

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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)
Asistentes de redacción y corrección: Beatriz
Alejandra Amante Montes e Indra Kerem Cano Pérez
Consejo Editorial

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

Consejo Asesor

José Ramón Alcántara (Universidad
Iberoamericana, México)
André Carreira (Universidade do Estado
de Santa Catarina, Brasil)
Nel Diago (Universidad de Valencia, España)
Jorge Dubatti (Universidad de
Buenos Aires, Argentina)
Josette Féral (Universidad de Quebec, Canadá)
Jacqueline Bixler (Virginia Tech University, E.U.A.)
Donald Frischmann (Universidad
Cristiana de Texas, E.U.A.)
Óscar Armando García (Universidad
Nacional Autónoma de México, México)
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan, Francia)
Rodolfo Obregón (Centro Nacional de
Investigación Teatral “Rodolfo Usigli”-INBA)
Alejandro Ortiz Bullé-Goyri (Universidad
Autónoma Metropolitana-A, México)
Diana Taylor (Universidad de Nueva York, 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: *El fulgor de Clara*, 2016.
Fotografía de Sebastián Kunold.

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. 14 Núm. 23, abril-septiembre
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.

62

LAPALABRA

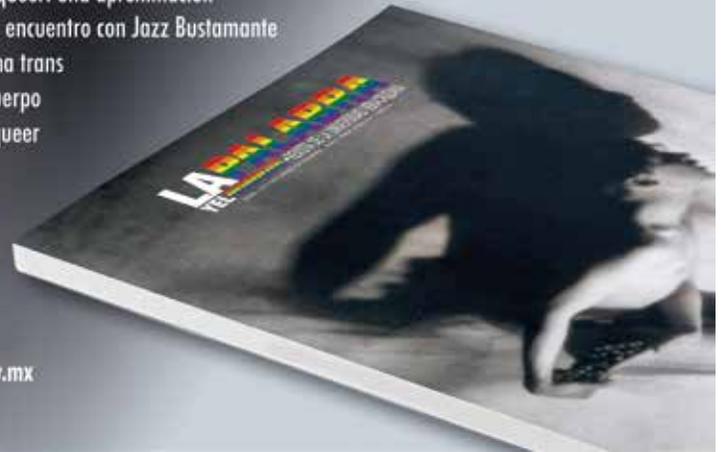
Y EL HOMBRE • REVISTA DE LA UNIVERSIDAD VERACRUZANA

- El mayate en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor
 - Sexo y espiritualidad en la novelística de José Ricardo Chaves
 - El animal íntimo: bios y transmasculinidad en tres poetas puertorriqueños
 - Carlos Alberto Leal Reyes: Teoría queer: una aproximación
 - Luis Romani: Peligroso el orgullo: encuentro con Jazz Bustamante
 - Analhi Aguirre: Yo soy una persona trans
 - Lia García o el arte de poner el cuerpo
 - El cine argentino, de lo gay a lo queer
- Interiores: Antilope

Helena Neme
Johnnie C' alladhan
Luis Enrique Pérez



Sitio web: lapalabayhombre.uv.mx



Estefanía Leyva

DISEÑO EDITORIAL

PASODEGATO
EDICIONES Y PRODUCCIONES ESCÉNICAS

☎ (55) 7573 5951 y (55) 7573 5952

📍 Retorno 814 #8,
Colonia Centinela, c. p. 04450,
Alcaldía Coyoacán, CDMX

www.pasodegato.com

Índice

Presentación	
<i>Antonio Prieto Stambaugh</i>	1
ARTÍCULOS	
Un gótico entre nosotros: Martín Zapata	
<i>Nidia Vincent</i>	4
Israel, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia	
<i>Juan Luis Loza León</i>	32
Lo convencional y lo singular en ¿No fui yo la luz más bella?	
Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio	
<i>Isui Tovar</i>	55
Lo fantástico en el teatro: El rey mago de Elena Garro	
y Del sol naciente de Griselda Gambaro	
<i>Surisaraí Aurelia García Anell</i>	78
DOCUMENTO	
La cita	
<i>Martín Zapata</i>	95
TESTIMONIO	
Artes escénicas en espacios de privación de la libertad. Una mirada transdisciplinaria	
<i>Thania Mariela García Carrión</i>	104
RESEÑAS	
Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives	
<i>Pamela Brownell</i>	118
Tiburón, de Lagartijas Tiradas al Sol	
<i>Ximena Prieto</i>	126

Chona. A self-made woman: disidencia en la re-existencia buchona
Silverio Chávez Sánchez 135

IN MEMORIAM

José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023) y Georges Banu
(1943-2023) Fidelidad al teatro y a la amistad
Domingo Adame. 141

Luisa Josefina Hernández (1928-2023): lances y paradojas de una dramaturga
Óscar Armando García. 147

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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.



