividad. Su manera de ejercer la docencia es muy particular en la medida que supone un proceso individual con cada estudiante. Su forma de trabajo parte de un conocimiento profundo de la obra dramática a representar, es decir, un trabajo sobre el texto y su declamación, para luego pasar a la acción y buscar, por ese intermedio, lo que ella llamaba la transfiguración del personaje con el actor o actriz. Esta modalidad enfatiza la relación Maestro-discípulo.

En esta suerte de manual de buenas prácticas observamos que la dimensión ética excede los límites de lo profesional y se dispone a intervenir en la vida misma, porque la garantía del buen arte no depende sólo de las obras seleccionadas o de sus puestas en escena, sino de la estatura moral de quienes las ejecutan. En este sentido, lo que se pone en juego es un problema de marcos y referencias que, por un lado, determina una forma de hacer y, por el otro, configura quiénes pueden ejecutar esas prácticas y quiénes no.

Stanislavsky sustituye la moral religiosa, perdida en el teatro tiempo ha, por una ética artística y, examinando el hormiguero teatral bajo su lupa y manejando una argumentación sencillísima, demuestra que la ética de los trabajadores servidores

del Arte teatral está íntimamente ligada a su creación e influye directamente sobre su calidad, pues la amoralidad que reina en los teatros –cualquiera que fuere su aspecto– carcome y termina por destruir no solamente a ciertos artistas aislados, sino a la colectividad toda, al viviente organismo teatral, creador y exponente del arte dramático (17-18).

La idea de “ética artística”, entonces, supone una relación directa, una garantía, entre el buen comportamiento y la calidad artística, pero el problema con esta noción es que si bien pretende, en su principio, una autorregulación del comportamiento (el “Comienza contigo mismo” de Stanislavski), es finalmente el director o “cabeza de grupo” quien imparte e instituye el marco normativo que regula la permanencia o la expulsión en el grupo; es decir, es el director el que articula y media las dos dimensiones que se ponen en juego. Esto trae como consecuencia la consolidación de un modelo de producción que determina dos figuras complementarias entre sí: la del director escénico y la del maestro de actuación, quienes tienen la potestad de ejercer poder sobre los integrantes de los grupos a su cargo.

La relación Maestro-discípulx²

Antes de continuar es necesario considerar una de las vías quizás más prolíficas de aplicación de este modo singular de ética, que se da a través de la relación Maestro-discípulx. De entrada, dicha relación supone una elección del primero sobre el segundo: el Maestro orienta al discípulx no sólo en un saber particular, sino sobre todo en la configuración de *sí mismo*. Bárcena Orbe, para analizar esta relación, parte de

un encuentro inscrito en un determinado espacio físico e institucional que propicia un lazo físico que deviene también un lazo espiritual. Se trata de una relación elegida (y de filiación) que compone una trama en la que hay lugar tanto para la seducción legítima (incluso erótica, ya veremos en qué sentido) como para la traición

² Elijo utilizar el masculino para referirme al *Maestro* porque considero que es una figura históricamente reconocida y legitimada en varones cis, y sus prácticas se inscriben dentro de lógicas patriarcales que hacen uso de ciertas violencias específicas. En el caso excepcional de Galina Tolmacheva, su manera de alcanzar legitimidad, al igual que otras mujeres y disidencias en su época, fue a través de la reproducción de ciertas acciones autorizadas por esta figura. En contraposición, utilizo *discípulx* porque la considero una figura móvil, que no siempre cumple con convertirse en Maestro.

declarada: maestros que traicionan a sus discípulos y discípulos que traicionan a sus maestros (18).

Para el caso que venimos analizando, dice al respecto Nina Cortese³ que Tolmacheva “no era una profesora, era ‘un maestro’. No se trataba de que aprendiéramos un oficio [...]. La suya era una escuela de vida que abarcaba nuestro ser íntegro y nos hacía responsables de nuestra existencia” (50). Para la “discípula” de la pedagoga rusa, la base del método de su “maestro” era crecer como persona.⁴ Ahora bien: ¿cuál es la medida que determina qué es ético en una relación de esta naturaleza? La ética no responde a un conjunto normativo, “es un hacer que manifiesta y condiciona la consideración que cada individuo tiene de los otros individuos en cuanto sujetos de derechos y de afectos” (Sánchez 10). Sin embargo, en el caso de Tolmacheva, su entendimiento de la ética tiene rasgos próximos a la instauración de un orden normativo, un reglamento, impartido por una figura de autoridad donde “para llegar a ser un buen actor, es necesario crecer como persona: nadie creará en sus palabras si adivina que tiene ante sí a un canalla o a un pícaro” (Tolmacheva, cit. en Cortese 28).

A consecuencia de ello, en nombre de la ética se arriba a un disciplinamiento del saber, a la imposición de un código moral, ligado a la constitución social de los sujetos. En tal sentido, Jack Halberstam remite a Foucault para pensar alternativas críticas a esta forma de poder, en el sistema universitario, cuando propone la búsqueda de un nuevo derecho que sea antidisciplinario y esté liberado del principio de soberanía (23). En el marco que nos convoca, el lugar de Maestro supone, desde el inicio, una relación de poder, una jerarquía, en la medida que esta figura es portadora de un saber específico dentro de una comunidad, pero también, además, con atributos de poseer una sabiduría trascendental que se preserva inalterada a pesar de los cambios históricos, culturales e institucionales que atraviesan los ámbitos pedagógicos dentro del campo del arte. Este conjunto de cualidades influye en la distribución y aplicación de la norma, a través de tareas, roles, modos de enseñanza, etcétera.

Retomando el planteo inicial, si consideramos los debates actuales dentro de las artes escénicas, advertimos que si bien se logra poner en cuestión las formas de producción y trascender los límites de las disciplinas a la luz del arte del performance, de los estudios

³ La publicación de este libro se realizó a través del naciente Instituto Nacional del Teatro, tal vez la mayor conquista del teatro independiente en su relación con el Estado, en una colección que se denomina “Homenaje al teatro argentino”.

⁴ Se registran testimonios de discípulxs de Tolmacheva, Eva Cabral y Benito Talfitti, donde se subraya la noción de “maestra de vida” (Vega, “Benito Talfitti” y “Eva Cabral”).

de género y los transfeminismos, no se ponen sobre el tapete los alcances de esta relación tan antigua y fundacional que se asienta sobre saberes técnicos y estéticos, agrupados bajo el nombre de una ética, que configura subjetividades. Cuestionar tanto este vínculo desde las técnicas que se imparten en/desde el nombre del maestro puede ser una forma de resquebrajar el marco para pensar alternativas antidisciplinarias que remuevan pactos, devociones y jerarquías como formas de violencia sistemática en espacios pedagógicos y de creación artística.

Marco II: De la “escuela de la vida” a la práctica de laboratorio

En la década de los 90, identificamos un giro en la ética hacia otros modos de disciplinamiento para el entrenamiento del actor, basados en los aportes y ejercicios de Jerzy Grotowski, el Odin Teatret y Tadashi Suzuki, que configuran un nuevo marco. La atención sobre este movimiento se vincula con la hipótesis de que la forma singular de ingreso de estas técnicas está intervenida por aquellos principios éticos que fundan una tradición institucional tanto en el ámbito independiente como en el universitario. Por lo tanto, la recepción de las mismas se asienta sobre las bases éticas anteriormente mencionadas, pero el objetivo es diferente. No se trata principalmente, en esta etapa, de formar sujetos éticamente reconocibles para la sociedad, sino que la apuesta pasa por la preparación y el entrenamiento del cuerpo –entendido como instrumento– y su capacidad para responder a los requerimientos que exigen las nuevas técnicas de actuación dentro del espacio de trabajo que se denomina laboratorio.

El ingreso de estas técnicas, en Mendoza, se da por diversas vías, directas o indirectas con los principales referentes de cada corriente. Entre finales de los 90 e inicios de la primera década del 2000, se instala como una línea productiva en la que tienen lugar espacios de creación y formación, entrenamiento e investigación y se institucionaliza por la vía universitaria.⁵

De modo tal que adquiere el mismo estatus de reconocimiento que la línea instaurada por Tolmacheva y el teatro independiente. El auge de las teorías de actuación mediadas por la interculturalidad en Europa y Estados Unidos, entre los 70 y 90, particularmente la antropología teatral y los Performances Studies, tiene su eco en nuestra provincia desde mediados de la década de 1990. Entre los referentes más destacados

⁵ Hacia finales de la primera década del 2000, varios referentes de estas técnicas (F. Castellani, C. Álvarez, G. Psenda, I. Catanese) se incorporaron como docentes a la carrera de Arte Dramático de la Universidad de Cuyo y, por tal motivo, nos interesa observar dicho movimiento desde el punto de vista ético.

podemos mencionar a Fabián Castellani, formado en el Odin Teatret y director del grupo La Rueda de los Deseos; María Godoy, discípula de Guillermo Angelelli e Iben N. Rasmussen, directora de La Gloriosa Niní (Ni danza, ni teatro); Kameron Steele, discípulo de Tadashi Suzuki, e Ivana Catanese, directores de Alasur; Daniel Fermani, estudioso de la teoría y práctica de Jerzy Grotowski, dramaturgo y director del grupo Los Toritos; Celeste Álvarez, docente de teatro y bailarina, formada con María Godoy, Kameron Steele y Tadashi Suzuki.⁶

El ingreso de la práctica y teoría grotowskiana en la capital argentina se produce entre finales de los 60 y comienzos de los 70 en torno al Instituto Di Tella. No obstante, podemos decir que “toma cuerpo” en la posdictadura cuando se reconoce la vinculación de los principios grotowskianos con los de la antropología teatral de Eugenio Barba. A través de poéticas diversas, no homogéneas, se comparten modalidades de trabajo y una concepción común del hecho teatral, en la cual los referentes de esta tendencia logran “poner en práctica sus concepciones estéticas y filosóficas desde un análisis profundo, que rechazaba toda copia exterior y eludía las visiones estereotipadas” (Díaz 43). Sin embargo, es posible rastrear e identificar una tendencia al disciplinamiento del cuerpo como modo de acceso y comprensión de la técnica que, en algunos casos, se flexibiliza con el paso del tiempo, o en otros se cristaliza y se instaura como parte del método (Godoy, entrevista personal).

Si volvemos a la cuestión del giro en la ética, que planteamos al inicio de este apartado, observamos que éste anima dos cuestiones en torno a la actuación. La primera, abandonar el paradigma stanislavskiano –y sus posteriores apropiaciones– y con él “la tiranía del texto” (Derrida 324), mentada por la tradición del teatro independiente porteño principalmente. La segunda, a consecuencia de la primera, enfocar la atención sobre el *sí mismo* que permita producir, entrenamiento mediante, materiales para la creación de índole dramática o lo que el mismo Eugenio Barba denomina *dramaturgia del actor*.⁷

Una de las rupturas que presenta este marco tiene que ver con la atención que se pone en el entrenamiento de la actriz/actor y, por ende, en una ética que funciona dentro del espacio de experimentación y en cada cuerpo que se dispone a dicha práctica. A diferencia del primer marco, donde la atención está centrada en formar sujetos éticamente reconoci-

⁶ Estamos en proceso de elaboración de una genealogía que nos permita acceder cabalmente a las singularidades de cada grupo.

⁷ En las entrevistas con los hacedores hemos podido constatar revisiones y reflexiones en torno a la práctica, que ponen en cuestión algunos presupuestos que estamos considerando en este trabajo, sobre todo, en lo referido al tema central que nos ocupa entre ética y disciplinamiento del cuerpo.

bles para la sociedad a través del arte, en este caso, la ética se comprende ante todo como autodisciplina focalizada en el cuerpo.

Los primeros acercamientos al *training* se dan mediados por la producción teórica de Grotowski y Barba, cuyas reflexiones, registros de prácticas y ejercicios alcanzan una amplia difusión internacional. A través de textos capitales como *Hacia un teatro pobre* o *Más allá de las islas flotantes*, se da inicio a la exploración de estas técnicas provenientes de Europa, mucho antes de establecer contacto directo con los referentes y/o sus discípulos. Tales referencias “autorizadas” por el objeto libro, en alguna medida, suponen la garantía de un saber excepcional que debe ser impartido dentro de ciertas condiciones de creación que, en este caso, como hemos mencionado, es el laboratorio. Una vez más, quien porta ese saber es considerado un Maestro. Posteriormente, el rol se redistribuye de manera escalonada entre quienes son considerados discípulos y quienes desarrollan alguna técnica particular apta para el entrenamiento. En este sentido, se produce una grupalidad mediada por un esquema de relaciones jerárquicas y de reconocimiento dentro de la propia comunidad teatral, más que para la sociedad, entre el Maestro, sus discípulos y el resto de los practicantes.

Uno de los problemas que se observan, reconocido por sus mismos estudiosos en Mendoza, es que dicha mediación, en los inicios, se comprende desde el viejo paradigma moderno del manual de actuación, es decir, como un recetario o una prescripción a seguir que garantizaría la eficacia de la práctica de actuación y creación. Ante tales circunstancias, subyace la preeminencia de la ética artística comprendida como disciplina a través del entrenamiento físico, que los acerca a la práctica deportiva o a parámetros de rendimiento y resistencia que nada tienen que ver con entrenar, por medio de pautas de improvisación, para crear materiales dramáticos. Entre las consecuencias que esto produce, advertimos, por un lado, una serie de restricciones frente a las corporalidades que no se adaptan a las exigencias que el entrenamiento requiere y, por el otro, la proliferación de microviolencias que supone cualquier práctica de alto rendimiento, ya sea de parte del Maestro, o bien por la autoexigencia de cada participante que pretende alcanzar un estándar. En tal sentido, insistimos en que se trata, más que de una ética, de una regulación normativa mediada por la disciplina corporal, ya sea externa o autoimpuesta, a causa de una recepción desanclada de su territorio.

En 2009, Castellani publica un artículo que se denomina “¿Para qué entrenar?”, donde el autor plantea un breve recorrido histórico y advierte las tergiversaciones que sufre este término dentro del ambiente teatral, especialmente en los años 70,⁸ entendiendo que se vul-

⁸ Ver con referencia al tema: Geirola, Gustavo. “Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 17, 2020, pp. 30-53.

gariza el entrenamiento por motivos que tienen que ver con la copia o la repetición de fórmulas, sin conocer en profundidad los motivos y contextos que lo originan. En su lugar, reconoce el entrenamiento como una costumbre dentro de los grupos y “un compañero más en la lucha por permanecer”, es decir, como un respaldo que sostiene el trabajo. Asimismo, brega por el uso de técnicas provenientes de diversas disciplinas como las artes marciales, la danza, el circo o de diversos Maestros de la tradición teatral occidental del siglo xx en contraposición a “la fórmula o entrenamiento cerrado” (“¿Para qué entrenar?”). Sin lugar a dudas, los propios practicantes advierten con preocupación los malos entendidos en la recepción y divulgación de las técnicas. En este sentido, podemos pensar cómo en la misma práctica se encuentran respuestas favorables a los mencionados equívocos.

En 2007, María Godoy publica una nota en la que también hace referencia al tema:

Se entrena para aprender a ver dentro de uno mismo haciendo hacia afuera. Se entrena para ver cada vez más variables en escena como un malabarista que cada día puede agregar una clava más a su rutina. Se entrena para mantener la llama en acción. Con el entrenamiento se produce en algunos casos una suerte de crisis que hace que el actor se confronte con su propia vulnerabilidad. Se entrena para aprender a ser vulnerable, disponible. A través de la crisis cesa el control de la cabeza y el impulso comienza a aparecer. Con él aparece la voz, la fuerza, la honestidad. No se puede pensar más, de manera que no queda más que pasar a la acción. La libertad creadora está hecha de acciones no de palabras ni ideas. La idea es la madre de la imitación. La acción es. Clara, precisa, con una dirección específica, un monto claro de energía, una velocidad, un tamaño. No hace falta ser más elocuente (“Para qué se entrena”, p. 79).

Como se ve, en ambos hay una comprensión singular del entrenamiento –y su relación con el *sí mismo*– que trasciende la puesta a prueba de un ejercicio sin más o la exploración técnica desconectada de la creación de personajes. En otras palabras, de la disciplina como vehículo para modelar el cuerpo. Más bien, sucede lo contrario, aparece la idea de incorporación, entendida como un hacer cuerpo la técnica y el ejercicio. Tanto en Godoy como en Castellani observamos una atención especial sobre los modos de la práctica y cómo ésta ha evolucionado dentro de sus propios trayectos.

Sin embargo, con excepción de los docentes que mencionamos más arriba, persiste el entrenamiento comprendido como disciplina en términos normativos, que configura cuerpos y subjetividades, excluye y produce distribuciones diferenciales de acceso a la práctica y a la formación, sobre todo cuando se imparte en instituciones educativas formalizadas, como academias y universidades. No se trata sólo de disposiciones corporales, sino también de condiciones materiales de existencia y, sobre todo, de tiempo.

Frente a este panorama, al intentar desentrañar los términos en que la relación entre ética y disciplina se determina en este marco, observamos en los escritos de Barba y de Grotowski una correlación entre ética y el *sí mismo*, próxima a la premisa stanislavskiana de que la ética comienza con uno mismo, es decir, que supone una autorregulación del comportamiento. No obstante, para el director y teórico italiano, dicha ética se orienta hacia una autodisciplina enfocada en el entrenamiento corporal, más que en la conducta social o la regulación grupal normativa. El objetivo de la misma, entonces, es alcanzar el dominio de técnicas que, en su repetición estilizada, le otorguen singularidad al intérprete y él mismo pueda crear su propia técnica y su propia dramaturgia a través del entrenamiento.

Lo que caracteriza cada aprendizaje es la adquisición de un *ethos*. Esto entendido como comportamiento escénico, o sea técnica física y mental; como ética de trabajo, como mentalidad modelada por el *environment*: el ambiente humano en el cual el aprendizaje se desarrolla. El tipo de relaciones entre maestro y alumno, entre alumno y alumno, entre hombres y mujeres, entre viejos y jóvenes, el grado de rigidez o elasticidad de las jerarquías, las normas, las exigencias y los límites a los cuales el alumno es sometido impregnan su futuro artístico (Barba y Savarese 328).

Como se ve, aparece la idea de comportamiento escénico y ética de trabajo, en lugar de ética artística, enfocado en el entrenamiento del cuerpo dado en ciertas condiciones. A propósito de ello, en lo referido al ambiente, Castellani comenta lo siguiente:

El Odin tiene un trabajo de la disciplina muy estricto, muy exigente, que es un poco imposible de sostener en Latinoamérica, ¿por qué? Porque, bueno, ellos son un grupo subsidiado; tienen un espacio, viven de eso. Más allá de que les cuesta un montón, que viven con poco, o sea, no es gente rica, pero, digo, ellos también tienen la capacidad de tener la disciplina de trabajar todos los días desde las 6 de la mañana hasta 7 horas (Entrevista personal).

Esta particularidad les permite a sus integrantes una dedicación exclusiva al entrenamiento y la investigación que, por un lado, difiere bastante de los modos de trabajo de la tradición independentista local, y por el otro, les ha posibilitado erigirse como un centro internacional para divulgar su tradición a través de eventos como la International School of Theatre Anthropology (ISTA), que ha tenido sede en varios países a lo largo de su historia.

En nuestro caso, la experiencia no es análoga. Hay variaciones en cuanto a los modos en que se produce el espacio de laboratorio. El entrenamiento se sostiene, pero no en los mismos términos que lo hace el Odin, sobre todo en cuanto a la disponibilidad de tiempos

y espacios. En tales condiciones, observamos que la ética se actualiza en relación a las técnicas y se redistribuye su concepción dentro de la práctica.

Además, advertimos dentro del entrenamiento, en el esquema local, vestigios de la relación ética-disciplina descrita en el primer marco, que se distancian de la práctica específica, orientados a la elaboración de diagnósticos alrededor de la actividad teatral general de la provincia. ¿Cómo se visualiza esto? A través de indicadores identificados en el trabajo de archivo que señalan algunas constantes que describiremos a continuación y que nos parecen relevantes para pensar el *ethos* y los anudamientos que se producen en torno a él y entre los dos marcos que intentamos delimitar.

La ética del desencanto

A partir del análisis de una serie de notas publicadas entre 2006 y 2010 por algunos de los referentes locales, tanto de la línea grotowskiana como de la antropología teatral, observamos, a grandes rasgos, una crítica insistente al contexto de producción y el señalamiento de una serie de carencias. Algunas de las afirmaciones que encontramos en las publicaciones consultadas son: 1) la falta de disciplina, 2) la falta de constancia, 3) el estudio superficial o poco profundo de las técnicas, 4) el no sostenimiento en el tiempo de este tipo de prácticas. En ningún caso, excepto una crónica de viaje de María Godoy (“Pensamientos personales”), aparecen experiencias sobre el propio trabajo, reflexiones o notas del proceso grupal que den cuenta del impacto –interno o externo– que producen estas búsquedas estéticas. Por el contrario, se reitera una constante indicación de lo que no se debe hacer, de lo incorrecto. Un retorno al “Teatro de Talía o a la Feria de Vanidades”.

En Mendoza, la mayoría no soportamos la disciplina, la duda, ni el esfuerzo físico (todas características resumidas por Stanislavski en sus conceptos sobre ética del actor). Tampoco podemos relacionarnos sin odiarnos más que unos pocos meses. Deseamos estrenar más de tres obras por año, con el tiempo necesario para media (Castellani, “El teatro de la miseria” 91).

Coherente con el momento en que se escriben estos trabajos, se critica la lógica del *fast food*, es decir, de producciones de contenido liviano, o rápida digestión, ensayadas en un breve periodo de tiempo a fin de obtener alguna remuneración económica. Estas afirmaciones nos permiten comprender que en las bases teóricas de estas corrientes estéticas y de las prácticas hay una premisa ética, pero su comprensión como código moral o de disciplina entendida en los términos tolmachevianos-independentistas es, más bien, una atribución

de quienes las practican. Incluso, cuando Barba dice “ética y ciencia: los antiguos usaban una sola palabra: disciplina” (Barba, *La canoa de papel* 80), esta última refiere a la posibilidad de sostener en el tiempo la indagación técnica, pero solamente en la medida en que ese trabajo esté impregnado del *sí mismo*. Quizás si nos preguntamos “¿qué entendemos por disciplina?”, “¿qué ética para qué disciplina?”, tales respuestas nos permitirían salir de la trampa de la ética entendida como código moral.

Hasta el momento, no hemos encontrado alguna propuesta teórica en el ámbito local que contemple los modos de producción de estas técnicas en comparación con los modelos europeos. Estos últimos presentan características muy particulares que distan notablemente de los modos de producción independiente de nuestra provincia. En Mendoza es muy fuerte la alianza teatro independiente-universidad, y las políticas culturales que sostienen los espacios dependen precariamente del Estado. Los accesos a la formación se dan a partir de clases y entrenamientos en salas independientes, o bien en la universidad. Salvo excepciones, no hay talleres o “escuelas” que se dediquen sólo a una técnica.

No deja de sorprender que en nuestra sociedad latinoamericana –quizás la única del mundo con una importante población de jóvenes que se dedican al arte como creación o como docencia– el estudio de esta rara materia se vea reducido muy a menudo a talleres tan breves como variados, en los que se vaivenea desde las técnicas del teatro *Nô* hasta los malabarismos con clavos, sin haber pasado jamás por la lectura de un libro ni mucho menos por el estudio concienzudo que puede dar un nivel superior de aprendizaje [...]. Los aspirantes a artistas [...] olvidan por completo la necesidad de un estudio sistemático y de una investigación permanente en una misma línea para asegurarse una plataforma cultural que les permita una profunda especialización o un camino hacia la creación [...]. Pero para llegar a estos estadios sin duda no alcanzará con hacer talleres, sino que será necesario dedicar una vida completa a la búsqueda encarnizada de la verdad (Fermani, “El taller de la cultura” 4).