Presentación

Antonio Prieto Stambaugh*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: anprieto@uv.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8981-2563>

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2734>

Presentación

Este año 2023 celebramos tres décadas de la fundación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) que desde sus inicios estableció el proyecto de crear un anuario en el que se publicarían trabajos derivados de sus congresos. Así surgió la revista *Investigación Teatral*, con Domingo Adame y Octavio Rivera como editores del número inaugural publicado en mayo de 1995 (aunque en la portada se consigna el año 1993, cuando se celebró el primer congreso de la AMIT). El Consejo Editorial incluye a figuras internacionales de la talla de Erika Fischer-Lichte, Josette Féral, Nel Diago y Eli Rozik. En esa edición príncipe, impresa en talleres de Puebla, se publicaron ocho artículos que dan cuenta de proyectos de investigación con temáticas que van de la poética de Aristóteles al posmodernismo y el arte corporal del performance, a cargo de pioneros en el ejercicio sostenido de la investigación escénica en nuestro país, entre los cuales figuran José Ramón Alcántara (q.e.p.d.), Armando Partida, Domingo Adame, Elka Fediuk y Gabriel Weisz. La primera época de *Investigación Teatral* continuó en 2002 con apoyo de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana (UV), dando a conocer trabajos derivados tanto de los congresos de la AMIT, como artículos comisionados expresamente por los editores. En 2011 se inauguró la segunda época de nuestra publicación, ahora en modalidad de arbitrada por “dobles pares ciegos”, a fin de garantizar el rigor de los trabajos publicados por nuevas generaciones de investigadores. De igual forma, se amplió su campo temático a todas las manifestaciones de las artes escénicas y fenómenos performativos. Gracias a la amplia circulación de nuestras convocatorias, hemos contado con la colaboración de autores provenientes de México y otros países latinoamericanos, así como de Estados Unidos, España, Portugal, Canadá, Alemania, Francia, Japón, Marruecos y Egipto.

En este contexto de aniversario, es un gusto presentar en el actual número 23 de *Investigación Teatral* trabajos que abordan un amplio abanico temático. El primer artículo es sobre la obra del reconocido dramaturgo y director mexicano Martín Zapata, también profesor de la Facultad de Teatro de la UV. En este trabajo, Nidia Vincent ofrece una aproximación a la poética no realista de Zapata, en particular, a su manejo de lo fantástico y lo gótico. Para conocer más de cerca la obra de Zapata, publicamos un texto inédito suyo escrito a los 19 años de edad: *La cita*. En esta obra breve, cuya adaptación escénica participó en la Muestra Nacional de Teatro de 1983, Zapata realiza una hábil actualización del teatro del absurdo, lo que marcará el resto de su producción teatral.

Continuamos con un texto de Juan Luis Loza sobre una pieza dramática poco conocida de José Revueltas en la que, por medio de innovadoras técnicas de montaje, se dramatiza la compleja situación de personajes afroamericanos en un poblado conservador de Texas, EE.UU. Le sigue el artículo de Isui Tovar, quien lanza la hipótesis sobre la autoría de una pastorela novohispana que habría sido escrita por la monja dominica sor María Anna Águeda, a quien considera precursora de ese género de teatro popular en nuestro país. Las temáticas de lo fantástico en el teatro y las mujeres dramaturgas continúa con el trabajo de Surisaraí García, quien aborda comparativamente la obra de la mexicana Elena Garro y la argentina Griselda Gambaro. En la sección de Testimonio, nuestros lectores encontrarán un trabajo sobre cómo su autora –Thania García, egresada de la Maestría en Artes Escénicas de la UV– aplicó técnicas de sensibilización y entrenamiento teatral para la dignificación humana de reclusos en un Centro de Reinserción Social (Cereso) de Veracruz.