Este diagnóstico expresa una manera de acceder a la práctica teatral que de algún modo va en contra del ideal antropológico o grotowskiano de formación. No obstante, ¿es posible pensar un entrenamiento acorde a una tendencia in-disciplinada o no disciplinada en ciertos términos?

La referencia a lo latinoamericano en el contexto neoliberal o de globalización también aparece señalada como una imposibilidad; es decir, los cuestionamientos se plantean dicotómicos e irresolubles, sin un marco teórico plausible para dar una respuesta posible al planteo en cuestión. Esto se lee como un juicio contra la actividad teatral en general y, por lo tanto, una forma de moralización de la práctica.

Esta condición, a nuestro modo de ver, paradójicamente, reinscribe los postulados y reclamos de Tolmacheva y del teatro independiente que registramos en las primeras páginas de este escrito, en defensa de la alta cultura y contra lo vulgar y comercial,⁹ y esto es lo que se cuele en el entrenamiento de las “nuevas” técnicas. Además, ante los señalamientos enumerados (falta de compromiso, constancia, poca profundidad, etcétera) o, lo que es lo mismo, no dedicar una vida a la búsqueda espiritual para ser un “actor santo” o el tiempo completo al ejercicio, adviene la norma, se reinstala la disciplina como ética militarista, bajo la forma del entrenamiento. Un entrenamiento que todavía reclama puntualidad y que requiere la presencia de un Maestro que ordene y regule al grupo.

Conclusiones

Para recapitular, podemos decir que a partir de las preguntas que movilizan el trabajo hemos podido establecer dos marcos de inteligibilidad que se vinculan a través de continuidades y rupturas. En el primer marco, la ética de Stanislavski, mediada por Tolmacheva, configura el esquema de inteligibilidad que rige los modos de reconocimiento dominante en la tradición teatral mendocina de la década de los 50. Dicha ética supone la regulación de la conducta en la relación Maestro-discípulo. En este caso, las técnicas de actuación quedan relegadas a un segundo plano, porque lo que organiza el “método” para la “maestra rusa” es la constitución moral de sus estudiantes y, por lo tanto, es esto lo que garantiza el valor artístico de su trabajo. A través de un conocimiento profundo de los grandes referentes del arte y de la alta cultura universal (europea) y en contra de cualquier manifestación popular y comercial por considerarla moralmente empobrecedora, se da este proceso de sujeción con el Maestro, a fin de “crecer como persona”.

En cambio, en el segundo marco, el reconocimiento proviene de los saberes técnicos y de los alcances artísticos que se desarrollan en el espacio del laboratorio. La ética va “tomando cuerpo” a través de las pautas y ejercicios físicos que se ponen en juego. También, a través de la figura del Maestro, se transmiten los valores éticos y estéticos. Esto implica la consideración del entrenamiento como modo de adquisición de una disciplina que en muchos casos es comprendida como una prescripción (ante la falta de constancia y disciplina), y un cuerpo que persigue un ideal normativo, en lugar de comprenderse como una serie de pautas de impro-

⁹ La pretensión del teatro de arte, que postulaban los teatristas independientes y Galina Tolmacheva a principios del siglo xx, tenía como objetivo ir en contra de cualquier expresión popular y comercial. En el caso particular de Mendoza, es difícil determinar un circuito comercial consolidado. Sin embargo, persiste la premisa de defender aquellos principios como un gesto político.

visación y movimiento para obtener insumos para la creación artística, tal como lo plantean Barba y Grotowski o incluso los referentes locales entrevistados, Godoy y Castellani, quienes reconocen críticamente los aspectos planteados y, en su desempeño, los ponen en cuestión.

Finalmente, lo problemático, en ambos casos, es la estructuración del orden normativo a cargo de una figura de autoridad, es decir, de un entendimiento de la ética desplazada o delegada a un tercero, al director o al Maestro. Incluso, en el caso de la autoexigencia disciplinaria en torno al cuerpo, hay un desplazamiento, que se diferencia de la autorregulación stanislavskiana, porque pretende el reconocimiento de la autoridad: la promesa de alcanzar una transformación mayor, trascendente, del *sí mismo*. Otra cuestión es la conciencia sobre los modos de producción y la territorialización de las prácticas, que podrían singularizar la ética en función de una determinada disciplina, que no se identifique necesariamente con un código moral o de comportamiento. Por último, y con relación a las motivaciones que nos incitaron a esta reflexión, observamos que hay una dis-continuidad normativa que es excluyente de las disidencias y que mantiene jerarquías que deben y pueden ser cuestionadas desde una perspectiva transfeminista en el campo del teatro.

Fuentes consultadas

- Barba, Eugenio. *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Bilbao: Artezblai, 2010.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel*. Argentina: Catálogos, 1994.
- Barba, Eugenio. *Más allá de las islas flotantes*. México, D. F.: Universidad Autónoma Metropolitana / Grupo Editorial Gaceta, 1986.
- Barba, Eugenio, y Nicola Savarese. *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Prisma Editorial, 1990.
- Bárcena Orbe, Fernando. "Maestros y discípulos. Anatomía de una relación". *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria*, vol. 30, núm. 2, 2018, 73-108 pp., <https://doi.org/10.14201/teoredu30273108>.
- Boletín. Universidad Nacional de Cuyo, Centro de Documentación Histórica, Teatro*, núm. 1, nov.-dic. 1951, 12 p.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Paidós, 2010.
- Canseco, Alberto. *Eroticidades precarias: la ontología corporal de Judith Butler*. Córdoba, Asentamiento Fernseh, 2017.
- Castellani, Fabián. "¿Para qué entrenar?" En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 114-118 pp.
- Castellani, Fabián. "El teatro de la miseria". En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 89-92 pp.

- Castellani, Fabián. Entrevista personal. 31 de agosto de 2021.
- Cortese, Nina. *Galina Tolmacheva o el teatro transfigurado*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 1998.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Traducido por Patricio Peñalver: Anthropos, 1989.
- Díaz, Silvina. “La huella de Jerzy Grotowski en la escena argentina”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 10, núm. 16, oct. 2019, 29-53 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2604/4528>.
- Fermani, Daniel. “El taller de la cultura o la cultura del taller”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 4-7 pp.
- Fermani, Daniel. “Suicidio, muerte súbita o eutanasia de la dramaturgia mendocina”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 23-27 pp.
- Geirola, Gustavo. “Jerzy Grotowski y la peligrosidad de los prólogos”. *Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, vol. 11, núm. 17, 2020, 30-53 pp., <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2626>.
- Godoy, María. “Pensamientos personales camino a Yotala”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 81-87 pp.
- Godoy, María. “Para qué se entrena. La fe es la medida interna de la paciencia”. En AA.VV, *La Vorágine. Revista Independiente de Teatro*, Ciudad de Mendoza: Espejo de Mundos, 2015, 78-80 pp.
- Godoy, María. Entrevista personal. 17 de agosto de 2021.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1992.
- Halberstam, Jack. *El arte queer del fracaso*. Barcelona/Madrid: Egales, 2018.
- Sánchez, José Antonio. “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro. Open Journal Systems de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, núm. 138, 2013, 9-25 pp., <http://ojs.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32253>.
- Tolmacheva, Galina. *Ética y creación del actor. Un ensayo sobre la ética de Stanislavsky*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 1953.
- Tolmacheva, Galina. “La ética teatral de Stanislavsky y la creación del actor”. *Boletín de Estudios de Teatro. Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, núm. 26, jul.-sept. 1949, 99-103 pp., <https://inet.cultura.gob.ar/noticia/boletin-de-estudios-de-teatro-n-1-al-31/>.
- Vega, Manuel. “Benito Talfitti, ética y sentimiento teatral”. *Viernes. Publicación Informativa Mensual*, año 2, núm. 20, oct. 1983, 16-18 pp.
- Vega, Manuel. “Eva Cabral, pasión y método”. *Viernes. Publicación Informativa Mensual*, año 1, núm. 13, agt. 1982, 22-23 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Margarita Tortajada Quiroz*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información de la Danza Cenidi Danza “José Limón”,
México.

e-mail: margaritatortajada3@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4368-3756>

Recibido: 24 de junio del 2021

Aceptado: 1 de agosto del 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2723>

Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Resumen

Estudio sobre el Movimiento de Danza Contemporánea Independiente en México, desde sus inicios a finales de la década de 1970 hasta la actualidad, retomando las categorías de *campo* y *capital* de Pierre Bourdieu. El estudio se centra en el grupo Forion Ensemble que inauguró dicho Movimiento en 1977, así como en El Cuerpo Mutable, una de las vertientes que tomó y le permitió tener continuidad desde 1982. Se busca conocer la posición que ha ocupado la propuesta de Lidya Romero, una de sus líderes, en el campo dancístico, sus transformaciones artísticas y organizacionales. También explora su poder de diálogo con la burocracia cultural y su incorporación a esta, además de sus adecuaciones y confrontaciones con las políticas culturales sexenales.

Palabras clave: campo dancístico; capital dancístico; capital simbólico; danza contemporánea independiente; Lidya Romero; El Cuerpo Mutable.

Independent contemporary dance. Paths towards institutionalization

Abstract

This article discusses the Independent Contemporary Dance Movement (MDCI) in Mexico, from its beginnings in the late seventies of the last century up to the present, and takes up Pierre Bourdieu's categories of *field* and *capital*. The study focuses on the group that gave rise to this movement, Forion Ensemble 1977, and one of the shapes it took and allowed it to continue, El Cuerpo Mutable, since 1982. It seeks to know the position these troupes have occupied in Mexican dance field, their artistic and organizational transformations, and Lidya Romero's decisive role as one of their leaders. It also explores their ability to engage in dialogue with the country's cultural bureaucracy until they ultimately became part of it, in addition to their adjustments to and clashes with the cultural policies that accompany political cycles in Mexico's changing governing leadership.

Keywords: dance field; dance capital; symbolic capital; independent contemporary dance; Lidya Romero; El Cuerpo Mutable.

Danza contemporánea independiente. Trayectoria hacia la institucionalización

Irrumpen los independientes: Forion Ensamble

El Movimiento de Danza Contemporánea Independiente (MDCI) fue un fenómeno que transformó el campo dancístico y, de manera radical, al subcampo de la danza contemporánea en México. Empezó con el pie derecho: su primer paso lo dieron unos jóvenes inquietos y audaces que, a finales de la década de 1970, hicieron uso de las enseñanzas de sus mayores, las reelaboraron o desecharon y se adueñaron de otras; así, se sintieron con el valor y el derecho para andar por ellos mismos y fundaron el grupo Forion Ensamble.

Siguieron muchos otros en todo el país que acabaron modificando la correlación de fuerzas del subcampo de la danza contemporánea (y de la totalidad del campo); establecieron nuevas formas de organización interna y de diálogo con la burocracia cultural y las instituciones públicas y privadas; acrecentaron el capital dancístico y se atrevieron a crear tomando en cuenta las necesidades expresivas de su generación y sus individualidades. Cada grupo y creador definió su proyecto y, a lo largo de más de cuatro décadas, lo han desarrollado y transformado en sus propios términos, teniendo en consideración tanto su contexto como las influencias tanto internas y externas al campo, como los impactos que han recibido desde los ámbitos de la economía y de las políticas culturales sexenales.

Forion Ensamble marcó una nueva manera de hacer danza en México e influyó en los ámbitos de la creación y organización de muchos otros grupos. Fue el inicio de la vida in-

dependiente (operativa, colectiva y autogestiva) de la danza contemporánea,¹ la cual se ha ido modificando a lo largo de más de cuatro décadas.

El reto que se le presentaba a esa generación era enorme. En esos momentos, el subcampo de la danza contemporánea estaba dominado por las grandes compañías asentadas en la Ciudad de México (CDMX): el Ballet Nacional de México (BNM, 1948-2006), dirigido por Guillermina Bravo; el Ballet Independiente (BI, 1966-2018), codirigido por Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco, el cual estaba a punto de sufrir una escisión que provocaría la existencia de una tercera compañía, el Ballet Teatro del Espacio (BTE, 1966-2009), codirigido por Michel Descombey y Gladiola Orozco. Las tres eran compañías de gran formato (por la cantidad de integrantes dentro de las áreas de creación, administración y gestoría que las conformaban) y recibían recursos de manera directa por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), razón por la que se les nombraba “compañías subsidiadas”. Los recursos que el INBA les aportaba (sin requerirles rendición de cuentas), así como los apoyos que ellos gestionaban de otras instituciones y de la venta de funciones, les permitían tener cierta estabilidad: cada una contaba con un estudio para trabajar y mantener sus propias escuelas (sin reconocimiento oficial, pero de gran calidad), precarios medios para realizar sus producciones y todavía más precarios sueldos para sus integrantes. Además, tenían garantizada la difusión de su obra, pues eran programadas anualmente por una breve temporada en el Palacio de Bellas Artes (PBA) y otros foros.

Las tres agrupaciones habían surgido fuera de las instituciones y siempre gozaron de libertad expresiva; habían ganado el subsidio gracias a su trabajo creativo y las negociaciones que habían entablado con las burocracias culturales de diferentes gobiernos. Su sólido capital simbólico, acumulado durante décadas, estaba sustentado en la trayectoria de sus artistas (bailarines y coreógrafos), así como su prestigio y poder dentro del campo dancístico.²

¹ Si bien en México se utiliza el término danza contemporánea para nombrar el género dancístico, y el MDCI se refiere a la generación surgida a finales de la década de 1970 hasta la actualidad, la danza que realizó el Forion Ensemble y los grupos que se desprendieron de él debe entenderse como posmoderna.

² Bourdieu habla de cuatro tipos de capital: económico, social, cultural y simbólico. El económico puede convertirse en dinero y es útil para obtener los otros tipos de capital. El social se conforma de las redes de relaciones que pueden traer beneficios. El cultural es posible de traducirse en títulos académicos, así como de incorporarse (“cultivarse” en el cuerpo), institucionalizarse con reconocimiento oficial o como bien cultural. El simbólico se refiere al prestigio y legitimidad: es “cualquier tipo de propiedad (cualquier tipo de capital, físico, económico, cultural, social) cuando es percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son de tal naturaleza que les permiten conocerla (distinguir) y reconocerla, conferirle algún valor” (Bourdieu, *Razones prácticas* 108). En el caso de la danza, el capital simbólico se refiere a la

Otra institución, muy poderosa, era Ballet Folklórico de México, A.C. (BFM, AC), que encabezaba Amalia Hernández. Estaba integrada por la compañía más exitosa del país (Ballet Folklórico de México, 1959), además de por una escuela, un teatro, un programa de difusión, que incluía a todas las artes, y varios grupos experimentales. Uno de ellos, el Ballet Clásico 70, dirigido por Nellie Happee, había desaparecido en 1974, pero se mantenían los grupos experimentales de danza folclórica y de danza moderna,³ que significaban un valioso espacio para la creación.

Justo en 1977 se desintegró otro grupo que había marcado una vía alterna dentro de la danza contemporánea: Expansión 7 (E7). Aunque este innovador y combativo grupo sólo existió durante cuatro años, estableció nuevas formas de creación (a partir del trabajo interdisciplinario y la improvisación, para la que impusieron rigurosas normas) y de organización (dirección colectiva). E7 estuvo formado, en su mayoría, por avezados exintegrantes del BNM y del BI⁴, quienes también contaban con un fuerte capital simbólico, gracias a su trayectoria y el reconocimiento del medio, pero ningún subsidio. Al desaparecer E7, Valentina Castro, una de sus fundadoras, creó Danza Teatro Mexicano (1978).

El grupo E7, comandado por Castro y Alternativa, fundado en 1978,⁵ mostraba el interés y la necesidad de los bailarines de danza contemporánea por buscar otras formas para

antigüedad, permanencia y vigencia de un proyecto artístico, así como al prestigio y poder que sustente dentro del campo. En tanto, el capital específico es el requerido en el campo determinado en función de su dinámica propia que, en este caso, se refiere al capital dancístico: conocimientos y prácticas propias de la danza escénica.

³ En esas fechas, en BFM, AC todavía se usaba el término danza moderna, aunque la obra que estaban realizando era propiamente de danza contemporánea e incluso posmoderna. Su escuela estaba dividida en Escuela de Danza Clásica, Escuela de Danza Folclórica y Escuela de Danza Moderna. El grupo de esta última era el Ballet Moderno Experimental (o Compañía Experimental de Ballet Moderno de México), que fue dirigido por Graciela Henríquez, una coreógrafa que no seguía la línea de danza moderna, sino contemporánea o posmoderna. En México, la danza moderna está íntimamente relacionada con el nacionalismo, con el que rompieron quienes hacían danza contemporánea desde finales de la década de 1950.

⁴ Los fundadores de E7 fueron Miguel Ángel Palmeros, Cecilia Baram, Patricia Ladrón de Guevara, Marta Quesada, Valentina Castro y Raúl Aguilar. Otros integrantes e invitados fueron Elsy Contreras, Héctor Chávez, Antonio Domingo, Daria Ellies, Socorro Meza, Eva Zapfe, Rossana Filomarino, Reyna Pérez, Patricia Otamendi, Carolina Veraza, Aracelia Rico y Harriet Spilk.

⁵ Danza Alternativa, encabezado por Rodolfo Reyes y Xavier Francis, incluso antes de su fundación, negoció algunos apoyos con la Dirección General de Servicios Sociales del entonces Departamento del Distrito Federal, y más tarde del Consejo Nacional de Danza (efímera institución fundada en 1975 por decreto presidencial). Finalmente, se consolidó bajo la dirección de Luis Fandiño y tuvo varias sedes, como la Carpa Geodésica de la UNAM.

producir su trabajo, alejados de las grandes compañías. Sin embargo, en el caso de Forion Ensemble, se trataba de jóvenes veinteañeros que iniciaban su vida profesional, lo que no implicaba que carecieran de una sólida formación y capital dancístico, pero sí de un escaso capital simbólico.

Además del deseo de crear nuevas instituciones, dentro de la danza contemporánea se vivía un proceso de revisión, incluso por parte del BNM, que llevó a varios de sus integrantes a estudiar diversas técnicas dancísticas en Nueva York en 1977, con el fin de promover la discusión. Finalmente, el BNM optó por la técnica Graham, la “oficial” en el país durante décadas (desde finales de la década de 1950), la base del entrenamiento del BI y BTE y la aún vigente en varias escuelas y compañías del país.

Quien mostró más radicalismo en esta búsqueda de nuevos caminos fue Amalia Hernández (y también mayor capital económico y social), pues pretendía renovar las técnicas dancísticas y de composición coreográfica. Por esta razón, promovió que las compañías norteamericanas de Murray Louis (1972) y de Alwin Nikolais (1974) se presentaran en el PBA; luego, introdujo la técnica Nikolais en su escuela, a partir de cursos de ambos artistas y de discípulos destacados, además de otorgar becas a alumnos y maestros del BFM, AC para viajar a la sede de Louis y Nikolais en Nueva York, así como de diferentes instituciones y ciudades. El resultado fue el surgimiento de una nueva generación de coreógrafos y bailarines. Entre los primeros estaban Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Pilar Urreta y Alfredo Rico; entre los segundos, los integrantes del Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, AC.

Ese intento revitalizador de Amalia Hernández incluía la programación de numerosos solistas y compañías del país, de grandes e innovadores artistas, como John Cage y Lukas Foss, y en especial, el Taller de Música y Danza Mexicanas Contemporáneas (que ella fundó y mantuvo).

En ese contexto surgió Forion Ensemble, constituido por bailarines formados dentro de la escuela del Ballet Nacional: Jorge Domínguez, Eva Zapfe (quienes nunca fueron bailarines del BNM, aunque Zapfe sí del grupo Mórula⁶), Lidya Romero, Rosa Romero (o Rosa Olivera), Jesús Romero y Jaime Blanc, quienes simultáneamente a su trabajo con la compañía subsidiada, tomaron los cursos de técnica Nikolais en la escuela del BFM, AC. Domínguez y Zapfe fueron becados por Amalia Hernández para viajar a Nueva York, y lograron una mayor asimilación de dicha técnica, además de conocer otras, como la de Merce Cunningham, Louis Falco, Alvin Ailey, Kei Takei, ballet y jazz, entre otras. Cuando Domínguez y Zapfe se

⁶ El grupo Mórula fue fundado por Lin Durán dentro del BNM y debutó el 7 de septiembre de 1972. El objetivo era iniciar profesionalmente a los estudiantes provenientes de la escuela de dicha compañía y brindarles un espacio para la creación.

encontraban en esa ciudad, Lidya y Rosa Romero los visitaron y se integraron a las diversas clases y talleres.

Fue en el BNM que los futuros miembros de Forion iniciaron su trabajo de improvisación, en un espacio otorgado por Guillermina Bravo, y más tarde dieron clases a la compañía y presentaron sus propias obras. Al mismo tiempo, Jorge, Eva, Rosa y otros participaron como bailarines y coreógrafos en el Grupo Experimental de Danza Moderna del BFM, AC. Así se conjuntaron el contexto de búsqueda que se vivía en la danza contemporánea, las enseñanzas del BNM, la apertura que se promovió desde BFM, AC y el talento de los jóvenes que buscaban nuevos derroteros, los cuales acabaron rompiendo con la técnica dancística hegemónica (Graham), retomaron-reelaboraron otras aprendidas en sus viajes a Nueva York (especialmente Nikolais) e iniciaron la danza posmoderna en México.

Forion proviene del latín *phorion*: el objeto robado, el botín (Domínguez 447), pues su intención era tomar “lo que nos gustara de los demás. Éramos unos ladrones” (Lidya Romero, citada en Lynton 103), a su vez que pretendían servirse “unos de otros, copiarnos, apropiarnos de lo que necesitábamos, lo que fuera necesario para cada obra [...] sin restricciones” (Domínguez, citado en Ibidem 102).

El espacio en el que debutó Forion Ensemble fue el Teatro de BFM, AC, gracias al apoyo de su “madrina” Amalia Hernández. El 25 de octubre de 1977 bailaron *Nadie me quiere así*, con coreografía de Jorge Domínguez y algunos fragmentos de los participantes (Eva Zapfe e Ismael Fernández Areuz), además de la música de José Antonio Alcaraz, compuesta simultáneamente. En la obra se reconocían los “conceptos dancísticos de Alwin Nikolais” y se demostraba el virtuosismo de Eva, mientras que la presentación del Forion era “un trascendente acontecimiento”, ya que estos jóvenes eran “los precursores de nuevas corrientes de la danza en México” (Urtubés).

El mismo año tuvieron una breve temporada en el Teatro de Arquitectura de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), con un programa formado por obras de Jesús Romero, Eva Zapfe, Jorge Domínguez, Jaime Blanc, así como de Lidya y Rosa Romero.⁷ El cartel (diseñado por Romel Rosas) y el programa de mano eran muy significativos porque eran la respuesta retadora de los bailarines a la advertencia que les había hecho Guillermina Bravo.⁸

⁷ Programa de mano de Forion Ensemble, Primera temporada, Teatro de Arquitectura, UNAM, México, del 1 al 3 de diciembre de 1977. Los bailarines eran Raúl Alberto, Jaime Blanc, Jorge Domínguez, Ismael Fernández Areu, Sally Margolis, Patricia Portela, Jesús Romero, Lidya Romero, Rosa Romero, Eugenia Sánchez, Eva Zapfe y el veterano José Mata.

⁸ Guillermina Bravo había dicho a quienes eran parte del BNM que, si dejaban la compañía, “íbamos a comer puras tortas con Pascual. Del vaticinio de la Bruja [Bravo] hicimos nuestro primer cartel con una

Gradualmente, los integrantes de Forion se fueron delineando. Se quedaron los que tenían un pleno compromiso con el grupo: Lidya y Rosa Romero, Jorge Domínguez, Eva Zapfe, Gregorio Fritz, Ismael Fernández, Romel Rosas (los demás regresaron al BNM, en donde hicieron largas carreras) y otra subversiva que llegaba a sustituir a Zapfe (quien estaba lesionada) y que era parte del grupo experimental de BFM, AC y del BI: Graciela Henríquez.

Todos ellos creían en el proyecto que inauguraba el MDCI. Aún no se le identificaba con ese término, pero sus impulsores sabían que estaban construyendo un nuevo camino y manera de organizarse. Al respecto, es ilustrativa la reflexión que hizo Cecilia Appleton en 1992 sobre la razón que la llevó a fundar otro de los grupos independientes: Contradanza (1983). Planteó que, una vez concluida su formación académica, la casi única alternativa que veía su generación para profesionalizarse era integrarse a una de las tres compañías subsidiadas; sin embargo, su visión de la danza no comulgaba con ninguna, pues tenía “otra perspectiva ante la danza”. Así, su propia “situación” (y de sus jóvenes compañeros) impulsó el surgimiento de un grupo para decir y bailar “a su manera” (Jiménez 4-A). El propio nombre que eligieron muestra su rechazo a lo establecido, pues estaban en contra de

los modelos en que la danza se ha encasillado; contra la falta de una conciencia dancística y cultural; contra normas sociales existentes; contra la insensibilidad del público ante el arte; contra el enviciamiento de las formas coreográficas. Contra todo esto y a favor de una nueva expresión corporal y de un arte comprometido con el público y con la sociedad en general (Appleton, citada en La Jornada).

El cómo hacerlo implicaba “la ruptura del movimiento excesivamente codificado y en donde además la lógica de construcción coreográfica fuera del interior del bailarín a la estructura grupal” (Appleton, citada en Pérez). Así, la decisión de los jóvenes ochenteros de fundar sus propios grupos no era una “ocurrencia”, sino una necesidad generacional que les permitió crear fuera de las estructuras jerarquizadas y rígidas de las compañías establecidas.

Primero, el Forion y luego el resto de los jóvenes se constituyeron en grupos de pequeño formato, debido al reducido número de participantes y a la nula especialización en

foto de un chango con su torta y un Pascual; y una vez, antes de una función en el Teatro de Arquitectura, pusimos una gran torta en el jardín e improvisamos alrededor, invitando al público a entrar en el teatro” (L. Romero, citado en op. cit. 103). En el programa de mano de esas funciones de diciembre de 1977 está la foto-respuesta: todos los bailarines aparecen comiendo una torta y bebiendo un refresco Pascual.

muchas de las labores que realizaban (eran bailarines y coreógrafos que hacían de gestores, iluminadores, diseñadores, etcétera, “todos hacen todo”), a la estructura horizontal que mantuvieron (por lo menos en un inicio), que se expresaba en la dirección colectiva, y su fuerte identidad como parte del proyecto (“la camiseta bien puesta”).

En el sentido económico, su independencia estaba definida en contraposición de las subsidiadas; se refería a la total carencia de recursos y espacios de trabajo propios. Los caracterizaba la falta de capital simbólico (principalmente por su juventud), que fueron construyendo poco a poco con su labor artística; las presiones que hicieron al resto del subcampo para obtener un lugar en él (teatros, programaciones, escuelas, etcétera); la búsqueda de espacios alternativos para presentar su trabajo (incluyendo el ámbito comercial, que era visto de manera despectiva en el campo) y, en el caso específico de Forion, la exploración de la danza posmoderna, retando la sobriedad de la contemporánea que producían las tres compañías subsidiadas (en su técnica y/o su propuesta escénica), valiéndose de la improvisación, el diálogo y la ruptura de cánones establecidos.

Aunque desde sus inicios se le ha llamado MDCl, los grupos que lo conformaron o lo conforman en la actualidad no son estrictamente independientes en lo económico. Sí lo fue Forion (y las agrupaciones que siguieron en los años 70 y 80) cuando recién se lanzó a escena, pero, como “recién llegado”, debió acercarse a las instituciones para difundir su trabajo y para gestionar espacios para sus clases y ensayos (como lo hicieron en su momento las compañías subsidiadas décadas atrás).⁹ La oferta dancística que promovieron ante el INBA, la UNAM y otras instituciones públicas y privadas, así como las negociaciones que entablaron con las burocracias culturales, presionaron para que se abrieran nuevos canales de distribución y difusión.¹⁰

Muchas opiniones se han dado, incluso por parte de los integrantes del MDCl, sobre esa “independencia”. Aunque en todos los casos ésta se refiere a la libertad de creación y decisión sobre sus trayectorias, en algunos se apela a independencia política, en especial de los grupos que optaron por una “danza socialmente comprometida”, como sucedió con Contradanza. Sin embargo, en términos económicos, lo definitorio era el subsidio y el hecho de no recibirlo de manera permanente e incondicional (como sucedió durante años con las tres compañías mencionadas) (Rodríguez 77-80). Por ello, Lidya Romero afirmó en 2006: “Se ha dado en llamarnos independientes porque hay tres subsidiados y el resto de la humanidad, que somos nosotros” (citada en *Ibidem* 79).

⁹ En el caso de Forion, recibieron apoyo de Amalia Hernández, quien durante por lo menos cinco años, les brindó las instalaciones de BFM, AC para clases, ensayos y funciones.

¹⁰ La propia Lidya Romero ha afirmado que el hecho de ser programados en teatros oficiales o privados era una especie de subsidio económico, pues Forion nunca se vio obligado a pagar alquiler por su uso (Romero, citada en Rodríguez 79).

En 1979, de nuevo en el Teatro de Arquitectura, Forion estrenó obras de Lidya Romero, Rosa Romero, Eva Zapfe y Jorge Domínguez, cuando el grupo se definió como un “taller de experimentación del movimiento” que trabajaba a partir de la improvisación, la “conjugación de diversas experiencias” de sus integrantes y del trabajo multidisciplinario. Sobre su dirección colectiva, señalaban que todos participaban en la toma de decisiones y cubrían las funciones que se requerían;¹¹ sin embargo, los coordinadores y responsables del grupo eran Lidya, Rosa, Jorge y Eva.

Siguieron muchas funciones en diversos foros de la CDMX y el país, y en 1980 Forion logró ser incluido dentro de la programación del Teatro de la Danza del INBA. Aunque su acercamiento con el director del Departamento de Danza, el ingeniero Salvador Vázquez Araujo, no fue en los mejores términos (Romero, “Mirando cómo giran las ruedas”), Forion supo negociar y convenció con su trabajo al actuar dentro del *Ciclo Danza '80* con dos reposiciones y cuatro estrenos. Su entrada en ese escenario abrió la puerta a otros grupos independientes, también recién formados, que pudieron alternar con las tres compañías subsidiadas y otras pertenecientes a instituciones oficiales y/o de otros géneros dancísticos.

Estas funciones fueron la despedida del grupo para viajar a Europa, gracias al apoyo que lograron de instituciones oficiales y privadas, debido a que, según Lidya Romero, eran un “comando guerrillero” (citada en Lynton 103) que se atrincheraba en las oficinas para lograr sus objetivos, y que planteaban novedosos mecanismos, como la exención de impuestos.¹² Ese “atrevimiento”, así como su decisión irrevocable de “vivir de la danza” (no de la docencia ni otras actividades, razón por la que entraron al “profano” terreno comercial), fue visto como un acto de “egoísmo puro” y le provocó a Forion enemistades con sus colegas bailarines, que comprendían la gestión cultural en términos más “recatados” (Cardona, *La nueva cara* 239-240). Este comentario ilustra la lucha interna que se vivía en el campo dancístico y en especial el subcampo de la danza contemporánea: el Forion se enfrentaba a las resistencias de “los consagrados” por su irrupción en el campo, pero también tenía desacuerdos con sus pares, los otros nuevos grupos (“recién llegados”, como ellos) que estaban surgiendo. Así, desde sus inicios, el MDCI mostró divisiones en cuanto a las estrategias para negociar con la burocracia cultural, los alcances y objetivos artísticos y políticos de sus propuestas, así como los proyectos que encabezaba cada uno. Durante la década de 1980 esas

¹¹ Forion Ensemble. “Folder de Forion Ensemble”, en Archivo vertical del Cenidi Danza, s/f. A pesar de que no cuenta con la fecha, su contenido permite afirmar que se trataba de una primera versión del programa de mano de esas funciones de 1979.

¹² En 1980, con ayuda de Olga Cardona de Ibarra, ex bailarina del BNM y esposa del titular de la SHCP, la asociación civil Forion Ensemble logró que los donativos que recibiera fueran exentos de impuestos.

desavenencias fueron muy marcadas, debido a la cohesión de los grupos bajo un principio muy firme de pertenencia a su colectivo y de compromiso con su propio proyecto, cada uno defendiéndolo y considerándolo original y diferente a los otros.

El viaje que realizó Forion en 1980 incluyó su participación en escenarios de Francia, Senegal y España; al año siguiente, realizaron otra gira por Cuba, Costa Rica y República Dominicana, y en 1982 por la India, Japón y Filipinas. Algo así era impensable para los otros grupos independientes, razón por los que éstos consideraban a Forion “el privilegiado” de la danza independiente. Efectivamente lo era, por su esfuerzo y calidad, pero también porque se atrevía a recurrir y convencer a instituciones como la Secretaría de Relaciones Exteriores, la UNAM, el Instituto Politécnico Nacional y la creada por Carmen Romano, la esposa del presidente José López Portillo, quien impulsó de manera especial a la danza a través del Fondo Nacional para Actividades Sociales (FONAPAS). Sobre todo, Forion, aunque también los otros independientes y subsidiados, supieron aprovechar los programas de difusión de las artes del gobierno de los años entre 1976-1982.¹³

Con el inicio de la década sucedió un importante evento: en diciembre de 1980 la UNAM inauguró la Sala Miguel Covarrubias del Centro Cultural Universitario, que se convirtió, al lado del Teatro de la Danza, en foro fundamental para este arte y en especial para el MDCI del país. Junto con ese nuevo foro, la UNAM fundó el Departamento de Danza, a cargo de Colombia Moya, que inició la programación de funciones (incluyendo a Forion), cursos y talleres.

La presión ejercida por todos los grupos independientes (simplemente por su existencia, porque incrementaron la oferta y diversidad) dio sus frutos en dos proyectos institucionales más,¹⁴ que continúan vigentes. El primero fue el Premio Nacional de Danza (PND, noviembre de 1980), convocado por el FONAPAS y la Universidad Autónoma Metropolitana,¹⁵ y el segundo, el Festival Nacional de Danza (FND, julio 1981), realizado en la ciudad de San Luis Potosí bajo la dirección de Lila López, con el apoyo del gobierno estatal y el INBA. Ambos, el Premio y el Festival, eran en respuesta a las presiones y necesidades del

¹³ Durante este gobierno hubo cierta predilección por los programas de difusión de la música y la danza. Así sucedió en FONAPAS y el INBA, en donde, gracias a la influencia de la esposa del presidente López Portillo, se creó una insólita Subdirección General de Música y Danza, con Fernando Lozano a la cabeza.

¹⁴ Un tercer proyecto fue el Coloquio de Danza Contemporánea que se realizó de 1980 a 1991, organizado por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y coordinado por Socorro Bastida. Ese coloquio dio espacio de difusión a varios de los grupos del IMSS, pero también a los representantes del MDCI de varias ciudades del país, la CDMX y otras internacionales.

¹⁵ En la actualidad, el Premio Nacional de Danza tiene el nombre “Guillermo Arriaga”, en honor a su promotor, y las instituciones convocantes son el INBA y la UAM.

campo, que cada día se poblaba de más bailarines, coreógrafos y grupos en el país, en búsqueda de foros para mostrar sus propuestas artísticas. También debieron su arranque a la empatía y decisiones de los funcionarios que los impulsaron casi a nivel individual (como sucedió en el caso de Lila López).¹⁶

El Premio implicaba una competencia entre los nuevos grupos y estaba en juego “medirse” con los otros y obtener una remuneración; y el Festival, su presentación ante el público potosino y nacional, además de cursos técnicos y teóricos de capacitación y actualización que permitieron un acercamiento de todos ellos, compartir espacios y experiencias e incluso establecer diálogos. El Premio y el Festival eran el reconocimiento oficial al MDCI y ambos se convirtieron en la plataforma por excelencia para mostrar el trabajo de los grupos independientes, además del medio para legitimar la existencia de los nuevos grupos ante las instituciones, la comunidad dancística toda y sus pares.

Todo esto, producto de la dinámica propia del campo dancístico, coincidió con el “milagro petrolero” mexicano de los años 80, el mismo que impulsó a las clases medias a una cultura de élite y que permitió que la derrama económica beneficiara al arte y la cultura. En el caso de la danza, como en el resto de las artes, la derrama era exigida tanto por los consagrados como por los nuevos grupos, que participaron en otros programas de difusión que establecieron oficinas del gobierno. Así, la “década perdida” fue, paradójicamente, de gran ganancia en cuanto a producción y promoción del MDCI, con el consecuente impacto en la sociedad (Baud 81).

Asimismo, recibieron influencias de tendencias y grupos internacionales, como la de la danza posmoderna norteamericana y el neoexpresionismo alemán, así como de los medios de comunicación masiva que difundieron nuevas maneras de concebir y entrenar al cuerpo por razones de salud y belleza, sin mencionar que se diluyeron barreras entre los sexo-géneros, atrayendo a más varones a la danza. Todos estos elementos coincidieron desde finales de los 70 y durante los 80, y lograron un boom dancístico (con el surgimiento de más de 20 grupos del MDCI) que permitió el despertar de un interés desusado por la danza en general, la “dignificación” de la profesión del bailarín y el espacio para la irreverencia, sobre todo en la danza contemporánea.

De esta manera, la lucha antagónica entre subsidiados e independientes, que representaba el enfrentamiento entre ortodoxia *versus* heterodoxia, y conservación *versus* herejía, así como la lucha entre los propios heterodoxos y herejes para posicionarse, abrió

¹⁶ Lila López fue quien tomó la iniciativa y se vio obligada a conseguir los apoyos del INBA y el gobierno estatal para iniciar y continuar el FND. Inicialmente, pretendía reunir a la comunidad dancística con fines educativos y de formación, pero lo amplió a la presentación de las compañías más reconocidas y los jóvenes grupos que estaban surgiendo en el país dentro y fuera de las instituciones oficiales.

las posibilidades para que dentro de la propia estructura y juego se produjeran prácticas que reorganizaron, transformaron e impulsaron el campo dancístico. Esta lucha, que habla de la dinámica del campo dancístico, también debe verse en un contexto más amplio, que implicó: la generación de artistas de todas las disciplinas que buscaban su voz propia, las influencias que ejercieron entre todos ellos (incluso por trabajos conjuntos que realizaron), y que también recibieron del exterior, así como el impacto que las esferas del poder tuvieron sobre el campo a través de sus instituciones públicas, sus burocracias, las preferencias y relaciones de y con los funcionarios, y el acercamiento a instituciones privadas. Todo ello tuvo sus efectos en el MDCI.

Considero un error reducir el estudio de este campo y subcampo al impacto que, sobre este, han tenido las políticas culturales. Entiendo la danza escénica y su historia como el proceso de formación, consolidación y transformación de un campo con dinámica propia, y a sus artistas como agentes que expresan su cultura y sociedad en forma de refracción, mas no de determinación, y tienen espacio para su desarrollo individual (las obras artísticas son productos sociales y, al mismo tiempo, resultado de la creatividad individual). El ámbito en el que se mueven goza de autonomía relativa respecto al resto de la sociedad y sus procesos, dada por el capital específico y simbólico que construyen y comparten, además de la lucha por su apropiación, lo cual permite que dentro de la propia estructura y juego se produzcan prácticas que reorganizan y transforman el campo.

Esto es consecuente con el fenómeno de refracción del que habla Bourdieu, quien apunta que:

El arte nace del arte, es decir, por lo general del arte al cual se opone. Y la autonomía del artista encuentra su fundamento no en el milagro de su genio creador, sino en el producto social de un campo relativamente autónomo, de métodos, técnicas, lenguajes, etc. La historia es la que redefine los medios y límites de lo pensable y hace que lo que ocurre en el campo no sea nunca el reflejo directo de las limitaciones o demandas externas, sino una expresión simbólica, *refractada* por toda la lógica propia del campo. La historia que está depositada en la estructura misma del campo y en los *habitus*¹⁷ de los agentes es ese *prisma* que se interpone entre el mundo externo al

¹⁷ Para Bourdieu, el *habitus* es “la historia encarnada en los cuerpos, en forma de disposiciones duraderas” (Bourdieu, *Sociología y cultura* 70), las cuales se traducen en esquemas de percepción, pensamiento y acción interiorizadas por el sujeto. La conformación del *habitus* es el proceso por el cual lo social se interioriza y consigue que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. Es en el *habitus* donde el conjunto de prácticas individuales y de grupo se sistematizan y toman coherencia con la totalidad social y el campo.

campo y la obra de arte, provocando en los acontecimientos externos, como la crisis económica, la política reaccionaria o la revolución científica, una verdadera refracción (Bourdieu, *Sociología y cultura* 236).

Frente a los poderosos funcionarios o programas gubernamentales, los grupos y sus agentes exigieron y negociaron en función de sus propios intereses y necesidades, demostrando que ese campo y subcampo siguen la lógica del poder (fuerza, dominación, resistencia) de los artistas, sus cuerpos y proyectos, es decir, en el interior del campo, pero también en el exterior, especialmente en las esferas de poder gubernamental. Los artistas de la danza no siguen las políticas impuestas desde arriba sin cuestionar, sino que las negocian y refuncionalizan. Las prácticas cotidianas no necesariamente reflejan los diseños, reglas y documentos oficiales.

La ramificación-transformación: El Cuerpo Mutable

En ese mar de acontecimientos trabajaba Forion. A finales de 1982 tuvo una nueva temporada en el Teatro de la Danza, con el programa *Paso difractado*, que incluía cuatro estrenos de Eva, Rosa, Lidya y la nueva integrante Herminia Grootenboer.¹⁸ Uno de ellos fue *La ostra de la suerte*, que ilustra el proceso de producción que desarrolló el nuevo equipo: fue resultado de un taller muy intenso sobre *El muerto* de George Bataille, con el provocador dramaturgo y director teatral Juan José Gurrola (1935-2007), así como de las influencias de la danza teatro alemana (en 1980, el Tanztheater Wuppertal, de Pina Bausch, visitó México), el deseo de búsqueda permanente del grupo y su intención de retomar elementos del cine de Brian de Palma y Roman Polanski.

Al concluir esas funciones vino la primera escisión. Forion anunció que se “ramificaría” y que probablemente de ahí surgirían varios grupos bajo el nombre colectivo de Consorcio Payo, retomando la organización que tenían Murray Louis y Alwin Nikolais en sus escuelas y compañías en Nueva York, las cuales estaban incluidas en la Quimera Foundation (Romero, entrevista personal). Esta decisión resultó sorpresiva, pues parecía que el panorama

¹⁸ El programa *Paso difractado* incluía cuatro estrenos: *Cuarto menguante* de Eva Zapfe (música indígena y mestiza mexicana), *La vieja historia de la misma mujer* de Rosa Olivera (música The Doors), la primera obra de la nueva integrante Herminia Grootenboer, *Interrupción* (música Henry Purcell), y *La ostra de la suerte* de Lidya Romero (música Weill y Hagen, elementos escenográficos Romel Rosas). Programa de mano, *Paso difractado*, Forion Ensemble, Sala Miguel Covarrubias, México, 25 y 26 de septiembre de 1982.

para Forion pintaba muy favorable; sin embargo, las diferencias internas hacían necesaria una separación (nunca definitiva), y una ampliación de experiencias.

En la tercera edición del PND (1982) hizo su presentación oficial el nuevo grupo que surgió de Forion, aunque aún conservaba el nombre. Ahí estrenaron *El viaje*, una de las obras más importantes de la década de 1980 en el país porque marcó nuevos caminos para la creación y “un lenguaje nuevo, propio y ajustado a las exigencias del tema[...] más cerca de la expresión gestual y dramática que [...] de pasos coreográficos ordenados” (Cardona, *La nueva cara* 90).

El viaje fue creado a manera de “laboratorio de investigación y creación” por las tres fundadoras, Lidya, Eva y Herminia. Ahí estaban “los principios estéticos y el modo de producción” que le dieron fundamento y detonaron¹⁹ El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento (ECM): trabajo colectivo a partir de consignas que permitían diálogos, rupturas y nuevas propuestas. Las creadoras retomaron elementos de la danza teatro, movimientos cotidianos, así como otros elaborados técnicamente; asimismo, recurrieron a imágenes de gran dramatismo y jugaron con la sorpresa y el sarcasmo. Por su parte, Rosa y Jorge fundaron su propia compañía, la Romero-Domínguez, y otras posteriores.

Así, *La ostra de la suerte* y *El viaje* permitieron la transición hacia la nueva agrupación, que inició una intensa actividad en un contexto diferente a 1977. Seguían existiendo las tres compañías subsidiadas, que mostraban su fortaleza, prestigio y nuevas obras memorables, y más de diez grupos independientes formados por jóvenes que definían sus propuestas y objetivos.²⁰ Además, en diciembre de 1982 empezaba un nuevo sexenio, el cual iniciaría el viraje hacia el neoliberalismo del país, ya inmerso en una crisis económica luego de años de despilfarro y corrupción, pero que atestiguó el boom dancístico.

De lo colectivo a lo individual. De la independencia a las instituciones

Las tres integrantes de ECM apostaron por un trabajo compartido, que implicaba una “profusa generación de ideas, capacidad de trabajo gracias a una organización más efi-

¹⁹ El Cuerpo Mutable/Teatro de Movimiento. *Programa de mano, xxv Aniversario*. México, PBA, 8 de septiembre de 2005.

²⁰ Hacia 1983 habían surgido, además de El Cuerpo Mutable, los grupos Alternativa, Danza Teatro Mexicano, Andamio, Tropicanas Holiday, Génesis, Barro Rojo, Contradanza, Fritz y Amigos, Teatro del Cuerpo y Ballet Danza Estudio. También Danza Libre Universitario y Danza Contemporánea Universitaria, que trabajaban dentro de la UNAM.

ciente y armonía en la concepción estética que posibilitaron una diferente forma de creación: la obra en colaboración” (Romero, *Currículum vitae* 7). Esto implicaba definir colectivamente un guion y, a partir de este, crear de manera individual fragmentos y personajes que se conjuntaban en un todo y lograban que cada obra fuera “un mundo. Siempre era una sorpresa lo que iba a suceder en el proceso” (Grootenboer, citado en Lynton 104). De esa forma de trabajo surgieron *La mañana siguiente*, *Fisura* y *Serpientes y escaleras*, las tres en 1983, estrenadas en diversos espacios del Museo Rufino Tamayo, que inauguraron las obras de larga duración y creación colectiva, que luego retomaron otras agrupaciones del MDCI.

Luego de estas obras y de la integración de Mabel Diana, el grupo fue sacudido por la inesperada muerte de Eva Zapfe, el 29 de septiembre de 1983, a los 28 años. El golpe fue devastador no sólo para sus compañeras de aventuras, sino para la danza mexicana. La pérdida de tan brillante bailarina y coreógrafa fue evidente, pero ECM no se detuvo. Remontó *La mañana siguiente* en foros de la CDMX y la llevó al FND (1984) y al Teatro Sushi de San Diego, California (1986). Siguió *Números suspensivos* y luego *Golpe de gracia*, obra en un acto para siete bailarines, cinco perros y dos burros de planchar (ambas en 1985), para las que llegaron nuevos bailarines que, a partir de entonces, se han integrado a la compañía según los requerimientos del proyecto, adelantando la forma en que el trabajo dancístico independiente se lleva a cabo desde los años 90 en el MDCI. Así, ECM de nueva cuenta marcaba líneas organizativas que serían retomadas por otros, salvo muy pocas excepciones (grupos que se han consolidado como tales y mantienen una estabilidad de repartos).

Al igual que le sucedió a ECM, a toda la CDMX le sorprendieron los sismos de septiembre de 1985. Fue también un momento en que el MDCI mostró grandes diferencias en cuanto a posturas artísticas y políticas. Aunque todos los grupos independientes tenían elementos en común, no constituían un colectivo compacto, lo que había sido evidente en la conformación del efímero Frente de Trabajadores de la Danza Independiente (1983) y, de manera más clara, en la movilización social que resultó de los sismos del 85, en donde participaron muchos de los grupos independientes del país. Éstos salieron a la calle a bailar y apoyar a campamentos de damnificados; fundaron Danza Mexicana Asociación Civil (DAMAC), con Tania Álvarez a la cabeza, con el propósito de aglutinar y defender los intereses gremiales de los bailarines; participaron en el Primer Encuentro Callejero de Danza Contemporánea, que se realizó en varios espacios de la ciudad, y en los festejos del Día Internacional de la Danza (ambos en 1986 y posteriores ediciones, siempre convocados por DAMAC).

En todas esas actividades ECM y otros grupos independientes estuvieron ausentes, contrastando con los que se lanzaron a la calle (como Contradanza) y mostraron su postura

política contestataria frente al gobierno,²¹ que se había quedado inmóvil ante el desastre y la reacción ciudadana. Así que, por lo menos, dentro del MDCI, había dos bloques.

ECM seguía siendo figura protagónica y, a partir de 1985, y durante cuatro años, Lidya Romero ocupó la Dirección de Danza de la UNAM, una de las posiciones más importantes para este campo, porque desde ahí es posible otorgar apoyos para obras y grupos, además de programar cursos, talleres, funciones y temporadas en foros universitarios. Romero impulsó las *Temporadas de estrenos* en la Sala Covarrubias, dentro de las cuales, con ECM, presentó *Un café con Descartes* (1987); *Materia grave* (1988); *Abre los ojos y cierra la puerta* (1988); *Bajorrelieve* (obra comisionada por el I Gran Festival de la Ciudad de México) y *Volando hacia atrás entre las líneas paralelas (con las nubes bajas sobre el horizonte)*, de Jorge Domínguez (1989). También la temporada *Danza Confederada*, que acogió a los grupos del MDCI que trabajaban en el resto del país.

Simultáneamente, ECM se transformaba; en 1988 vivió otra escisión, cuando Mabel y Herminia se embarcaron en otros proyectos, y Lidya Romero tomó el timón en solitario, redirigiéndolo hacia la danza y apartándose de sus propuestas anteriores, más teatrales. Los equipos de trabajo que ECM ha convocado desde entonces no siempre han tenido la misma intervención, definitiva, de colaboración y simbiosis en las obras, como había sucedido; sin embargo, los originales integrantes de Forion reafirmaron sus lazos y de nuevo trabajaron juntos Lidya y Rosa Romero con Jorge Domínguez.

Por lo menos desde 1985, en los montajes de ECM, se había anunciado su trabajo con la participación de “intérpretes nómadas”, pero en los 90 se convirtió en una constante para éste y la mayoría de los grupos del MDCI. Hasta ese momento cada uno tenía un sello y proyecto distintivo en el que los bailarines participaban y con el que se identificaban. En los 90, eso cambió: muchos de los nóveles bailarines que se iniciaron en los 80 dentro del MDCI se convirtieron en creadores y directores de sus propias agrupaciones. Aunque tenían el sello ochentero de independientes, los artistas de la danza en la década de 1990 y del nuevo milenio establecieron nuevas condiciones. Tuvieron que sortear su realidad y modificaron las maneras de producción de la danza: si en los 80 se promovió un trabajo colectivo que daba cohesión a los grupos, en los 90 la apuesta fue (y sigue siendo) individual, “gerencial” y supeditada a un proyecto específico (montaje, temporada, festival, gira, programa educativo, etcétera). Así, salvo breves periodos de tiempo (el que dura el

²¹ Los grupos que participaron en el I Encuentro Callejero de Danza Contemporánea (1986) fueron: Contradanza, Barro Rojo, ux Onodanza, A la Vuelta, Quinto Sol, Utopía, Cico Danza Contemporánea y la solista Mirta Blostein; de otras ciudades llegaron el Foro Libre (Universidad de Guanajuato), la Compañía Estatal de Danza Contemporánea (Oaxaca), Truzka (Hermosillo) y Módulo (Xalapa), además de Danza y Movimiento, de El Salvador.

proyecto en cuestión), el grupo no existe como tal, además de que quien lo representa y posee es su coreógrafo-director. Éste se encarga de definir los proyectos a desarrollar, consigue los apoyos y reúne al equipo creativo y a los intérpretes. Éstos saltan de uno a otro grupo (incluso uno propio), sin conformar una sólida identidad ni sentido de pertenencia ni exclusividad. Es una manera de hacerse con recursos y experiencias múltiples casi en solitario.

En los años 90 surgieron muchos más grupos independientes en el país (más de 40) que siguieron ese patrón (salvo, otra vez, contadas excepciones, como Delfos o Antares) y establecieron (junto con los que se mantuvieron trabajando desde los 90 y 80) nuevas relaciones con las esferas del poder, debido a que existían nuevas instituciones.

En 1988 se creó el Consejo Nacional para Cultura y las Artes (CONACULTA);²² le siguieron el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA, 1989) y el Sistema Nacional de Creadores de Arte (SNCA, 1993), los cuales modificaron las políticas culturales y los mecanismos para acceder a recursos gubernamentales (que sí exigieron rendición de cuentas), además de legitimar la calidad y prestigio de artistas y colectivos. Ello, a partir del otorgamiento de becas, apoyos, financiamientos, etcétera, luego de pasar por un proceso de calificación por parte de sus pares, es decir, de otros artistas. Estas instituciones provocaron un reajuste en el campo dancístico, en la medida en que la producción, distribución e, incluso, el consumo de las obras coreográficas tuvieron que pasar por ellas. Esto modificó, asimismo, la condición de independientes de los grupos del MDCl, pues en mayor medida pasaron a depender de los apoyos y becas oficiales (como en los años 80 lo habían hecho de funcionarios y programas institucionales). Así les sucedió a ECM y a Lidya Romero, que han sido beneficiados en numerosas ocasiones. Pongo a ambos, porque a veces ella ha recibido las becas de manera individual (como Sistema Nacional de Creadores) y otras como grupo (aunque ella sea la directora).

Así, el referente económico de la “independencia” del MDCl se modificó en los 90, y en 2007 Jorge Domínguez la cuestionó duramente al declarar: “Es una esquizofrenia también pavorosa, no podemos ser independientes porque dependemos del FONCA y cualquier otra visión es una mentira. No es cierto, no somos independientes, ‘dependemos de’” (Do-

²² Esta institución tiene como antecedente el Consejo Nacional de las Artes (también nombrado Consejo Nacional para el Fomento de las Artes), que fue impulsado por el presidente Luis Echeverría, pero nunca logró formalizarse. Sin embargo, sí se conformó el Consejo Nacional de Danza en 1975 por decreto presidencial. El planteamiento original pretendía que desapareciera el INBA y se dedicara exclusivamente a la educación artística; para su formación requería de consejos de cada área artística, pero el rechazo de las comunidades lo impidió. El Consejo Nacional de Danza desapareció por falta de apoyos en el siguiente gobierno.

mínguez, citado en Rodríguez 79). Sin embargo, han mantenido la independencia creativa y organizativa (ochenteros, noventeros y artistas del nuevo milenio).

En la nueva década, Lidya Romero siguió ocupando cargos estratégicos dentro de la burocracia cultural, con lo que reafirmó su posición de agente líder del campo como coreógrafa, directora, gestora y funcionaria. En 1990 ocupó la Subdirección de Fomento a la Danza del INBA, y simultáneamente creó *Despejando x*, en colaboración con Jorge Domínguez (obra ganadora del Primer Concurso de Proyectos de Obras Coreográficas Contemporáneas del INBA, 1989), y *Naturaleza muerta* (1990), comisionada por el II Festival de la Ciudad de México.

En 1991, Romero fue nombrada titular del más alto e influyente cargo en el área, la Coordinación Nacional de Danza del INBA, y convocó a la comunidad dancística, muy exitosamente, para varios fines, como los cursos de verano y de invierno, con maestros extranjeros de primer nivel –impactaron la formación técnica y las propuestas creativas del MDCI, especialmente de los “noventeros”–, además de becas a creadores a Nueva York, así como la celebración del Día Internacional de la Danza (DID). Fue en 1992 cuando lanzó esta última iniciativa, que reunió a casi todos los grupos de danza de la capital y otras ciudades. Sin distinción de género dancístico, todos acudieron a bailar en el festejo del PBA, el 29 de abril de 1992, 1993 y 1994 (lo que sigue realizándose hasta la actualidad en otros recintos).

El hecho de que Lidya Romero abriera las puertas del PBA al MDCI, aunque solo fuera por un día, era algo muy significativo. Hasta el momento había sido un espacio exclusivo de las compañías subsidiadas y totalmente vedado a los independientes (“sus foros” eran el Teatro de la Danza del INBA y la Sala Covarrubias de la UNAM).²³

Así, el festejo original del DID fue un reconocimiento simbólico de la existencia del MDCI, pero fue el sucesor de Lidya Romero en la Coordinación Nacional de Danza, Jorge Domínguez, quien estableció una temporada de los independientes en el PBA (1994 y 1995), aunque sólo participaron siete grupos y dos solistas.²⁴ Representantes del MDCI regresaron a ese foro hasta 2002, gracias a las gestiones del nuevo coordinador Héctor

²³ El Forion Ensamble había entrado en el PBA (1978) sólo como parte del espectáculo multidisciplinario *El carro de Osiris*, coordinado por Alicia Urreta y Manuel Enríquez; ECM lo hizo diez años después en una función compartida con Contempodanza, Utopía y UX Onodanza para recabar fondos para la lucha contra el SIDA (1988).

²⁴ La temporada *Imágenes móviles. La nueva danza en el PBA*, incluyó en 1994 a los grupos Contempodanza, Ballet Danza Estudio, Antares y Utopía, además de las solistas Pilar Medina y Rosa Romero. En 1995 reapareció Utopía, y además fueron programados los grupos Contradanza, Drama Danza y Teatro del Cuerpo.

Garay, con la *Temporada Tres Generaciones*, en alusión a los subsidiados, los ochenteros y los noventeros.²⁵ ECM entró finalmente al PBA en 2005, aunque las obras de Lidya Romero lo hicieron desde 1997, bailadas por la Compañía Nacional de Danza, el BNM y el BI.

En 1993, Lidya y Rosa Romero optaron por la “descentralización”. Forion Ensemble, A.C. obtuvo la beca del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales del FONCA, lo que significó su establecimiento en el puerto de Veracruz para fundar una escuela y compañía. Antes de partir, Lidya Romero participó en *Mitomorfosis* de Rossana Filomarino, lo que ilustra que ella misma podía participar como “bailarina nómada” e incorporarse a proyectos que no eran parte de su propio grupo.

Ya establecidas en Veracruz, ambas impulsaron el proyecto Boga Avante, presentando la Compañía de Danza Contemporánea Señor Santiago del Instituto Veracruzano de Cultura (noviembre de 1993).²⁶ Sin embargo, el proyecto concluyó tres años después por diferencias internas entre sus impulsores (Domínguez había dejado la Coordinación Nacional de Danza en 1995,²⁷ y se había incorporado al trabajo en Veracruz); el grupo recién formado se desintegró y de nuevo cada uno partió a buscar otros caminos. De esa manera, los programas del FONCA, que promovieron proyectos artísticos y educativos con recursos públicos, no han garantizado su permanencia a largo plazo.

En el nuevo milenio: la consagración

El camino seguido por Lidya Romero ha fortalecido su posición individual, pero estrechamente ligada a ECM, que se configura y reconfigura permanentemente, salvo algunos artistas escénicos con intereses en común y afines que participan activa, pero no perma-

²⁵ Luego de una interrupción de 1996 a 2001, en 2002 Héctor Garay programó la *Temporada Tres Generaciones*, con BNM, BI y BTE (los subsidiados); Contempodanza, Barro Rojo y Utopía (independientes ochenteros), así como Tiempo de bailar, Alicia Sánchez y Compañía El Teatro en Movimiento y La Cebra Danza Gay (los noventeros).

²⁶ La compañía era coordinada por Jorge Domínguez, Lidya Romero y Laura Bravo. Los bailarines eran Rosa Romero, Jesús Martínez, Manuel Méndez, Raúl Talamantes, María de los Ángeles Díaz, Maribel Delgado, Arturo Torreblanca y Laura Bravo. Muchas de las obras que presentaron contaron con apoyos estatales y becas del Fonca.

²⁷ La salida de Jorge Domínguez de la Coordinación Nacional de Danza fue una petición firmada por muchos de los integrantes del MDCI, casi al inicio de su función; sin embargo, no fue destituido por el INBA.

nementemente. Su conocimiento y dominio del juego en el campo la ha llevado a ella y a ECM a ocupar una posición de consagrados en el campo dancístico nacional y especialmente en el subcampo de la danza contemporánea, lo que está respaldado por su capital de más de 60 obras. Éstas incluyen solos bailados por ella misma que se han establecido como una “marca” (es el caso de su personaje de La China), obras creadas en coautoría con otras coreógrafas; trabajos con diseñadores de moda o militares; montajes para las compañías subsidiadas y otras de varios estados, además de, por supuesto, de ECM, en donde los intérpretes son medulares, pues realizan un trabajo de improvisación libre o conducido, editado y resignificado por la coreógrafa. Esas obras han conformado un estilo que muchas veces ha levantado polémicas por su “extravagancia” (Gutiérrez), o se han distinguido por la ruptura del “convencionalismo académico o esteticista” (Cardona, “Intenta El Cuerpo Mutable captar”).²⁸

En todas sus obras (memorables o inacabadas, que señalan nuevos caminos o repeticiones, titubeantes o decisorias) hay un desenfado y una estética ecléctica que teje sobre la estilización, el glamur y la sofisticación; recupera lo superfluo y banal, la frivolidad y el autoescarnio. Se le ha calificado como un “estilo neomexicano”, un “estilo whitexican” o uno de mero divertimento e intrascendente.

Es un hecho que su poder se ha reafirmado en el campo y que ha sido legitimada por premios y reconocimientos, así como por nombramientos como directora de instituciones educativas y para la creación, participando en la formación de varias generaciones de bailarines y artistas escénicos. Ella, al igual que muchos otros consagrados de su generación que se hicieron dentro del MDCI, se han incorporado a los espacios oficiales expandiendo su influencia en el campo y subcampo de la danza contemporánea, lo que parecía algo impensable en los inicios de su carrera.

Su sólido capital cultural²⁹ y simbólico le permiten un amplio margen para dialogar con la burocracia cultural y relacionarse con sus colegas, pues cuenta con “el capital personal de ‘notoriedad’ y de ‘popularidad’ fundado en el hecho de ser conocid[a] y reconocid[a]’, por el nombre que se ha hecho y su reputación que proviene de ‘calificaciones específicas’” (Bourdieu, citado en Joignant 595). Por ello, ha sido importante su voz en iniciativas lanzadas por los artistas de la danza desde los años 80,³⁰ y, aunque no todas han tenido

²⁸ La referencia es sobre *La mañana siguiente* de 1983, pero se ha repetido en muchas otras obras.

²⁹ A diferencia de lo que anteriormente sucedía (un desprecio por los títulos universitarios, porque la danza se legitimaba sólo en el hacer), recientemente, Lidya Romero y muchos de sus compañeros de generación han obtenido grados académicos.

³⁰ Las más relevantes son el Plan Nacional de Danza (de los 90) y el Plan Nacional de Desarrollo de la Danza Contemporánea (2001); la fundación del Colegio de Coreógrafos de México, A.C. (2002); la demanda de

resonancia en las instituciones, la generación de los ochenteros no ha sido totalmente ignorada dentro del aparente caos del campo dancístico aún vigente, debido a la capacidad que han demostrado para transformarse, por sus capitales acumulados y porque son reconocidos como interlocutores por parte de las autoridades y sus pares. Ejemplo de ello ha sido la presencia de Lidya Romero y del ECM durante los tiempos de confinamiento (por dos años, desde marzo de 2020). Gracias al apoyo del FONCA, con SNCA y México en Escena,³¹ mostró su poder de convocatoria por su presencia en las redes sociales a través de clases de entrenamiento dancístico, cápsulas para niños, funciones en línea y presenciales, así como por el ciclo de entrevistas *Décadas de movimiento y resistencia*, para visibilizar a los creadores veteranos, algunos de los cuales viven en una vulnerable situación, agudizada por la pandemia.

En transición

A más de 40 años del surgimiento de Forion Ensemble, el campo dancístico se ha transformado en función de su propia dinámica y el impacto de la totalidad social. Ya no existen las compañías subsidiadas, que desaparecieron ante el embate del MDCI, el agotamiento de sus propuestas y las nuevas formas de financiamiento.

Los “independientes” (agentes e instituciones, recién llegados y consagrados) expanden el subcampo de la danza contemporánea y lo han diversificado hacia múltiples caminos artísticos a partir de, en muchos casos, la autogestión y, por supuesto, las becas. El uso y distribución de estas últimas a lo largo de 35 años hace evidente que “los independientes” ochenteros, noventeros y muchos de los surgidos este milenio no lo son en términos económicos. Son ellos quienes han concentrado las becas o han formado parte de los comités de pares que las otorgan. Eso no significa que se han “plegado” a los presupuestos guber-

desaparecer la figura de subsidio por otros mecanismos de apoyo a la danza (2004); la iniciativa de crear un fondo para la salud y bienestar de los bailarines, en especial de la tercera edad (desde 2005 con la organización Especie en Extinción, y otras en repetidas ocasiones); y, muy recientemente, su activa participación en la defensa del FONCA ante los embates del nuevo gobierno (2019). Ha participado también en consejos y comités académicos y artísticos (incluyendo como jurado del FONCA).

³¹ El apoyo de México en Escena fue originalmente otorgado en 2018 a Koncepto Kapricho Producciones, s.c. con el proyecto *Mutantia: irrupciones y disrupciones*, a cargo de Mauro Gómez Vázquez, compañeros de Lidya Romero. En mayo de 2021 el mismo proyecto (pero *Continuidad*) y la misma organización resultaron beneficiados por “el nuevo” México en escena-Grupos Artísticos (MEGA) que implementó el actual régimen. Éste ha mantenido muchos de los programas de apoyo a artistas a pesar de insistir en que ha renovado las instituciones culturales, pero el FONCA se ha mantenido, aunque con nuevo nombre.

namentales, sino que los han aprovechado y redirigido según sus necesidades. El uso que les han dado también ha tenido una respuesta por parte de las instituciones, que han diversificado los apoyos hacia propósitos específicos, ampliando el tipo becas, sus requisitos y mecanismos, cada vez más estrictos, para rendir cuentas.

En la actualidad, varias generaciones trabajan simultáneamente. Los ochenteros, como ECM, están cumpliendo, o a punto de cumplir, cuatro décadas de trabajo, y se han consolidado como los grupos hegemónicos. Ellos y los demás se mantienen en lucha por ocupar y defender su posición; siguen cuestionando y aprovechando las políticas culturales e instituciones oficiales; los jóvenes y los maduros empujan y se abren a nuevas formas de producción, distribución y difusión de su trabajo; la inter y transdisciplina son una realidad y los espacios de reflexión se han multiplicado; proliferan los programas de educación dancística en todos los niveles, que egresan un número cada vez mayor de bailarines, maestros y coreógrafos; las técnicas dancísticas se multiplican y fusionan; los géneros dancísticos han traspasado sus fronteras y atienden a diversas poblaciones; las influencias provenientes de todo el mundo llegan con rapidez asombrosa para asimilarse, desecharse, reinterpretarse o usarse sin el más mínimo rigor; se conforman fugazmente grupos, que aparecen, desaparecen, se aglutinan o se enfrentan.

En ese maremágnum, el campo dancístico y el subcampo de la danza contemporánea se han fortalecido y expandido; sus agentes han hecho escuchar su voz y se han ganado el reconocimiento y respeto de otros campos. Los, alguna vez, veinteañeros de los 80 se han convertido en los hegemónicos frente a las generaciones más jóvenes y a los “recién llegados” de la actualidad, quienes tratan de insertarse en la lucha por ocupar un lugar en el campo y desarrollar sus propias estrategias.

Todos son testigos y partícipes del momento de transición que se vive y cuyo resultado es imposible prever. La dinámica del campo seguramente se verá afectada por las modificaciones evidentes de las políticas culturales oficiales, luego de cierta continuidad desde 1988. En 2016 se dio la desaparición sorpresiva y desorganizada del CONACULTA y el surgimiento de la Secretaría de Cultura federal sustituyéndolo, pero no implicó un fuerte impacto (se mantuvieron el FONCA y el SNCA, por ejemplo), aunque sí protestas por parte de agentes e instituciones del campo artístico en su conjunto.

Con el cambio de gobierno en 2018, esa continuidad se vio amenazada, especialmente por el amago de instrumentar modificaciones en la manera de otorgar recursos y legitimar a los creadores por parte de las oficinas gubernamentales. Para justificar esos cambios, las nuevas autoridades y muchos creadores que no han sido tomados en cuenta han hecho duras críticas a los procesos de evaluación, así como al hecho de que los beneficiados “privilegiados” se han repetido año con año, impidiendo un reparto más democrático de los apoyos. Los funcionarios llegaron incluso a plantear la desaparición

del FONCA, pero fue impedido por la presión de numerosos artistas en 2019 (incluyendo Lidya Romero). Aunque este Fondo cambió de nombre y se convirtió en el Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC), se mantiene y con él, sus funciones (hasta el momento).

Ante la falta de claridad de los funcionarios en turno (salidos del propio campo artístico, o los ya profesionalizados luego de años de trabajar en las oficinas de cultura, o los recién llegados), se vive la incertidumbre, pero también la impugnación y el rechazo, además de una reacción y lucha organizada (algo casi inédito y que sucedió también en 1988) por parte de los artistas (incluyendo los de la danza contemporánea). Éstos han ido más allá de defender el sistema de becas o criticarlo buscando su democratización, pues han planteado alternativas e iniciativas, programas de apoyo, defensa de derechos y programaciones exigiendo pago justo, difusión de su trabajo individual o colectivo en redes sociales, creación de nuevos mecanismos para aglutinar a los creadores y el establecimiento de diálogos entre ellos con el resto del campo y con la sociedad. Todo ello se vio agudizado durante la pandemia, que ha golpeado de manera violenta a las artes escénicas, pero también le ha abierto nuevas perspectivas.

Como ya señalé, es imposible prever con certeza el futuro, pero es un hecho que las propuestas y diseños gubernamentales serán redefinidos por la presión y necesidades de los artistas de todas las ramas, y nuevamente se establecerá una cierta estabilidad. Mientras, están cambiando las relaciones con y entre los agentes e instituciones del campo dancístico, así como con el ámbito oficial que dicta las políticas culturales gubernamentales. La lógica del juego del campo está en transformación, así como las reglas que éste se ha dado a lo largo de su historia, en función de lo considerado valioso y específico, y la *illusio* que todos ellos comparten³² (Bourdieu, *Razones prácticas* 141-143).

Muchos caminos se juntan, coinciden, se apartan o se distinguen. El del ECM y Lidya Romero continúa. Su trayectoria, parafraseando a Bourdieu, “describe la serie de posiciones sucesivamente ocupadas”, por Lidya Romero y su grupo, “en los estados sucesivos del campo [...] dando por supuesto que solo en la estructura de un campo, es decir [...] relacionamente, se define el sentido de estas posiciones sucesivas” (Bourdieu *Razones prácticas* 71-72), así como sus obras coreográficas, los grupos que las han bailado, los foros en que se han presentado, los cargos que ha desempeñado, la influencia que ha tenido.

Estos cambios, las trayectorias, la permanencia y virajes hacen evidente que el campo dancístico (y el subcampo de la danza contemporánea) es un espacio “estructurado” (pero no rígido) en el que sus agentes e instituciones se desarrollan y relacionan; se

³² Creencia “sagrada” colectiva de lopreciado que es ese juego.

identifican y muestran sus diferencias; toman posiciones según el capital dancístico, o de otro tipo, con el que cuenten los proyectos artísticos y políticos que defiendan, así como de acuerdo con los capitales que acumulan y gestionan. Si bien la estructura de este campo muestra la lucha interna por la apropiación del capital específico “acumulado durante luchas anteriores y que orienta las estrategias ulteriores” (Bourdieu, *Sociología y cultura* 136), también sus agentes e instituciones, como especialistas de ese quehacer, son cómplices de su existencia y se apoyan unos en otros. Por ello es evidente que la danza seguirá y buscará las formas para negociar y/o exigir su derecho a vivir con dignidad en este país, consigna que tienen todos los agentes que lo conforman. También es evidente que habrá quienes incrementarán su capital simbólico y quienes, incluso, desaparecerán.

Fuentes consultadas

- Baud, Pierre-Alain. *Una danza tan ansiada. La danza en México como experiencia de comunicación y poder*. México: UAM-Xochimilco, 1992.
- Bourdieu, Pierre. *Sociología y cultura*. México: Grijalbo-CNCA, 1990.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- Cardona, Patricia. “Intenta El Cuerpo Mutable captar la rutina y el ajetreo de la vida diaria”. *Unomásuno* [Ciudad de México], 1983.
- Cardona, Patricia. *La nueva cara del bailarín mexicano*. México: Cenidi Danza-INBA, 1990.
- Domínguez, Jorge. “El reto de ser independiente”. *México su apuesta por la cultura. El siglo xx. Testimonios desde el presente*, coordinado por Armando Ponce. México: Grijalbo-Proceso-UNAM, 2003, 447-450 pp.
- Gutiérrez, Carlos A. “XIV Festival Internacional de Danza Contemporánea ‘José Limón’ presentó El Cuerpo Mutable/Teatro en Movimiento. Coreografía excesiva y extravagante”. *Mega show*, 8 de abril de 2000.
- Jiménez, Maricruz. “Cecilia Appleton. Danza: conocimiento y evolución”. *Ovaciones*, 19 de mayo de 1992.
- Joignant, Alfredo. “*Habitus*, campo y capital. Elementos para una teoría general del capital político”. *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 4, 2012, 587-618 pp.
- La Jornada. “Enfrentamos a los académicos de la danza: Cecilia Appleton”. *La Jornada* [México], 18 de mayo de 1985.
- Lynton, Anadel. “Eva Zapfe”. *Homenaje Una vida en la danza 1997, Cuadernos del Cenidi Danza*, núm. 33, 1997, 99-106 pp.

Pérez Martínez, Aleida. "Cecilia Appleton. Un corazón en Contradanza". *El Nacional*, 5 de octubre de 1997.

Rodríguez Becerril, Violeta. *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística*. 2010. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales-Universidad Nacional Autónoma de México, tesis de licenciatura.

Romero, Lidya. "Currículum vitae de Lidya Romero", 2012.

Romero, Lidya. Entrevista personal inédita. 14 de octubre de 2012.

Romero, Lidya. "Mirando cómo giran las ruedas". *El Universal*, 29 de mayo de 2006.

Urtubés, Dionisia. "Danza en la ciudad". *Revista mexicana de cultura, El Nacional*, octubre de 1977.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



El teatro y su enseñanza: fundamento y cambio social. Entrevista con Aimée Wagner y Mesa

María Azucena Feregrino Basurto*

* Universidad Nacional Autónoma de México, México

e-mail: mariaferegrino@filos.unam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0146-0482>

Recibido: 11 de junio de 2022

Aceptado: 15 de agosto de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2724>

El teatro y su enseñanza: fundamento y cambio social. Entrevista con Aimée Wagner y Mesa¹

Aimée Wagner y Mesa [Ver Imagen 1] es actriz, investigadora y académica formada en la Facultad de Filosofía y Letras (FFYL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Es licenciada en Arte Dramático y maestra en Letras con la misma especialidad. Realizó estudios de posgrado en la Universidad de Colonia, Alemania. Ha desempeñado su trabajo actoral en teatro, cine, radio y televisión. Fue la primera mujer en dirigir el entonces Departamento de LDYT (1986-1991) que, durante su gestión, en 1989, se convirtió en Colegio. Como investigadora, destaca su papel en el estudio de la historia de la enseñanza teatral en la FFYL, donde actualmente se desempeña como docente.

Una vida en la actuación

Azucena Feregrino (AF): ¿Qué significa para usted el teatro, Aimée?

Aimée Wagner (AW): Todo. Todo. La vida. Bueno, yo me crié... es más, me amamantaron en el Palacio de Bellas Artes, cuando mi mamá estaba trabajando ahí. Así que, para mí, el teatro es la vida, es todo. Es parte de la existencia del ser humano.

¹ Esta entrevista –realizada vía telefónica el 25 de noviembre de 2021– forma parte de una investigación más amplia llevada a cabo en el Instituto de Investigaciones sobre la Universidad y la Educación (UNAM) acerca de *Los efectos de las Nuevas Formas de Organización del Trabajo en el empleo de egresadas/os de la licenciatura en LDYT*. Debido a su extensión, fue editada para mostrar únicamente una parte de la charla con Aimée Wagner.



Imagen 1. Retrato de Aimée Wagner y Mesa. Fotografía cortesía de la autora.

AF: ¿A qué situaciones significativas, positivas o negativas, se enfrentó durante sus primeros años como actriz e investigadora?

AW: Como actriz, desde que debuté con Luis Basurto, fue muy significativo. Me cambió el nombre. Me puso María, en lugar de Aimée, porque dijo que Aimée era nombre de niña burguesa. Entonces me bautizó como María. Por eso, en los programas de mano de teatro, de televisión y todo, aparezco como María Wagner. Para mí fue un privilegio, porque yo debuté sustituyendo a Patricia Morán en una obra de Basurto que se llamaba *Olor de santidad*. Era un papel bastante importante y fue en una gira a la que Patricia no podía asistir. Después, ella muy amablemente me permitió dar algunas funciones en la Ciudad de México. Me parece

que fueron en el Teatro Fábregas. Como positivas, haber podido encontrar trabajo. Como negativas, que al principio yo tenía mucho miedo y me ponía muy, muy nerviosa, pero afortunadamente tuve la ayuda de todos los compañeros y eso me sirvió mucho.

AF: Como mujer, ¿alguna vez experimentó alguna situación difícil?

AW: En el ambiente artístico, no. Como estudiante de la Facultad, sí. Pero no pasó nunca a mayores. Tenía yo, pues no era pretendiente, yo creo que estaba medio mal de la cabeza, un compañero que estudiaba Filosofía, que me perseguía por los pasillos y era horrible. Pero, más allá no pasó.

AF: ¿Y con los profesores?

AW: No, para nada. Mire, en cuestión de los profesores, yo pertenecí a la segunda generación de lo que hoy es el Colegio y en ese momento era el Departamento. En mi generación éramos seis. Entonces, el ambiente era, de parte de los maestros hombres, muy paternal. De las mujeres, en realidad fuimos el primer grupo al que le dio clase Margo Glantz. [Prácticamente] nosotros hicimos estudios de maestría porque tomábamos clase de dirección con mi padre, Fernando Wagner, y nos llevaba a sus ensayos y a las grabaciones en televisión. Nos ponían el [apuntador] para que aprendiéramos a usarlo. El maestro [Enrique] Ruelas nos llevaba a Guanajuato. El maestro Toño López Mancera, que nos daba producción, nos llevaba de extras a la ópera. Así es que yo puedo decir que trabajé en Bellas Artes, en la ópera. No sólo yo, todo el grupo. Trabajamos en Bellas Artes, haciendo bola en las óperas. Con Margo Glantz eran casi casi clases particulares, porque éramos seis gentes tomando la clase. Entonces, realmente esa época de estudiante fue grandiosa. Además, en el Colegio, con todos, éramos máximo 20 o 25 alumnos. Era una comunidad sumamente unida que siempre ayudaba al compañero. Siempre estábamos dispuestos a ayudar al otro, aunque no participáramos en lo que estaban haciendo.

AF: ¿Cuáles han sido sus principales desilusiones en relación con su quehacer profesional?

AW: En algún momento, haber estado muy pendiente de que me diesen algún papel de televisión y que no haya resultado. Pero fuera de eso, creo que no.

AF: ¿Por qué cree que esté tan estigmatizado participar en proyectos comerciales?

AW: Yo creo que es un estigma muy tonto esto de decir: “ay, está haciendo teatro comercial”. Es importante hacer el teatro comercial y que sea buen teatro. Aquí quiero referirme a una anécdota de mi padre. Antes de que yo estudiara en la Facultad, él montó una obra

de [Alejandro] Casona que se llama *La casa de los siete balcones*. Entonces alguno de sus alumnos le dijo: “maestro, pero esto es teatro comercial”, y él le contestó, “ojalá sea comercial”. Tenemos que hacer buen teatro a través del teatro comercial y creo que se hace. Si uno ve la cartelera del Foro Shakespeare, del Centro Cultural [Universitario] y demás, se hace buen teatro. Y es comercial, puesto que va la gente y paga su boleto.

Desgraciadamente, creo que la televisión en México ha perdido mucho el nivel cultural. Digo, quitando el canal de la UNAM, el Once y el 22, pero cuando yo hice televisión, le estoy hablando de los años 60, había programas culturales muy buenos. Entre ellos, yo trabajé mucho en el que se llamaba *La novela semanal*, que era de lunes a viernes y se ponían obras del teatro universal. Una semana la dirigía Wagner, otra semana Chucho Valero, otra semana Paco Jambrina, y se montaban las obras completas, no había necesidad de cortar. La gente las veía y eso era muy importante. Yo trabajé en *Los signos del zodiaco*, por ejemplo, en dos o tres obras de Shakespeare, en *El diario de Ana Frank*, que dirigió Chucho Valero. Entonces, no se trataba de melodramas, sino realmente de obras del teatro universal. No había lo de *Cien mexicanos “dijieron”*, que es lo que nos está llevando a abaratar o vulgarizar la televisión. Lo importante es que tenían un público esos programas. Incluso otros programas mucho más ligeros, pero que no eran tan vulgares, como Cita Pons con Aldo Monti.

AF: ¿Cómo fue su experiencia al trabajar en televisión a diferencia de trabajar en el teatro?

AW: El proceso de teatro es sumamente enriquecedor. Tiene uno, primero, trabajo de mesa. Después, los ensayos, donde uno va probando cómo va a resultar su papel. Es un auténtico trabajo de búsqueda. En la televisión, ahora, no sé. Hay programas que se hacen ya de memoria, pero se hacían tres capítulos de una telenovela en un día. Además, le entregaban a uno el libreto, si bien le iba, uno o dos días antes; si no, casi casi al momento. Entonces no había ese trabajo de búsqueda, enriquecedor. Uno apenas y tenía tiempo de medio memorizar su papel; dependía del apuntador electrónico porque los movimientos se marcaban media hora antes de la grabación. Entonces, era bastante difícil. En los teleteatros, no. Los teleteatros se ensayaban antes. Incluso, en algunos había lectura antes, un día antes de la grabación. Ahí se podía buscar mucho más el personaje, realizar todo un trabajo de búsqueda, pero lo que era en las telenovelas [no]. Yo trabajé mucho con el señor Enrique Alonso, que hizo unos programas que eran bastante buenos, fuera de las telenovelas; era una serie que se llamaba *Las momias de Guanajuato*, que eran historias bastante interesantes, pero tampoco se ensayaban. Se ensayaban movimientos media hora antes de la grabación. Entonces el trabajo de teatro es un trabajo muy rico donde se tiene gran contacto con los compañeros, con el director, con los escenógrafos y demás. Y en televisión, pues era mucho al vapor.

AF: ¿Alguna vez hizo cine?

AW: Dos veces, nada más. Tres.

AF: ¿Cómo incorpora su formación teatral en esos trabajos?

AW: Bueno, en el trabajo de televisión trato de incorporarlo, pero el tiempo es muy poco. A mí, lo que me ha gustado mucho, y que yo les insisto a los alumnos, es llevar a cabo un trabajo de búsqueda, para que sea creativo, porque si no hay trabajo de búsqueda no hay creación. Y en la televisión, cuando se hace al vapor, pues no tiene uno tiempo de hacer trabajo de búsqueda. Además, muchas veces, en la televisión, en las telenovelas, no sabe uno en qué va a terminar. Muchas veces le dan a uno nada más el libreto, o le daban, no sé ahora; yo hace años que no hago televisión. Le daban a uno nada más las tres hojas en las que uno aparecía. Y en el teatro, no. El teatro sí implica un mayor contacto con los compañeros, llámense actores, director, escenógrafo, vestuarista, etcétera. El cine a mí sí me costó mucho trabajo.

AF: ¿Esta profesión que usted eligió tuvo alguna repercusión en su vida personal o familiar? Sobre todo, pensando en los prejuicios que existen sobre las mujeres que se dedican al arte.

AW: Pues, mire, en primer lugar, yo me crié en un matriarcado donde tuve una abuela polaca que era la jefa de la familia, sin importar que sí había varones, pero ella era la que hacía todo. Después, mi padre, director de teatro; mi madre, actriz; pues no había [prejuicio], al contrario. ¿Por qué estudié teatro? Fue como algo totalmente natural que nunca me cuestioné. Tuve un enamorado al que le parecía horrible que yo hiciera teatro. Afortunadamente, a mi marido le encantaba que yo fuera actriz. No le gustaba ver teatro, pero le gustaba que yo trabajara.

AF: ¿En algún momento usted pensó en renunciar al teatro o a su actividad?

AW: Sí, tuve que renunciar, y lo hice voluntariamente, cuando nacieron mis hijas, porque fueron gemelas. Entonces se me complicó la existencia de una manera terrible. Además de que engordé horriblemente. Seguí haciendo radio, pero cancelé teatro y televisión por los horarios. Porque mis hijas requerían dos gentes para atenderlas, no una sola. Y a pesar de que tuve la ayuda de mi abuela y a veces de mi madre, no podía yo decir “ya me voy al teatro, ahí les dejo al par”. Además, ya había yo empezado a dar clases. Y lo importante era que ni en teatro ni en televisión tiene uno un horario fijo. Un ensayo de teatro puede empezar a las seis de la tarde y terminar –[como] cuando trabajé con Pepe Solé– a la una o dos de la mañana.

La enseñanza teatral en la UNAM

AF: En 1986, cuando usted inicia su gestión como Jefa de Departamento en la Facultad, ¿qué situación encontró y a qué problemáticas se enfrentó?

AW: El Departamento era mucho más pequeño de lo que es ahora. Ya teníamos dos turnos, puesto que el maestro Armando Partida estableció los dos turnos. Un problema al que me enfrenté, pero que pudimos solucionar, fue el económico, para llevar a cabo escenificaciones, ya fuera con un director invitado de los maestros o con dirección de alumnos, que yo hice todo un ciclo de jóvenes directores universitarios. Afortunadamente, Ramiro Osorio, quien se encargaba de la Dirección de Teatro y Danza, me apoyó, pero después ya no. Entonces era el problema económico, que el Colegio hasta la fecha no cuenta con un presupuesto para escenificaciones y eso era muy importante. Yo, afortunadamente, logré que nos convirtiéramos en Colegio, porque éramos Departamento dependiente del Colegio de Letras, pero eso en el papel, porque trabajábamos independientemente. No contar con un presupuesto para puestas en escena sí fue bastante difícil.

AF: En 1989, el cambio de Departamento a Colegio de LDYT ¿Qué beneficios trajo consigo?

AW: Primero, la independencia; después, el estatus. Ya no pertenecíamos a un Departamento de Letras. Ya no era Jefe del Departamento, sino Coordinador de un Colegio. Entonces, el estatus ya era mucho más importante, por un lado. Por otro lado, la independencia que teníamos en cuanto a la contratación de maestros y a llevar a cabo todo lo referente a las escenificaciones de alumnos y profesores.

AF: En lo económico, ¿también hubo algún cambio?

AW: No, porque no contábamos con presupuesto que nos asignara la Facultad. Cuando yo fui Jefa de Departamento y después coordinadora, era [la Dirección de] Teatro y Danza quien nos proporcionaba medios económicos. Además, eso me pasó siendo estudiante, pues uno se traía de su casa la vajilla, el cuadro, el sillón, etcétera. Yo recuerdo que en una escenificación que hicimos, siendo yo estudiante, y trabajaba también Alejandra Zea,² que la señora Zea fue a la función y de repente gritó “¡Mi jarrón!” porque ahí estaba, en la escenografía.

² Promotora teatral. Egresada de la entonces Licenciatura en Arte Dramático de la FFYL. Fundadora del primer taller de teatro en el Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH).

AF: ¿Hasta qué momento reciben un presupuesto y cómo se logra?

AW: No. No sé si ahora se tenga un presupuesto, pero no. El presupuesto que tuvimos fue en la época en que el doctor Carlos Solórzano era director del Departamento de Teatro del IMSS. Entonces él nos dio un presupuesto y nos proporcionó el teatro para varias escenificaciones.

AF: Entonces, ¿de qué forma sobrevive el Colegio?

AW: Una de las formas en que puede sobrevivir es a través de los PAPIMES.³ Que un maestro lo solicite y que el dinero pueda gastarlo en escenografía y demás. Por otro lado, los muchachos rifan cosas, piden que se les done. Pero realmente es muy triste el que no tengamos un presupuesto fijo para otras labores que no son la contratación de profesores.

AF: ¿Cómo surge la necesidad de tener dos instituciones distintas que se dediquen a la enseñanza profesional del teatro dentro de la UNAM? Es decir, el Colegio de LDYT de la FFYL y el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Coordinación de Difusión Cultural.

AW: Mire, eso es algo que no entiendo. El CUT surgió como un centro y, mientras era un centro, no se duplicaba con la carrera. Pero en el momento en que se convierte ya formalmente en una carrera, ahora va el CUT exclusivamente a la actuación. Y la diferencia con la Facultad es todo el bagaje ¿Qué le podría yo decir, de asignaturas teóricas? Eso es opinión totalmente mía. Creo que en la Facultad le proporcionamos al alumno un bagaje cultural mucho más amplio en lo referente al ámbito teatral, porque el teatro se nutre de historia, de filosofía, de psicología, etcétera. No es exclusivamente la actuación [Ver Imagen 2]. Creo que el egresado de la Facultad tiene un panorama cultural mucho más amplio que los del CUT. Puede ser que esté yo en un error, pero por lo que he visto de las asignaturas del CUT y de las nuestras, me parece que el bagaje cultural es mucho más amplio.

AF: ¿En el CUT sí se tiene algún presupuesto?, ¿o tiene un mayor apoyo?

AW: Sí tienen un mayor apoyo, porque además surgió de Teatro y Danza. Y entonces no sé si, desde el punto de vista de llevar a cabo planes de estudio y demás, solicitaron desde un principio contar con un presupuesto.

³ Los Programas de Apoyo a Proyectos para Innovar y Mejorar la Educación (PAPIME) son subvenciones proporcionadas por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM a proyectos desarrollados por profesoras, profesores, investigadoras e investigadores que favorezcan el proceso de enseñanza-aprendizaje del estudiantado de bachillerato o licenciatura.



Imagen 2. Aimée Wagner y Mesa sosteniendo el reconocimiento Sor Juana Inés de la Cruz, por parte de la Universidad Autónoma de México, a raíz de su labor dentro del campo docente, investigativo y de difusión cultural, 2016. Fotografía cortesía de la autora.

AF: ¿Cuáles son los mayores retos y problemas que actualmente enfrenta el Colegio?

AW: Yo creo que, actualmente, y todo a consecuencia de la pandemia, son los espacios. Afortunadamente, contamos con el Foro José Luis Ibáñez, el sótano del Foro José Luis Ibáñez y los salones adyacentes del Sánchez Vázquez, que son muy bellos y están muy bien acondicionados. Pero dentro de la Facultad, nuestros tres espacios, nuestras cuatro aulas de teatro, que son el Múltiple, el Ruelas y el Wagner, y el del tercer piso, no cuentan con la adecuación necesaria para poder empezar a trabajar post-pandemia, como ventilación o espacios abiertos. Además de que, infortunadamente, durante el periodo de paro se perdieron los equipos.

AF: ¿Y qué dicen las autoridades al respecto?

AW: Nuestra coordinadora está haciendo todo lo posible frente a la Dirección para que los espacios sean viables, pero todo es cuestión –y no solo nuestros espacios, en general– de un enorme presupuesto que tiene que venir de la Dirección General de Obras. Los salones, por ejemplo, en el pasillo que dan, unos hacia [Facultad] Derecho, otros hacia el Jardín de los Cerezos –que fue el Colegio el que lo bautizó como tal–, no tienen ventilación. Son espacios muy pequeños, donde caben 15 alumnos cómodamente. Yo llegué a dar clase ahí a 25 alumnos y era horrible. Algunos hasta sentados en el suelo, apiñados. Creo que esos espacios se construyeron sin pensar en que la Facultad iba a crecer lo que creció.

AF: ¿Por qué no se ha podido recuperar el auditorio Justo Sierra?

AW: Esa es una pregunta muy buena que no sé quién nos pueda contestar, porque se han hecho todos los esfuerzos. Hace añisimos fuimos a ver al Rector, con la doctora Eugenia Revueltas y otros grupos de maestros, a pedirle que se nos otorgara nuevamente ese espacio que, además, iba a ser para toda la Facultad, pero en especial para el Colegio. Era un espacio precioso; sin embargo, el gusto nos duró muy poco, porque vino la huelga, la del 99 me parece. Gente ajena, o en ese momento quizá estudiantes, no necesariamente de nuestra facultad, tomaron el auditorio y se canceló el auditorio, que era muy importante desde el punto de vista cultural y desde el punto de vista político. Parte del movimiento del 66 y 68 se generó tanto en el auditorio Justo Sierra, después Che Guevara, y ahora no sé qué será, y en el Ho Chi Minh. Eran centros de cultura, pero también de congregaciones políticas.⁴

AF: ¿Qué les respondió el Rector cuando ustedes acudieron?

AW: Pues que era muy importante nuestra petición y creo que quedamos hasta ahí. Yo no sé si hay ahí algo, algún elemento político que lo impida o qué. No lo entiendo.

AF: ¿Considera que existe un abandono hacia la Facultad y hacia el Colegio de parte de las autoridades universitarias?

⁴ En 1966, se suscitó una huelga en la UNAM, cuyo resultado fue la aceptación del pase reglamentado para el alumnado de la Escuela Nacional Preparatoria (ENP) (Barajas, 2018). En 1968, un movimiento estudiantil en el que participaron distintas instituciones, demandando el cese a la represión política mediante la liberación de presos políticos y la derogación del delito de disolución social, entre otras, concluyó con una cruenta reacción del Estado mexicano en la que se estima que más de 300 personas fueron asesinadas (Comisión Nacional de los Derechos Humanos [CNDH], s.f.). Tanto en el auditorio Justo Sierra, conocido después como Che Guevara, como en el Ho Chi Minh, de la Facultad de Economía, se celebraron asambleas universitarias propias del movimiento del 68 (Galindo, 2013).

AW: Pues yo creo que no de las autoridades de la Facultad, porque creo que todos los directores han tratado de volver a tener el espacio, pero sí de las autoridades [universitarias].

El Colegio de LDYT y sus condiciones para la creación escénica

AF: ¿Cómo han cambiado las formas de hacer y enseñar teatro en el Colegio durante todo este tiempo de vida?

AW: Primero, con el número de alumnos, que siempre es ya mucho mayor. Después, desgraciada o afortunadamente, no sé, la pandemia nos obligó a las clases en línea y fue aprender una forma distinta, no sólo de dar clases, sino una forma distinta de vivir. Y esto tuvo consecuencias, por un lado, negativas, pero, por otro lado, consecuencias positivas. A mí me pasó este semestre que acaba de terminar, dando clases de actuación en línea. El problema de las clases de actuación en línea es que las improvisaciones son unipersonales. No hay ese contacto con el compañero. Sin embargo, lo que yo vi, y me agradó muchísimo, es la colaboración de la familia. Yo he tenido, en las improvisaciones que graban los muchachos con su celular y luego me las envían, la participación de mamás, de papás, incluso de una abuelita, de perros, de gatos, hasta de un conejo.

AF: Para usted, ¿cómo fue este proceso?, ¿cómo vivió el proceso de dar clases en línea?

AW: ¡Ay, primero horrible! De por sí ya a mi edad el cómputo no se da tan fácilmente. Creo que el primer mes sufrí como loca. Pero después –voy a usar una expresión que usan las chicas y los chicos– le agarré la onda y además el gusto. El gusto de poder dar clase en línea. Ahora, sí tenemos dificultades. A mí me ha pasado en dos o tres ocasiones que se va la luz, que se va el internet. A los estudiantes igual. De repente piden la entrada y digo: “bueno, pero si usted ya estaba”, “Sí, pero me sacó el internet”. Entonces, los problemas técnicos que surgen sí son una limitante, pero, por otro lado, como le dije hace un momento, tiene sus ventajas. A mí me costó fácilmente tres semanas aprender a dar clases a distancia.

AF: Se habla mucho de repensar el teatro, tanto en términos de jerarquías como de violencia de género, ¿cómo percibe usted este proceso?

AW: Creo que es muy importante porque el teatro educa. Educa divirtiéndose, sí; eso es lo importante. No es que se trate de dar educación aburrida, sino –y eso ya desde hace tiempos se sabía– que el teatro es y seguirá siendo una gran herramienta para cambiar las maneras de ser. Entonces, poder ya casi libremente –porque desgraciadamente no

es libremente— adoptar la sexualidad que uno sienta y que a uno le acomode, se puede dar a través del teatro. Y decir “no”, no se trata del machismo, no se trata de la mujer sojuzgada, sino de hombres y mujeres que tenemos los mismos derechos. Eso se ve en las obras de teatro y puede educar al público a que acepte. Creo que está siendo difícil y más en un país como México, donde el paternalismo, desde el gobierno hasta las familias y básicamente en ciertas comunidades, es muy fuerte. Que se vea la posibilidad de otras formas de vida que otorguen libertad, tanto de preferencia sexual como a la mujer de ser independiente.

AF: ¿Considera usted que hay discriminación en el teatro?

AW: Mire, hace muchos años que no hago teatro, pero dentro de los compañeros actores, no; en la televisión, sí. Si quieres hacer televisión tienes que ser bella y bello. Lo cual es una estupidez, puesto que en la dramaturgia existe todo tipo de personajes y no nada más estereotipos de belleza femenina o masculina. Pero en la televisión sí, la dama joven o el galán, tienen que ser, y pongo entrecomillado, guapas y guapos. Lo cual no es cierto porque en las obras de teatro hay todo tipo de personajes, con todo tipo de corporalidades, de colores, sabores y géneros.

AF: ¿Qué pasa dentro de las aulas? Se ha hablado mucho de abusos, malos tratos, principalmente hacia las mujeres. De ahí el paro que se suscitó en 2019 en la FFYL.

AW: A mí no me tocó, afortunadamente, como profesora, ningún tipo de esta violencia. Una vez sí, como coordinadora, pero se trataba de un alumno que estaba mal emocionalmente y se encaprichó con una chica y la seguía, y estaba en la puerta de su casa. Y la pobre muchacha estaba aterrada. Ahí sí, lo mandamos, yo lo mandé, como coordinadora, al psicólogo, y también a decirle: “no puedes seguir acosando a esta chica”. Afortunadamente, dejó de hacerlo. Pero después sí, he sabido por otros alumnos, no míos, que se sienten acosadas y acosados, también ellos.

AF: Las diferencias que hoy se crean en el entorno educativo, ¿de alguna manera se deben a una dificultad o, incluso, imposibilidad, de comunicación entre generaciones?

AW: Yo creo que la incomunicación entre generaciones siempre se ha dado. Y creo que, desgraciadamente, se dará. Porque siempre los mayores tenemos ideas muy fijas y los jóvenes tienen, como nos pasó, me pasó a mí, desde el año 66, otras ideas distintas a las de los adultos. Y se lucha con esas ideas, lo cual es muy válido. Ahora es por la liberación femenina y la liberación de género también. Que los adultos, y si son además adultos de una familia tradicional, no lo van a entender, ni lo entenderán. Es inútil.

AF: ¿Por qué luchaban ustedes, Aimée?, ¿qué era lo que exigían en esos años?

AW: En esos años había, primero, una gran represión. Uno no podía decir lo que pensaba y lo que sentía. Había, además, movimientos sociales muy importantes que se generaron desde antes entre los médicos, los ferrocarrileros, y que eran reprimidos. Nosotros luchábamos por una democracia auténtica, no ficticia, como la que teníamos. En realidad, era una dictadura del PRI [Partido Revolucionario Institucional]. Y había un delito que se llamaba “disolución social”, que nosotros lo apodamos “desilusión sexual”. Entonces por cualquier cosa lo podían a uno meter a la cárcel o perseguir. Yo estuve fichada mucho tiempo, precisamente por luchar. Queríamos un México mucho más libre. Yo creo que los cambios que ha habido, de partidos y demás, sin el 68 no hubieran sido posibles. Nosotros trabajábamos con mucha ilusión por un México mejor y más libre. Desgraciadamente, el golpe del 2 de octubre terminó con muchas de esas expectativas, pero abrió un camino muy importante para las futuras generaciones.

Cambios sociales, presente y futuro del teatro mexicano

AF: ¿Cuáles son las demandas que usted considera que las personas jóvenes persiguen ahora?

AW: Primero, las demandas de las mujeres, de ser consideradas de una manera igualitaria al hombre. Creo que eso es muy importante. Por otro lado, la liberación de poder tener la orientación sexual que a uno le satisfaga. Creo que es una lucha que cada vez está ganando más respeto. No se trata de adeptos, sino de respetar al otro.

AF: ¿A qué se enfrentan hoy las personas egresadas de la licenciatura en LDYT en el mercado laboral y en el panorama teatral mexicano?

AW: No sólo nuestros egresados, sino los egresados en general, de todas las licenciaturas, se enfrentan a una falta de trabajo, desgraciadamente, y esto con la pandemia se acentuó muchísimo. La pérdida de trabajo. Sin embargo, vemos cómo muchos de los egresados van encontrando poco a poco su lugar, tanto como dramaturgos, como investigadores, como generadores en aspectos culturales. Poco a poco van encontrando ese camino, pero sí es difícil. Pero también es muy difícil para un médico conseguir trabajo. Creo que las carreras técnicas son las que ahora tienen mayores posibilidades. Además, desgraciadamente, a la cultura se le da poco respeto. No solo al teatro, sino me refiero a teatro, danza, pintura y demás.

AF: ¿Alguna vez fue más sencillo conseguir trabajo y que este trabajo fuera de calidad?

AW: Yo creo que sí. En años anteriores era mucho más fácil poder conseguir trabajo. Ahora, desgraciadamente, hay grupos muy cerrados. Incluso en la televisión comercial se tiene que ser egresado de la academia del canal de TV Azteca o egresado de la academia de Televisa para poder tener trabajo. Antes no era tan difícil. Sin embargo, muchos de nuestros egresados han encontrado el camino en estos dos grandes consorcios. No sólo como actores, sino como ayudantes de producción, lo cual no es de ninguna manera un trabajo peyorativo.

AF: A nivel gobierno: ¿Qué pasa con la acción hacia la cultura?, ¿están realmente cumpliendo con sus obligaciones en cuanto a los derechos culturales y al derecho a la educación?

AW: Yo creo que no. Bueno, en este sexenio se le ha bajado el presupuesto a todo y, entre ellos, a la cultura. Pero desde antes creo que no les ha importado demasiado la cultura. Es un poco “¡Ay, estos locos que se diviertan un rato bailando, pintando o lo que quieran!” pero no ha habido realmente una gran promoción de la cultura. Sin darse cuenta de que la cultura sería algo que acabaría en mucho con toda esta agresividad en medio de la cual estamos viviendo.⁵ Se le ha dado, afortunadamente, un mayor énfasis al deporte, pero la cultura tiene el mismo valor o mayor que el deporte para generar espacios donde la gente se sienta libre y se acerque a otro tipo de vida.

AF: ¿Por qué cree que no se ha dado una acción colectiva como antes? Como la que se dio en el 68 o una acción contundente por parte de las personas artistas, que demanden que se resuelvan sus carencias.

AW: Se han dado, pero no nos han hecho caso. Creo que sí. Los teatreros se han reunido, bailarines, pintores, etcétera, exigiendo algo más, pero no han tenido una respuesta contundente. Han tenido pequeñas respuestas, dádivas, pero no se ha construido un país donde la cultura sea algo importante.

AF: Por último, Aimée, yo terminaría la entrevista preguntándole por el futuro del quehacer teatral en México. Específicamente, ¿qué les espera a las egresadas y los egresados de la Licenciatura en LDYT?

⁵ Como consecuencia de la llamada Guerra contra el Narcotráfico, iniciada en el año 2006, 227 mil 428 personas han sido asesinadas de 2007 a 2018. Mientras que más de 1.5 millones de personas han sido víctimas de desplazamiento forzado (Rojo, 2020).

AW: Desgraciadamente, creo que les espera picar piedra. Pero, por otra parte, les espera también, y eso depende mucho de lo que hagan los egresados, subir el nivel de la actividad teatral. No solo como actores y directores, sino en general, como actores, directores, productores. Nuestros egresados tienen un panorama cultural mucho más amplio, entonces pueden rescatar todo ese nivel cultural para hacer realmente un teatro digno, un teatro que sea, como lo decía [Peter] Brook, un teatro inmediato. Un teatro que llegue no solo a una élite, sino a todo el mundo. Porque, además, al pueblo mexicano le gusta el teatro. Para esto basta con ir a las distintas comunidades y ver que la teatralidad es parte de nuestra cultura.

AF: Le agradezco mucho, Aimée, su generosidad para compartir sus conocimientos y todas sus experiencias.

AW: Al contrario, fue un placer.

Referencias

- Barajas, Benjamín. "Presentación". *HistoriAgenda, cuarta época*, núm. Especial, 2018, 4-5 pp.
- Taalas, Petteri. *Matanza de Tlatelolco*. Comisión Nacional de los Derechos Humanos, s.f., 2018, <https://www.cndh.org.mx/noticia/matanza-de-tlatelolco>. Consultado el 10 de agosto de 2022.
- Galindo, Magdalena. "Auditorio Ho Chi Minh: Flashes de la memoria". *Siempre!*, 25 de marzo de 2013, <http://www.siempre.mx/2013/03/auditorio-ho-chi-minh-flashes-de-la-memoria/>. Consultado el 10 de agosto de 2022.
- Rojo, Ana. "La guerra contra el narcotráfico en México, ¿un conflicto armado no internacional no reconocido?". *Foro Internacional*, vol. 60, núm. 4, 2020, 1415-1462 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Testimonio

41 Muestra Nacional de Teatro: experiencias y aprendizajes

René Alejandro Rodríguez Guzmán*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: rene.rodrique4@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0837-6243>

Recibido: 24 de enero de 2022

Aceptado: 13 de junio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2725>

41 Muestra Nacional de Teatro: experiencias y aprendizajes

Resumen

¿Cómo está posicionada la Muestra Nacional de Teatro en México actualmente?, ¿cómo se adaptó la Muestra al año pandémico 2021?, ¿cómo fue la muestra en este año pandémico 2021? El presente testimonio trata de responder a estas preguntas a través de relatos, vivencias, experiencias y aprendizajes que tuve como seleccionado por el estado de Veracruz para la convocatoria Jóvenes a la Muestra durante la 41 Muestra Nacional de Teatro. Se trata del encuentro teatral más importante del país, que se llevó a cabo en la Ciudad de México y en el estado de Morelos, del 25 de noviembre al 4 de diciembre del 2021.

Palabras clave: Virtualidad; *mediaturgia*; postpandemia; teatro comunitario; teatro penitenciario.

41 National Showcase of Theatre: experiences and knowledges

Abstract

How is the National Theatre Festival (Muestra Nacional de Teatro) positioned in today's Mexico? How did this Festival adapt to conditions of the pandemic in late 2021? The testimonial article seeks to respond to these and other questions based on the lessons and experiences lived by the author, who was selected to participate on behalf of the state of Veracruz as part of the Youth in the Festival program. The Festival (in Spanish the word "Muestra" literally translates as "Showcase") is the country's most important yearly theatre gathering, and the article addresses the edition that took place in Mexico City and in the state of Morelos between November 25 and December 4, 2021.

Keywords: Virtuality; *mediaturgia*; postpandemic; community theater; prison theater.

41 Muestra Nacional de Teatro: experiencias y aprendizajes

Introducción

La 41 Muestra Nacional de Teatro (41 MNT) se realizó del 25 de noviembre al 5 de diciembre del 2021, en Ciudad de México y Morelos; participaron creadores escénicos que presentaron puestas en escena de sus respectivos estados. Además, se organizó una muestra crítica, para personas dedicadas a escribir sobre las puestas en escena, y el programa Jóvenes a la Muestra, en el cual colaboramos 32 jóvenes de distintas entidades mexicanas.

El programa de Jóvenes a la Muestra también incluía la participación en otras actividades, como los Encuentros de Reflexión e Intercambio (ERI), clínicas, puestas en escena, creaciones escénico-digitales, la Feria del Libro Teatral (FELIT) y un laboratorio de creación escénica e imagen digital a cargo de BŪNKER- locus, exclusivo para Jóvenes a la Muestra.

Desarrollo

El 7 de octubre del 2021 fui seleccionado para asistir a la 41 MNT gracias a la convocatoria Jóvenes a la Muestra, la cual busca reunir a jóvenes creadores con una trayectoria de tres años mínimo dentro de la creación escénica, con viáticos incluidos. Desde que leí la convocatoria, quedé fascinado con poder ir; mi idea principal era ver teatro, así como conocer y aprender todo lo que me fuera posible.

En la 41 MNT hubo una serie de actividades: encuentros de reflexión e intercambio, clínicas, puestas en escena y un laboratorio especial dirigido a un grupo denominado Jóvenes a la Muestra en el que tuve la oportunidad de formar parte.

La muestra tuvo momentos y características particulares. En primer lugar, fue la primera celebrada después del confinamiento por la pandemia de Covid-19. Resurgió después de la edición 40 que se celebró en Colima, en 2019; por ello, la veo como un ave fénix. Un segundo punto es que, debido a la incertidumbre pandémica, se organizó con poco tiempo y con mucha prisa. Un tercero, que se expuso un teatro que giraba en torno a la virtualidad, a la *mediaturgia* y a la edición de creaciones que habían sido pensadas así desde antes de la pandemia. Además, se mostró teatro que se generó durante la pandemia, como las creaciones escénico-digitales y todo espectáculo intencionado para representar un diálogo de interacción en plataformas digitales.

Por último, también se exhibió teatro de postpandemia, es decir, un teatro que se ha nutrido de teatralidades que surgieron a partir de la pandemia y que los creadores escénicos han buscado integrarlas propiamente a su teatralidad.

Experiencias durante la 41 MNT

Una actividad pertinente dentro de la 41 MNT fueron los ERI; con ellos se abrieron espacios de reflexión y análisis sobre las prácticas escenas o sobre algún aspecto de ellas, tales como elementos actorales, dirección, objetos, escenografía, proceso, entre otros.

El primer ERI versó sobre teatro comunitario en México. La mesa estuvo integrada por miembros de la Red Nacional de Teatro Comunitario en México. En este teatro se invita a los participantes a que, de ser espectadores, pasen a ser creadores. Tiene una función social porque fomenta la participación de grupos comunitarios, por ejemplo: llevar lenguas indígenas a la escena, compartir un idioma específico o una cultura particular con distintos grupos comunitarios o tener un interés específico por la comunidad.

Una manifestación de lo anterior es el teatro penitenciario de Jorge Correa; en su conferencia “Memorias de teatro comunitario”, el maestro explicó que es un método de reinserción social, el cual pretende formar y reeducar a personas. Correa menciona que “no se busca formar actores, se busca recuperar a hombres”.

El teatro comunitario busca generar lazos con la comunidad. A través de las exposiciones de los ponentes comprendí que pide realidad social y lleva información de utilidad a diversos tipos de comunidades para que puedan desarrollarse plenamente y reincorporarse a la sociedad.

Respecto a las puestas en escena en la 41 MNT, la Dirección Artística comentó que se seleccionaron 27 presenciales, de alrededor de 400 propuestas que se recibieron. Aunque pude ver alrededor de 17, sólo hablaré a detalle de algunas cuantas: *Pollito*, *El gabinete del maestro Toscano*, *Jchanultik (Nuestro Nahual)*, *Caneros*, *Low cost*, *Yermi-*

cidio, reflexión escénica de la maternidad y Homo Box Machina, ensayo escenotécnico sobre el placer.

Pollito inauguró la 41 MNT, en el Teatro Julio Castillo, el jueves 25 de noviembre. Me pareció muy interesante su estética de imágenes, ya que fue una puesta en escena potente, con fotos escénicas a través de sus personajes y una escenografía blanca que funcionaba como pared y piso de la parte de la izquierda de la escena (perspectiva del espectador), área de actuación que delimitaba la escena. Asimismo, identifiqué (no tengo la certeza) que la puesta en escena provino de un laboratorio de creación escénica, ya que se notaba una dramaturgia colectiva, un trabajo de laboratorio-taller, en donde probablemente todo el equipo de actores exploró y propuso una dramaturgia propia.

El sábado 27 de noviembre se presentó, en el lobby del Teatro Julio Castillo, *El gabinete del maestro Toscano*, que hablaba sobre la vida de Ignacio Toscano a través de personajes que estaban haciendo una rifa de sus pertenencias. Los personajes ponían a la venta pertenencias de Toscano y explicaban pequeños fragmentos de su vida en general. Lo interesante de esta obra fue que rompía la cuarta pared y hacía que el espectador interactuara con los personajes. Para ello, utilizaba actores que, aunque al principio estaban sentados como espectadores y reaccionaban como tales, luego se paraban e interactuaban con el resto del elenco, integrándose a la ficción. Por ejemplo, en medio de la obra, dos mujeres se levantaron y se colocaron en las esquinas del espacio ficcional, empezando a hablar con un sentido de falsía. No sé si fue voluntario, para que el resto se diera cuenta de que ellas no eran espectadoras, sino personajes dentro de la obra, o si en realidad sus textos eran inverosímiles como tal. Sin embargo, otro ejemplo también sería cuando un personaje ponía a la venta algún objeto y pedía a cambio el mejor paso de baile, pues los personajes que estaban escondidos entre el público participaban como si fueran parte de la audiencia y sin que el resto de la asistencia real se diera cuenta de que eran actores.

El 28 de noviembre, en el escenario comunitario, se presentó *Jchanultik (nuestro nahual)*, obra hablada en náhuatl que muestra la situación social en Chiapas, los trabajadores de campo, sus problemas económicos y los vicios que tienen, como el alcohol. Aunque toda la puesta estaba en una lengua indígena, a través del hermoso paisaje escénico uno podía entender las conductas de los personajes, las acciones y las intenciones.

En esta puesta era clara la ambientación, la ropa, la costumbre y la estética. Los actores eran personas que hacían teatro comunitario; por esa razón, se justificaba que fueran muy jóvenes para representar conductas y comportamientos de gente de más edad. Como observación, hubiera sido pertinente tener un traductor al español para favorecer al entendimiento de la ficción.

Ese mismo día, en el Teatro El Galeón Abraham Oceransky, vi *Caneros*, con la compañía Iguana Roja, del estado de Sinaloa, y con dos actores de la Compañía Nacional de

Teatro (Luis Rábago y José Carlos Rodríguez). Fue una obra escrita y dirigida por Ramón Gómez Polo, ex alumno de Jorge Correa, autor y exponente del teatro penitenciario.

La puesta en escena presenta una cárcel donde unos presos hablan sobre la importancia de hacer teatro como una manera de reinserción social. Retrata cómo es la vida en la prisión o, por lo menos, de las personas que deciden hacer teatro dentro de ella como forma de vivir. Son cinco personajes, cada uno con una razón distinta por la que entró a la prisión, así como un distinto periodo de permanencia dentro de ella, y poco a poco se empieza a saber la historia de cada uno de ellos.

¿Cuál es la experiencia que tiene uno en prisión? *Caneros* muestra cómo hacer de la vida del preso una experiencia lúdica, como una posibilidad de pasarla bien, y, desde una visión humana, apreciar la sensación de quienes están privados de su libertad. Respecto al diseño escénico, se plantea un escenario, un vestuario y actuaciones realistas.

El lunes 29 de noviembre en el Teatro Julio Castillo, vi *Low Cost, paisaje escénico sobre la crisis climática*, puesta en escena con elementos de *mediaturgia*, donde la intención era generar una reflexión en las personas para replantearse cómo queremos que sean los modos de vida del mundo actual. Aunque se dio un enfoque en la crisis climática, lo innovador fue el contarlos a través de sonidos y de una pantalla digital, con datos científicos y datos históricos, así como con actores en modo presencial. Es decir, el combinar elementos performativos, mediatúrgicos y escénicos teatrales, de tal forma que su carácter llegó a ser híbrido (virtual y presencial). Además, tuvo un carácter interdisciplinario porque mostró una mezcla de varios lenguajes, como el teatral, el dancístico, el plástico, el musical, el de la edición y el multimedia.

El primero de diciembre, en el Teatro El Galeón Abraham Oceransky, vi *Yermicidio, reflexión escénica de la maternidad*. La obra trata sobre una mujer que es madre y actriz con poco reconocimiento. Al inicio de la obra, el personaje está en la plataforma de videoconferencias Zoom; se le puede observar con una computadora y, atrás de ella, una pantalla que refleja cómo se está viendo en la videoconferencia, sus expresiones, matices, etcétera. El personaje discute que está cansada de ser excluida, junto con su hijo. Una cuestión llamativa es que la actriz hace partícipe al espectador en el momento en el que lanza un látigo de tejido; así, el espectador también reflexiona y comunica quién ha sido su madre. La obra se desarrolla sobre la idea de la mujer que cría y de la persona que ha sido criada, con lo que evidencia la violencia a la que se enfrentan las madres. Aparte de buscar la integración activa del espectador, también tiene aspectos mediatúrgicos que posibilitan el funcionamiento de la ficción.

Ese mismo día también se presentó, en el Teatro Julio Castillo, la puesta en escena *Homo Box Machina, ensayo escenotécnico sobre el placer*. Es un espectáculo escénico, mediatúrgico, interdisciplinario e innovador, que habla sobre el oficio y la labor del técnico es-

cénico, con lo que busca dignificar su profesión. Asimismo, integra sonidos, colores, digitalidad y le da al espectador la posibilidad de ser guiado por una sensorialidad que, desde la propuesta escénica, busca llegar al placer a través de recursos interdisciplinarios, estéticos y visuales. En algún momento, durante el espectáculo se proyecta un texto con una invitación a los espectadores para que cierren los ojos. Seguí la indicación, pero se me cruzó la duda de cómo iba a saber cuándo abrirlos; eso me causó preocupación, pero decidí confiar en la puesta en escena y dejarme guiar. Al final, a través de su sonoridad e iluminación se nos indicó cuándo hacerlo.

Otra cuestión que identifico como logro de los creadores es que al final del espectáculo se mostraba cómo el técnico intervenía en la escenografía y en los elementos escenotécnicos, pero la ficción continuaba. Así, aunque ya se había terminado el aspecto digital y metiatúrgico, todavía se apreciaba la labor humana a través de la iluminación. En otras palabras, si bien el oscuro y la ambientación “teatral” había desaparecido, aún continuaba la delimitación del escenario y del público por medio de una atmósfera de luz clara, y ya después las luces generales dieron pie para que el espectador se retirara del teatro.

Al final de la función, el codirector habló con el equipo de Jóvenes a la Muestra. Nos comentó que la idea de dignificar al técnico escénico surgió en 2019. Un compañero le hizo una pregunta respecto a que si su montaje había sufrido alguna modificación por la pandemia. Él respondió que no, que ya habían pensado que el espectáculo fuera con esos recursos tecnológicos. Al escuchar esto, identifiqué que había creadores escénicos desde antes de 2019 que ya estaban pensando y creando producciones teatrales en torno a la virtualidad, lo digital, la mediaturgia, etcétera.

Laboratorio de creación escénica e imagen digital a cargo de BŪNKER- locus

En la convocatoria de Jóvenes a la Muestra estaba estipulado que los seleccionados participáramos en un laboratorio de creación escénica e imagen digital a cargo de BŪNKER- locus, plataforma de investigación escénica de Luis Conde y Auda Caraza, ambos escenógrafos por la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT).

Durante las primeras sesiones virtuales se especificó que el laboratorio giraría en torno a los conceptos antropología de la imagen, documentación en el teatro, *mediaturgia* y performatividad digital; asimismo, se precisó que el trabajo no giraría en torno a generar producciones escénicas enfocadas a la mimesis aristotélica, sino a creaciones que generaran relaciones personales con respecto a nosotros mismos, a nuestros familiares, amigos y comunidad de origen. La propuesta del laboratorio era hacer contacto con la

comunidad, con los lugares y las personas que tienen que ver con nuestro territorio de origen, que la dramaturgia deviniera en *mediaturgia*.

El tipo de teatro que trabajaríamos sería el que imagináramos a partir de nuestras necesidades; teníamos que usar la imagen en términos gráficos, audiovisuales y vivos. Se hablaba de intertextualidad, liminalidad de medios y la interfaz que existe entre los diversos dispositivos; por poner un ejemplo, dentro de la interfaz existe la cámara, el procesador, quizá la música en vivo, quizá un libro, una lectura, y dentro de esos elementos hay un vínculo que los relaciona y los hace uno. La interfaz es un dispositivo capaz de transformar las señales no sólo tecnológicas, sino que también puede entenderse como analogía de lo que sucede entre dos espacios arquitectónicos o como una manera de producir sentido entre dos agentes.

El equipo de BŪNKER- locus dio a conocer cómo sería el ejercicio final del laboratorio, el cual se dividiría en siete pasos:

1. La introducción sobre un texto mío. A BŪNKER- locus le habían llamado la atención los cuestionamientos de vida que me hacía en mi texto en primera persona, así que me solicitaron empezar la presentación con él.
2. A través del cuerpo, la imagen y el texto, nombrar mapas y cartografías de nuestra comunidad. El producto sería la fusión de una acción con la cartografía personal que cada quien producía con su *collage* de mapas y textos.
3. En esta parte de la presentación, interactuar con nosotros mismos y con el espectador que desease *expectar* a cada uno de los compañeros; así, evocábamos la actividad que se nos dejó desde las reuniones virtuales, de tal forma que decíamos, por ejemplo, “de niño viví en muchas casas”, debido a que se nos pidió eliminar de nuestros textos el “me acuerdo que”. Sólo quedaba la acción concreta que recordábamos y evocábamos.
4. Las exposiciones de seis compañeros que, por voluntad propia, hablaran sobre las imágenes personales de cada uno. En esta parte pude comentar el yo mismo, así como la unión de subjetividades, que pueden ser diferentes y, a la vez, conjugarse e interconectarse al compartir deseos y metas.
5. La madeja. Comprendía siete relatos que BŪNKER- locus seleccionó, de tal forma que los autores debían proponer una escena propia en la cual todos pudiéramos interactuar con él o ella. Esta sección iba en orden, de uno por uno.
6. Una persona de la comunidad elige una categoría (videollamada por Zoom, foto o WhatsApp). Esta sección consistía en que nosotros, desde el espacio en el que estábamos, pudiésemos hacer interconectividad con alguna persona de nuestra comunidad por medio de la digitalidad, con el objetivo de vernos y conversar (esta actividad no se realizó por cuestiones de organización, tiempo y logística).

7. Los participantes teníamos que relacionarnos con el público y hacerles preguntas sobre su comunidad. Mi deber era hacer la última pregunta, por lo que debía de estar atento a ver quién era el último compañero que preguntaba. Al final no se hizo eso, sino que nos sentamos y le pedimos al público que se sentara con nosotros y formamos un círculo entre todos. Ahí, cada quien preguntaba y los espectadores respondían. Cuando me tocó, hice un cuestionamiento sobre cómo concebía a mi comunidad; por último, pregunté si en verdad cada uno de nosotros pertenecía a alguna comunidad y si estábamos de acuerdo con ello.

La presentación fue en el salón de escenografía del Centro Cultural del Bosque, el último día de la 41 MNT, el sábado 4 de diciembre.

El aprendizaje del laboratorio ha sido significativo, debido a que pude vivir, aunque fuera un poco, lo que es la intertextualidad, la transmedialidad, la *mediaturgia* y la antropología de la imagen. Así, me hice una de las preguntas más importantes en todo este proceso de la Muestra Nacional de Teatro, la cual trata sobre el surgimiento de un sinfín de teatralidades y de cómo todas ellas nos pueden funcionar de diversa manera en el quehacer del creador escénico contemporáneo.

Los temas abordados con el equipo de BŪNKER- locus me sirvieron para mirar las puestas en escena de la MNT, como *Yermicidio*, en donde la actriz usaba como recurso la plataforma Zoom, y *Homo box machina*, en donde pude ver el uso de la pantalla para crear ambientes para la ficción. Me doy cuenta de que el creador escénico usa diversos recursos para su labor creativa y que la digitalidad se une a la actuación y su unificación de la propuesta escénica. Aprendí a ver la puesta en escena como un todo unificado, no como elementos que se separan y tienen directrices diferentes.

Conclusiones

La MNT ofrece una gran oportunidad en varios aspectos: en principio, en la formación de los espectadores y de los propios creadores escénicos al poder ver lo que hacen otros creadores, así como convivir en los ERI y participar en las clínicas.

Al ver las puestas en escena, el espectador de teatro (creador escénico, participante, joven a la muestra, investigador o público no conocedor de teatro) puede apreciar la cultura de un estado determinado, un lenguaje y diferentes formas de hablar; así, la oportunidad que ofrece la MNT es reunir una gama de creadores escénicos, compañías de teatro, jóvenes a la muestra, críticos, personal operativo y trabajadores de la Coordinación Nacional de Teatro, para asistir, ver, hacer y reflexionar sobre un encuentro de culturas.

Jóvenes a la Muestra tiene la ventaja de que los seleccionados tienen que ver todo el repertorio escénico y asistir a todas las actividades. Ello favorece su aprendizaje debido a que pueden conocer diferentes perspectivas de teatro y diversas visiones de dramaturgia, de dirección, de actuación, de convenciones, de perspectivas de vida, de conductas, entre otros.

Quizá, el mayor aprendizaje que obtuve de la convocatoria de Jóvenes a la Muestra fue conocer, convivir y aprender de los compañeros de otros estados. Lo primero que hice al conocerlos fue preguntarles sobre el estado del teatro en sus respectivos lugares, sobre cómo funcionaba la producción, cuánto y cómo se movía, dónde estudiaron, además de lo que hacían profesionalmente.

Obtuve respuestas que me alegraron y otras que me despertaron más incógnitas; también obtuve respuestas que me conmovieron, como hacer teatro en primeras infancias, ganar convocatorias y estímulos en estados con poca producción teatral, gestionar el propio trabajo y el de otros. Eso me hizo notar que el teatro está vivo, que los creadores son personas con ganas de compartir, de jugar, de sopesar, de resistir, de vivir... de hacer teatro. Sin embargo, el mayor aprendizaje fue hablar con ellos, convivir con cada uno de los y las jóvenes a la muestra; ello despertó en mí unas ganas profundas de movilizarme a sus estados, de ver su teatro, de compartirles un poco de lo que yo hago, de llevarles teatro de Xalapa, de Veracruz, de quedarme en sus lugares una temporada para colaborar en algo, para conocer su teatro, para empaparme de su cultura y ampliar mi aprendizaje para escribir, para dirigir, para actuar.

Otra labor importante de la convocatoria de Jóvenes a la Muestra es que se busca descentralizar el conocimiento, de tal forma que se nos ha pedido escribir, difundir y compartir el conocimiento generado en la MNT y llevarlo a nuestras comunidades de origen. Esta es una actividad muy valiosa debido a que el conocimiento sobre el teatro debe de compartirse a la sociedad; si no existiera eso, no tendría sentido leer, ver y hacer teatro. El teatro mexicano actual debe de moverse a todos los estados de México, para que los creadores escénicos y las personas interesadas podamos ver, leer, aprender, dialogar y hacer comunidad.

La 41 MNT ha sido significativa para mí debido a que me abrió de manera extensa el panorama sobre lo que es el teatro mexicano actual, las sensibilidades y entendimientos de los estados, sus formas de pensamientos, sus circunstancias sociales y toda la gama extensa de lo que es México.

La experiencia teatral se va adquiriendo con el tiempo, con la lectura, con la expectación y con la propia creación escénica; en otras palabras, uno debe de seguir leyendo teatro, viendo teatro y haciendo teatro. La Muestra ha despertado esos deseos en mí, deseos de poder conocer a lo largo de mi vida todo lo que me sea posible de las artes escénicas teatrales.

¿Qué inquietudes me detonó la 41 MNT? Considero que el mayor cuestionamiento ha sido cómo era el teatro antes de la pandemia, ahora en pandemia y en un futuro en pos-

tpandemia. Esto me lleva a hacerme las siguientes preguntas: ¿Cómo es el teatro actual?, ¿cómo será el teatro del futuro? El actual lo estamos haciendo, como se vio en esta 41 MNT. ¿El del futuro? Descubrámoslo.

Fuentes consultadas

Correa, Jorge. “Memorias de Teatro Comunitario en México”. *41 Muestra Nacional de Teatro*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 26 de noviembre del 2021, hotel NH Zona Rosa, Ciudad de México. Conferencia.

Datos de las obras mencionadas

Caneros de Ramón Gómez Polo. Dirigida por Ramón Gómez Polo, 41 Muestra Nacional de Teatro, 28 de noviembre del 2021, Teatro el Galeón Abraham Oceransky, Centro Cultural del Bosque.

El gabinete del maestro Toscano. Dirigida por Claudio Valdés Kuri, Muestra Nacional de Teatro, 27 de noviembre del 2021, lobby del Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque.

Homo Box Machina, ensayo escenotécnico sobre el placer de Diego Álvarez Robledo, Edén Coronado, Shaday Larios, Ángel Hernández y Xandra Orive. Dirigida por Daniel Primo y Caín Colorado, 28 de noviembre del 2021, Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque.

Jchanultik (Nuestro Nahual) de creación colectiva. Dirigida por Martín Raymundo Hernández, 41 Muestra Nacional de Teatro, 28 de noviembre del 2021, escenario comunitario, Centro Cultural del Bosque.

Low Cost, paisaje escénico sobre la crisis climática de Laura Uribe. Dirigida por Laura Uribe, 41 Muestra Nacional de Teatro, 29 de noviembre del 2021, Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque.

Pollito, de Talia Yael. Dirigida por Micaela Gramajo, 41 Muestra Nacional de Teatro, 26 de noviembre del 2021. Teatro Julio Castillo, Centro Cultural del Bosque.

Yermicidio, reflexión escénica de la maternidad de Mireya Álvarez. Dirigida por Mireya Álvarez, 41 Muestra Nacional de Teatro, 1 de diciembre del 2021, Teatro el Galeón Abraham Oceransky, Centro Cultural del Bosque.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

*Insignificantes en
diálogo con el público. El
teatro de la generación
FONCA, de Daniel
Vázquez Touriño*

Karina Castro*

* Asociación Mexicana de Investigación Teatral, México.
e-mail: malinali07@gmail.com

Recibido: 24 de enero de 2022

Aceptado: 31 de enero de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2726>

Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA, de Daniel Vázquez Touriño

Vázquez Touriño, Daniel. *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*. Madrid: Masaryk University/Verbum, 2020, 262 pp. ISBN: 978-84-1337-310-2.

El libro *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA*, de Daniel Vázquez Touriño [Ver Imagen 1], presenta una mirada objetiva y precisa sobre la transición estética de la dramaturgia mexicana de los siglos xx a xxi. La caracterización que se hace de la generación auspiciada por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) considera los diversos contextos (cultural, histórico, social, político y estético) que impactaron en las propuestas de los dramaturgos noveles de la década de 1990.

El autor tiene como premisa que “la dramaturgia mexicana abandona el impulso nacionalista que era la razón de ser de la tradición teatral mexicana, desde sus orígenes hasta los años noventa del siglo xx” (14); de esta manera, en la generación FONCA se observa una propuesta dramática que no solamente trasciende las temáticas, sino los mecanismos de establecer un diálogo contundente con el público.

Vázquez Touriño refiere que el FONCA se convirtió en el espacio que instauró las pautas estéticas en la escena nacional al producir la dramaturgia de esta generación que “se caracteriza por la centralidad del espectador, el auge de la performatividad y la indagación en el mundo globalizado” (21).

En esta reseña hacemos un breve recuento de cada capítulo, con el fin de exhortar a los lectores a tener un acercamiento directo con el texto. Así, en el capítulo 1, titulado “La generación FONCA: el teatro de autor es un teatro de espectador”, se hace una revisión sobre los estudios más relevantes del teatro mexicano desarrollado al final del siglo xx.

El autor explica por qué toma como parámetro a la generación FONCA en su análisis. Argumenta que:

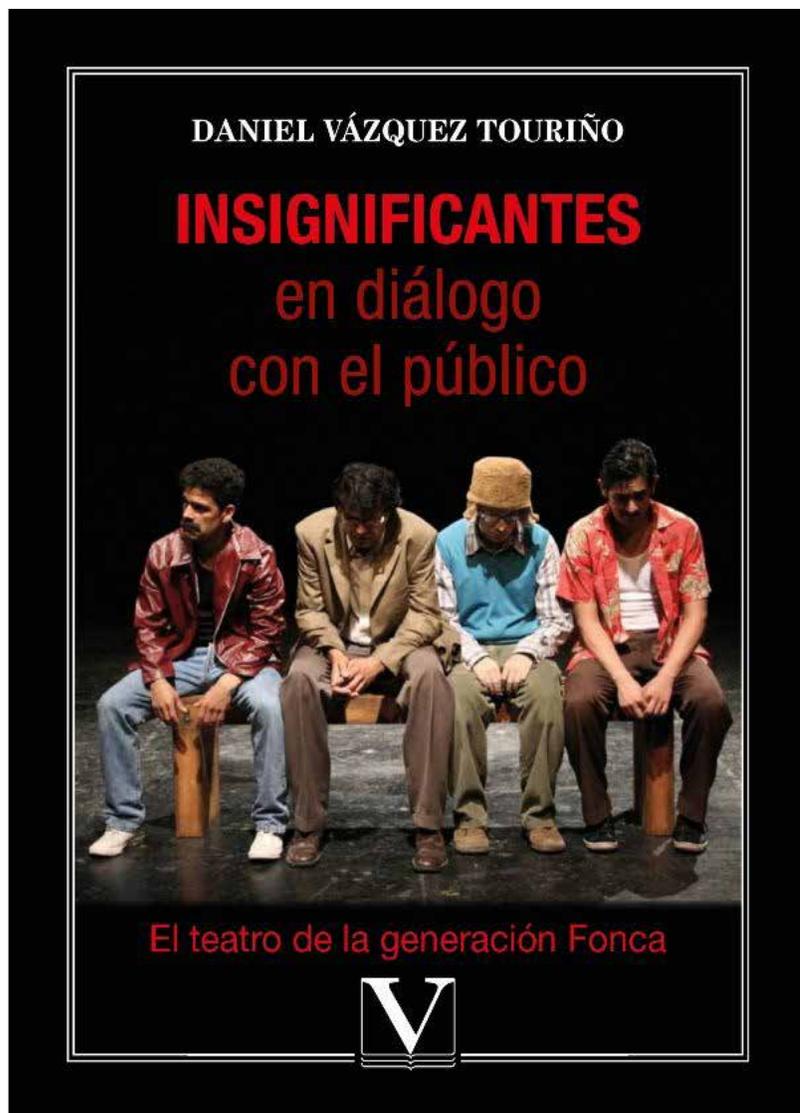


Imagen 1. *Insignificantes en diálogo con el público*. El teatro de la generación Fonca. Vázquez Touriño, Daniel. Madrid: Masaryk University/ Verbum, 2020, 262 pp.

[...] la implantación del Fonca como sistema de financiación pública de la cultura y el arte en México supuso un cambio radical en la configuración del campo del teatro de autor, y que ese cambio se reflejó sobre todo en la importancia que pasa a tener la comunidad –los pares y el público– en la legitimación de un proyecto artístico (35).

De esta manera, se sugiere que el FONCA se convierte en el sistema que legitima las propuestas escénicas surgidas a finales del siglo xx.

El capítulo 2, “Nuevo paradigma estético: el giro performativo”, establece las diferencias entre el espectáculo teatral convencional y el juego performativo, así como la importancia de la comunidad en el diálogo que se establece entre el dramaturgo y el espectador. De acuerdo con el autor, “el público no interpreta: experimenta el acto performativo” (41). Para establecer dichas diferencias entre un espectáculo convencional y el juego performativo se toman como punto de partida las teorías de Erika Fischer-Lichte, Óscar Cornago, Hans-Thies Lehmann, Jean-Pierre Sarrazac y Denis Guénoun. La tesis principal de este capítulo es que los textos de la generación *FONCA* son “obras teatrales marcadas por el giro performativo y que, en este tipo de teatro, también la manera en que la performatividad crea significados, remite al papel central del espectador” (52).

En el capítulo 3, “Nuevo paradigma social: la globalización”, Vázquez Touriño analiza el contexto socio-político de México frente al supuesto fracaso del neoliberalismo y el evidente impacto que tuvo éste en la dramaturgia de la generación *FONCA*. “El teatro de la generación *FONCA*, atendiendo tanto a su forma de financiación como a sus postulados estéticos y al mundo que representa, puede ser entendido como un diálogo entre insignificantes que adquiere carácter de resistencia” (62). Esta resistencia a la que hace referencia Vázquez Touriño es la visibilidad que adquieren los sectores socialmente marginados en el teatro mexicano, convirtiendo el escenario en un espacio simbólico que da voz a los insignificantes.

El capítulo 4 lleva por título “Estrategias autorreferenciales en la escritura dramática de la generación Fonca”. En él se mencionan aspectos medulares de la transición entre los espectáculos teatrales convencionales y la estética performativa, desde los experimentos escénicos de Luis Mario Moncada y Martín Acosta –que tienen como punto de partida textos narrativos–, hasta la formalización de la narraturgia como modelo escénico que caracteriza a la generación *FONCA*. Más allá de la tendencia a explorar la narraturgia, Vázquez Touriño señala que la importancia de esa exploración es la cercanía que comenzaron a tener los discursos escénicos con un público que se sentía cada vez más identificado con lo que sucedía en el escenario. “Cuando el teatro no es un espectáculo, ni una representación, es comprensible que tanto el drama como la puesta en escena usen no pocos recursos en reafirmar el convivio, la base estética sobre la que se crea la comunidad” (111). Un elemento importante de señalar en este capítulo es el apartado que aborda el concepto de *corporización*, en donde se menciona el trabajo de Richard Viqueira y la concepción del actor como un ente presente y vivo en escena, no como un cuerpo “prestado” a un personaje ficticio.

La producción de uno de los máximos exponentes de la narraturgia es analizada en el capítulo 5, titulado “Edgar Chías, el rapsoda”,¹ en el que, a partir de tres de sus obras más emble-

¹ “El concepto *rapsoda* remite, como se aclaró en los capítulos introductorios, a la supremacía del actor sobre los seres que invoca” (Vázquez 116).

máticas (*Telefonemas, El cielo en la piel y De insomnio y medianoche*), se destaca el cambio de paradigma dentro del trabajo de este dramaturgo al enfrentar nuevos retos escénico-teatrales que lo colocan frente a una disyuntiva entre la enseñanza formal que recibió en el siglo xx (regularmente, basada en la teoría de Constantin Stanislavski) y las exigencias de esta nueva propuesta escénica en la que el actor no requiere necesariamente la construcción de un personaje dramático. En la narraturgia existe “la necesidad de una nueva técnica de actuación apropiada para el nuevo teatro. Dado que el personaje no está ‘hecho’ cuando comienza la función, una excesiva caracterización por parte del actor podría destruir el efecto de esta escritura” (126).

En “Legom y el antagonismo binario” se analiza el trabajo del dramaturgo Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, recién desaparecido, quien destacó por su escritura poco convencional y se señala el porqué de la trascendencia de sus propuestas en la escena mexicana: “El teatro de Legom parece no encajar fácilmente con los moldes habituales, sobre todo en relación a dos aspectos: el de la propia ‘renovación rapsódica’ de la narraturgia, por un lado, y el del necesario, deseado o imaginado compromiso social del teatro, por otro” (131).

También se incluye un cuadro comparativo en el que se clasifican las obras de Legom con dos criterios específicos:

Por una parte, la existencia o no de un conjunto cerrado de personajes expresado en un *dramatis personae* [...]. El segundo criterio [...] será la existencia o no de un segundo nivel de representación, es decir, si los personajes en escena actúan como narradores –mediadores o rapsodas– o no (133).

Posteriormente, se caracteriza la estética de lo performativo en su dramaturgia con algunos fragmentos de sus textos, poniendo particular atención en las acotaciones que sugieren los rasgos de los posibles personajes.

Legom compara los personajes, como sujetos de la acción dramática, a los sustantivos de las lenguas naturales, que se crean por la aglutinación de objetivos; es decir, niega explícitamente que el personaje sea un molde que se llena de atributos y lo explica como un ente que se va creando con los adjetivos que se aglutinan y lo conforman. Y eso es exactamente lo que sucede en sus piezas (159).

El capítulo 7 está dirigido al trabajo de “Alejandro Ricaño: el rapsoda insignificante”, llamado así por su peculiar manera de llevar a escena las voces marginadas de un México colapsado a inicios del siglo XXI, lo cual abre el espacio para que el espectador que acude a estas puestas en escena se sienta partícipe de ese mundo socialmente desplomado:

Junto a la recurrencia del mundo teatral y la omnipresencia del humor negro, la obra de Alejandro Ricaño encarna la simpatía por los perdedores de la globalización, esos

necios hijos del libre mercado cuyo optimismo irracional los conmina a seguir luchando por formar parte de un mundo que los expulsa una y otra vez (169).

Finalmente, en el capítulo 8, “De rodeos e intermedialidad”, Vázquez Touriño hace un recuento de distintas puestas en escena que plantean formas dramáticas que rompen las estructuras convencionales; una de ellas es la dramaturgia del rodeo definida, de acuerdo con Sarrazac, “como una forma de escritura teatral opuesta a la dramaturgia de la rutina” (205). Para ejemplificar la dramaturgia del rodeo menciona los trabajos de Richard Viqueira y Martín Zapata, haciendo alusión a la ausencia de la mexicanidad en sus puestas en escena. “Si hay alguna imagen de México en sus piezas, no está representada frontalmente, sino mediante un rodeo” (210).

También se hace mención a los recursos audiovisuales empleados en puestas en escena en las que estos elementos se suman al discurso dramático, proponiendo otros lenguajes escénicos que se acercan más a la estética performativa. “Al tradicional desdoblamiento del espacio teatral en espacio real (o significativo) y espacio ficticio (o significado), se añade un espacio virtual, el de los medios de comunicación audiovisual en el caso del video y la televisión” (221).

Es importante destacar también el análisis que el autor hace sobre el papel que han jugado las redes sociales para la escena mexicana en la construcción del diálogo con la comunidad:

Fuera y alrededor de la propia obra de teatro, las redes sociales son uno de los principales instrumentos utilizados por las compañías para crear ámbitos de comunidad con su público, compartiendo y recibiendo de forma interactiva contenido e información (en definitiva: una visión del mundo y del arte). Por esto, parece muy acertado que esos ámbitos no se ignoren en una dramaturgia que pretende ser parte de un diálogo entre artistas y público (240).

Una de las conclusiones que presenta Vázquez Touriño es que:

La principal singularidad de la generación FONCA ha sido la búsqueda del texto dramático que establezca un diálogo con el espectador. No con un espectador anónimo y sin atributos, sino con un espectador presente, conocido, agente de una comunidad que se reafirma mediante el juego convivial (247).

Sin duda, el libro *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación FONCA* es una pieza fundamental para el estudio del teatro mexicano del siglo XXI.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



Reseña de libro

Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec

Mary Carmen Lara Orozco*

* Centro de Teatro y Cultura ANDA Delegación Veracruz
Universidad Cristóbal Colón, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3518-1246>
e-mail: makam3rte@gmail.com

Recibido: 21 de febrero de 2022

Aceptado: 06 de julio de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v0i0.2727>

Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec

Amador, Manuel y Rafael Mondragón (editores). *Vida que resurge en las orillas. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec*. Ciudad de México: Cooperativa de Producción y Servicios Editoriales Heredad, 2020, 212 pp. ISBN: 9786079868215

El acto político de escribir que se refleja en la vida

El libro que aquí reseño me convoca, porque cada experiencia expuesta en sus páginas me hace eco y me invita a reflexionar sobre qué postura tomar en mi vida como formadora educativa, gestora cultural y, sobre todo, mujer. Muchas veces, asumir cambios para reivindicar procesos desde una dimensión política significa desprogramar y afrontar lo que se debe hacer para cosechar caminos distintos, en donde la libertad y la seguridad emocional pueden compartirse con quienes nos rodean.

Comenzar a nombrar los actos de violencia psicológicos, emocionales y físicos siempre tiene un costo, porque comenzamos a mirar diferente, en un acto desgarrador que denuncia al sistema histórico-patriarcal para desbaratar un engranaje hostil, y a dar pie a un efecto dominó de bajo impacto, pero consistente. Éste puede ser un acto reivindicador para que las “mayorías”, el pueblo, el barrio, los estudiantes, se descolonicen y se apropien de sus vidas/cuerpos.

Este libro propone un compromiso muy asertivo para cualquier formador que pertenezca a una institución educativa, sobre el replanteamiento de los programas de educación básica y media superior. Apuesta, entre líneas, por la pedagogía de género y de la resistencia, a partir de metodologías de las performatividades y epistemologías del sur, que resultan en talleres y acciones participativas desde el arte acción.

Vida que resurge de las orillas (2020) (Ver imagen1) describe la violencia de género y los feminicidios a partir del análisis de experiencias de clase, vida y performances que congrega la labor educativa de Manuel Amador Velázquez, maestro, *performer* y activista,

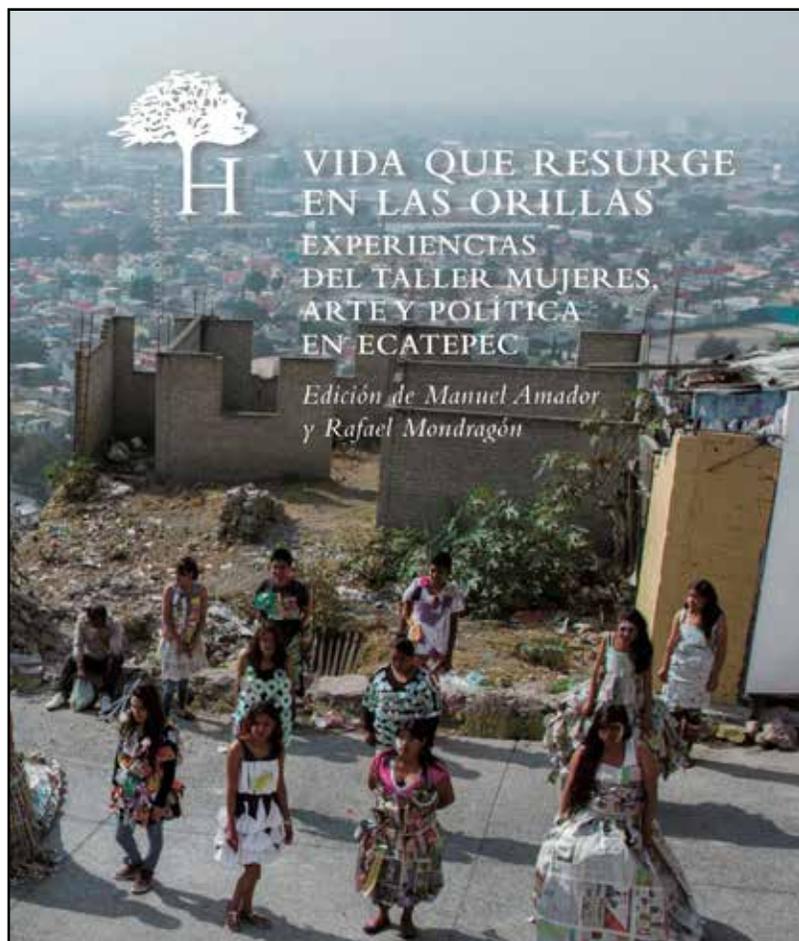


Imagen 1. Portada del libro *Vida que resurge en las orillas*. Experiencias del taller de mujeres, arte y política en Ecatepec. Amador, Manuel y Rafael Mondragón (editores). Ciudad de México: Cooperativa de producción y Servicios Editoriales Heredad, 2020, 212 pp.

quien fue invitado en 2006 por Joao Arriaga García, subdirector de *La Panchito*,¹ a colaborar con un grupo de entre 55 y 60 estudiantes de la Escuela Preparatoria Oficial Número 128 “General Francisco Villa”, en Ecatepec de Morelos. Se trata de un volumen hermoso que incluye numerosas fotografías de las experiencias que resultaron del grupo de clases de Manuel Amador, así como del Taller Mujeres, Arte y Política que inició en 2011-2012, cuyas actividades han encontrado reflejo en otros barrios del país.

La primera materia que le tocó impartir al maestro Amador fue Educación Física. En un principio se mostró renuente por su nula experiencia en este ámbito, pero logró aplicar ejercicios de expresión corporal a partir del baile. Por ello, las primeras acciones realizadas

¹ Escuela Preparatoria Oficial Número 128, en Ecatepec de Morelos.

fueron una feria de sexualidad y bailes en las calles del barrio. Esto propició pensar al cuerpo como espacio de reconstrucción acompañado del arte del performance. Los tres primeros años fueron la antesala para descubrir, junto con sus estudiantes, proyectos pedagógicos participativos “que apuntaban a romper el miedo y a recuperar la capacidad de reflexión” (12), lo que daría como resultado que el Taller Mujeres, Arte y Política se vinculara con la Red de Denuncia de Femicidios Estado de México. De manera conjunta, conformarán una serie de repertorios del cuidado² para la construcción de paz y justicia.

1. Vidas que se construyen a partir de las orillas, de las periferias

En gran parte de los relatos que conforman el libro, palabras como feminicidio, violencia de género, barrio, sistema neoliberal, periferia, reconstrucción, memoria, visibilizar, denunciar, antisistémico, comunidad, indolencia, cuerpos feminizados, poéticas grupales, entre otros, son parte de un vocabulario propio de la clase de Manuel Amador, quien siembra procesos de enseñanza aprendizaje *ad hoc* con la lógica del contexto.

Ecatepec es el municipio con mayor número de pobres en todo el país, casi 500 mil personas viven en esa condición [...], quienes habitan aquí son los migrantes que llegaron en la década de los 80 y 90 como consecuencia del desmantelamiento de la Reforma Agraria [...]. La colonia Hank González, en donde se ubica la Escuela Preparatoria núm. 128, es el sitio más peligroso para ser mujer (28-29).

Las orillas o periferias son parte de las estrategias de esta guerra materializada en los proyectos de desarrollo, lógica destructiva e individualista propia del neoliberal-capitalismo que declara a los países nombrados “tercermundistas”: pobres, subdesarrollados, ahora identificados como Sur Global, según el investigador Arturo Escobar. Tal idea de reconstrucción y reorganización del mundo se convirtió en el eje central determinante de muchas políticas públicas y proyectos de nación, que traen consigo migraciones masivas a zonas de riesgo y a los cinturones marginales de las urbes: violencia, despojo y exterminio socioambiental.

Algunas de las problemáticas emergentes de la comunidad de Ecatepec son la inestabilidad política acompañada de vulnerabilidad económica, lo que propicia una marcada conflictividad social, conducente a la violencia barrial y la expropiación territorial, entre

² Esto se relaciona con la cultura emocional que regula el intercambio en los cuidados y cómo se hace género en estas partituras del sentir, aunado a las tramas que articulan la performatividad del género.

otros problemas. Es en este difícil contexto que los proyectos expuestos en el libro *Vida que resurge en las orillas* cobran particular urgencia.

2. De la escuela a la calle

Cada una de las voces que conforman el volumen describen escenarios familiares y barriales caóticos, en los que las violaciones a los derechos humanos y el feminicidio son las dinámicas que se perpetúan y, de cierta forma, se normalizan a partir del miedo, del dolor y el silencio. Es de esperar que el performance o arte acción se asuma como estrategia de resistencia. “Si no luchamos, si no denunciemos, no lograremos ningún cambio” (43). El aprendizaje no se queda solo en el aula de clases, Manuel Amador busca restaurar el tejido social, busca que sus estudiantes no vivan a partir del dolor, busca justicia y dignidad para aquellas que ya no pudieron decir “¡basta!” Por lo tanto, en la clase genera debates para concluir con qué temática social se trabajará a partir de laboratorios de objetos y entrevistas de campo, siempre en común acuerdo con las participantes. *Ni una más* fue de los primeros performances que montaron en el 2011, *Mariposas negras contra el feminicidio*, *Gritar con el cuerpo “No más feminicidios”*, seguido de *Quinceañeras violentadas y desaparecidas en Ecatepec* en 2015, entre otros. Como sugiere Diana Taylor, “la performance/arte acción puede operar como ‘un transmisor de la memoria traumática’” (en De Gracia, Silvo, s/p) y también como su “re-escenificación”. Es entonces cuando en el arte acción de Latinoamérica nos encontramos con el “cuerpo político”, es decir, con un cuerpo que no sólo es instrumento de significaciones, sino que opera en sí mismo como reflejo de determinadas demarcaciones de lugar, asociadas al flujo de los acontecimientos históricos y sociales; “la calle se convierte en un espacio de movilización y de protesta donde se intenta abrazar todo el dolor de nuestro país” (43).

Si partimos de la premisa de que el cuerpo se entiende como presencia, como campo de experiencias, como eje en la construcción/deconstrucción de las subjetividades y las estructuras de poder, y como espacio inevitable de mediación pedagógica, el libro da pauta para comprender que el proceso formativo político de los estudiantes era necesario, así como también la labor de su maestro. Vincularon a organizaciones civiles antisistémicas, porque entendieron que colectivizar los cuerpos y la mirada fortalece una red de apoyo autosuficiente que busca hacerse escuchar, para que no queden inmunes los crímenes. “Manuel y sus estudiantes estaban decididos a formar un taller permanente donde se discutiría la violencia contra las mujeres del barrio y se harían acciones estéticas de denuncia” (53). Esto derivó a que, en los festejos del Bicentenario, durante el año 2010, la organización Unión Popular José María Morelos, incluyera al salón de Amador para formar un “foro

de movimientos antisistémicos” dentro del marco de foros de profesores de Ciencias Sociales. “A este foro asistieron Nacho del Valle, gente de Atenco, integrantes del Sindicato de Electricistas, líderes del movimiento gay, del movimiento de mujeres y organizaciones populares” (íbidem). Esta experiencia fue un parteaguas para el Taller Mujeres, Arte y Política, del que nació la Colectiva Invisibles Somos Visibles como resultado del performance *Invisibles somos más* (2016).

Todos los testimonios de vida en este libro son repertorios enunciados en voces de Janie, Mitzy, Tania, Betsy, Fernanda, Patricia, Lizbeth, Teresa, Lilia, Sonia, Alejandra, Silvia, Melanie, Karla, Lua, Diana, Carolina, Daniela, María, Mayra, Ángeles, Irinea, Dulce, Galia, Manuel, Rafael y muchas más, relatos que se vuelven acción a través de cuerpos, el cuerpo como espacio de la acción política y transmisor de un lenguaje colectivo-familiar, a partir de estrategias pedagógicas, gracias a Manuel Amador, quien miró de frente la grave problemática en Ecatepec que estaba conduciendo al exterminio barrial. Oriundo de la Huasteca, vaquero que pudo haber sido “curandero-totonaca”, homosexual declarado a los 15 años, activista y pedagogo estudió la carrera de Sociología y, sobre todo, reconoció la mirada de la mujer a partir de los ojos de su madre que lo crio sola. Amador afirma “que no cura, pero ayuda” (191). Al leer *Vida que resurge en las orillas* tengo la convicción de que sí facilita procesos de sanación colectiva, porque el performance es ritual en presencia que pone en tela de juicio lo que no está bien. La vida y obra pedagógica de Manuel Amador ha dado abrigo y espacios de acción a cuerpos vulnerables; resulta trascendente para quienes nos dedicamos a la docencia y deseamos trabajar colectivamente a favor de los derechos humanos.

Fuentes consultadas

- De Gracia, Silvo. “Arte acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia”. *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, abril de 2010. <https://revista.escaner.cl/node/1998>. Consultado el 1 de febrero de 2022.
- Escobar, Arturo. *La invención del Tercer Mundo. Construcción y deconstrucción del desarrollo*. Bogotá: Norma, 1996.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 13, Núm. 22

octubre 2022-marzo 2023

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

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

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



In memoriam

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: el fenómeno LEGOM

Rodolfo Obregón*

* Centro Nacional de Investigación, Documentación e
Información Teatral Rodolfo Usigli-INBAL, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7776-774X>
e-mail: pasofranco@att.net.mx

Recibido: 05 de agosto de 2022

Aceptado: 05 de agosto de 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v13i22.2728>

Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio: el fenómeno LEGOM

Desde su irrupción en los terrenos del teatro justo al iniciar el siglo XXI, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (Guadalajara 1968-Xalapa 2022), conocido como LEGOM, fue un fenómeno, en varias de las acepciones de este vocablo.¹ En primer lugar, por la contundente manera en la que su escritura se estableció en la conciencia del gremio: arrasando con premios nacionales (e, incluso, uno iberoamericano) de dramaturgia, antes de que una sola pieza suya hubiera sido publicada o llevada a escena.

Aquellas primeras obras, entre las que sobresale *Los restos de la nectarina o el extraño caso del Bebé Terrazas* (2000) y que –según me han comentado– el propio autor retiró años después por estar insatisfecho con ellas, mostraban ya el carácter sorprendente o extraordinario que se asocia también con la palabra; los personajes y las situaciones ahí expuestas eran completamente atípicos dentro de las líneas predominantes de la dramaturgia mexicana del siglo XX. Acaso se podrían relacionar con las de autores periféricos como Elena Garro, el último González Caballero o un Hugo Hiriart, no casualmente autores que transitaban siempre entre géneros y se concebían –al igual que LEGOM– como “escritores” en todo el sentido del término. Lo que se manifiesta igualmente en un inusual manejo del lenguaje, más atento a su singularidad poética que a los afanes imitativos del idiolecto dentro del canon realista.

A diferencia de algunos de estos autores que permanecieron en los márgenes o abandonaron definitivamente el campo, LEGOM [ver Imagen 1] no sólo llegó al teatro mexicano

¹ “Fenómenos” titulé a la que debe ser la primera nota crítica sobre su obra y que puede consultarse aquí: https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?pageNum_rs_busqueda_autor&ID=6025&fbclid=IwAR0F_SIkWRUmiPptjnjBxMCXXU_SqqQWnKNKFI6CW7GSqNhM14oMgaLDnI



Imagen 1. *Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM)*, dramaturgo, poeta, narrador, ensayista y editor mexicano. Archivo de la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV), 2022. Fotografía de Sebastian Kunold.

para quedarse, sino para provocar un claro cambio de orientación en él, y aquí la acepción de fenómeno como sobresaliente en un terreno particular. *De bestias criaturas y perras*, así como *Las chicas del 3 ½ floppies* (ambas de 2003), le valieron el reconocimiento generalizado y una proyección más allá de nuestras fronteras geográficas o de la lengua.² En

² El consenso logrado por el autor puede comprobarse en la lista de firmantes que apoyaron su candidatura al Premio Juan Ruiz de Alarcón en 2013. La carta de postulación puede verse en: <http://teatromexicano.com.mx/7683/carta-de-postulacion-de-legom-al-jra/>.

estas obras aparece ya plenamente realizada su visión de un contexto social marcado por el despojo, pero que lejos de las intenciones redentoras expresadas en los textos de autores pertenecientes a la Nueva dramaturgia³ o de algunos de sus sucesores, hace énfasis en que el instinto de sobrevivencia –como aquel que se expresa brutalmente en la saga de *Edi y Rudy* (2005)– sólo logra ahondar en la degradación del espíritu como condición última de la marginalidad.

Es en esta etapa que los ires y venires entre lo narrativo y lo dramático se convierten en una característica de su obra que, justificándose como una vuelta al pasado más remoto (Esquilo), contribuyen más bien a la recuperación posdramática de los intercambios activos entre el tablado y la sala y a la autonomía del texto en relación con las acciones escénicas. Al tiempo que los personajes encaran una paulatina pérdida de identidad hasta ser sustituidos tipográficamente por un guion (–). Lo que algunos han observado como una ocurrencia (“el guioncito”) o un detalle curioso marca, sin embargo, la situación última, la desintegración del sujeto a la manera de un Beckett *cuartomundista*, el irónico horror de ser igual al resto.

La forma descarnada y el lenguaje maledicente con que se estructuran esos mundos, los caracteres envilecidos le valieron al autor su fama de persona o animal monstruoso –otra definición del fenómeno–, y ha llevado a algunos críticos, montados sobre la corrección política y en títulos como *Sensacional de maricones* (2005), a confundir la sordidez de esos seres intercambiables en su vocación de fracaso, con sus sentimientos y actitudes frente a las personas.

La desaparición de la individualidad, la conversión de los individuos en voces, como en otros casos de la escritura contemporánea, trajo consigo una nueva forma de comparecencia de lo coral sobre la escena en obras como *Odio a los putos mexicanos* (2006) y, sobre todo, en una pieza verdaderamente sobresaliente –nuevamente merecedora de un premio nacional–, como lo es *El origen de las especies* (2012), nuestra muy lamentable Mahagonny. Escrita al alimón con la dramaturga Ana Lucía Ramírez, *El origen ...* termina de dar forma al desesperanzador entorno en que pulula esa horda de desposeídos, carentes de todo sentido moral, que viene a estropear la épica de una patria cuya mayor conquista en pos del bien común consiste en la apertura de un nuevo centro comercial.

He dicho, sumándome a lo escrito por el crítico Fernando de Ita, que Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio provocó un cambio de orientación en la escritura para el teatro

³ La Nueva dramaturgia mexicana corresponde a autores que se dan a conocer entre 1984 y 1998, aproximadamente, entre los que se encuentran Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Estela Leñero y Tomás Urtusuástegui (n. del ed.).

en México, incluso en el teatro en general.⁴ Pues al impacto de sus obras en algunas bien logradas escenificaciones –entre ellas, las realizadas por la Compañía Titular de Teatro de la Universidad Veracruzana, donde fue dramaturgo residente–, hay que sumar su labor pedagógica y, sobre todo, la difusión alcanzada por la inicialmente Muestra Nacional de Teatro y más tarde Festival de la Joven Dramaturgia, emprendida por él y por Edgar Chías. Se trató del primer caso en que un movimiento teatral fuera generado y puesto en circulación, con una amplia afiliación a nivel nacional, sin pasar por los modelos y los procesos de legitimación centralista.

Fue justamente en la ciudad que habría de ser sede de ese encuentro anual que conocí a Luis Enrique. El discurso que debía celebrar su primer reconocimiento nacional, a mi cargo, estuvo marcado por el impacto que me produjo visitar Querétaro a unas semanas de la muerte del joven dramaturgo Gerardo Mancebo del Castillo. Imposible imaginar entonces que su obra y su vida serían truncadas también de una forma temprana; si bien, en este caso, la conmoción producida al repasarlas ofrece cierto alivio al confirmar su estado de plenitud.

⁴ Quedaría pendiente un análisis de cómo las formas narrativas propuestas por LEGOM y algunos otros autores lograron una amplia aceptación en las nuevas generaciones por su relación con el desarrollo de las formas actorales y, sobre todo, con las limitadas condiciones de producción del teatro en los diversos estados del país.