El presente número de la “treintañera” revista *Investigación Teatral* ofrece además dos reseñas de puestas en escena recientes: *Tiburón*, del grupo Lagartijas Tiradas al Sol, y *Chona. A self-made woman*, obra de cabaret que desafía los estereotipos de género. Incluimos una reseña del libro *Staging Lives in Latin American Theater*, en el que la autora Paola Hernández analiza el fenómeno del teatro documental en nuestra región. Cerramos con textos que rinden homenaje a tres grandes personalidades de la creación e investigación teatral recientemente fallecidos: Luisa Josefina Hernández, José Ramón Alcántara, y Georges Banu.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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 gótico entre nosotros: Martín Zapata

Nidia Vincent*

* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7184-6711>

e-mail: nidiadragon@gmail.com

Recibido: 8 de diciembre de 2022

Aceptado: 16 de febrero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2735>

Un gótico entre nosotros: Martín Zapata

Resumen

Se presenta una aproximación a la producción y poética no realista del dramaturgo mexicano Martín Zapata (1963). El artículo se centra en la obra que va de 1979 a 2016, correspondiente a sus dos primeras épocas (iniciación y exploración), bajo dos constantes: lo especular (metadrama) y la estética fantástico-gótica.

Palabras clave: teatro contemporáneo; drama mexicano; metadrama; *doppelganger*; *femme fatal*.

Martín Zapata: A Gothic Playwright Among Us

Abstract

This article discusses the poetic and non-realistic dramatic production of Mexican playwright Martín Zapata (1963). It focuses on the study of plays written from 1979 to 2016, which belong to his first two periods (initiation and exploration). Zapata's work is analyzed under two aspects: as specular metadrama, and the fantastic-gothic aesthetic.

Keywords: contemporary theater; Mexican drama; metadrama; *Doppelganger*; *femme fatal*.

Un gótico entre nosotros: Martín Zapata

A veces se abre la puerta que separa dos dimensiones.

M. Zapata

I. Generales y particulares de un dramaturgo mexicano

El escritor, director y actor mexicano Martín Zapata (1963) forma parte de la llamada “Novísima dramaturgia”; es decir, coincide temporalmente con Luis Mario Moncada, Estela Leñero, Flavio González Mello, Ximena Escalante, David Olguín y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (LEGOM).

Este conjunto de dramaturgos (surgido después de la generación conocida como “Nueva dramaturgia mexicana”¹), se conforma –a decir de Rascón Banda– por escritores formados en escuelas de teatro del país y el extranjero que contaron con facilidades para publicar y estrenar sus trabajos con los que alcanzaron cierto reconocimiento y premios, y que se han desenvuelto en varias actividades del quehacer escénico (como actores, profesores,

¹ Esta generación corresponde a los dramaturgos mexicanos que llegaron a los escenarios a fines de la década de los años setenta y principios de los ochenta; entre quienes se encuentran Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Leonor Azcárate, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Óscar Liera, Guillermo Schmidhuber, Miguel Ángel Tenorio y Gerardo Velázquez.

investigadores, directores, guionistas y gestores), de modo tal que: “Escribir teatro fue para ellos una actividad integral” (*El nuevo teatro* 10).

Martín Zapata² obtuvo los premios Bellas Artes Baja California de Dramaturgia (2014) y Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2018). De 1979 hasta la fecha ha sacado a la luz 15 textos dramáticos, todos ellos estrenados bajo su propia dirección e incluidos en los principales festivales del país; ha actuado en ocho de estos montajes y en 22 películas, y también ha dirigido obras de autores mexicanos y extranjeros,³ entre las que destacan el *Proceso*, de Kafka, y *El monje*, de Juan Tovar.

Aunque ha incursionado en el cuento, y recientemente se ha interesado por el guionismo y la dirección cinematográficos,⁴ Zapata ha destacado como dramaturgo, manteniendo más cercanía con los modelos canónicos que con las últimas tendencias. Reconoce a Juan Tovar y a Ludwik Margules como sus grandes maestros. La influencia de Ionesco, Beckett y Pinter se advierte en la falta de certezas de sus personajes y lo desconcertante que pueden ser sus diálogos. Coincide con el sistema de Stanislavsky, y se ha interesado por las reflexiones teóricas sobre la naturaleza del teatro de Meyerhold, Witkiewicz, Kantor, Grotowski y Brook.

En su obra, Zapata no se ocupa de las temáticas sociales tan presentes en las expresiones artísticas del país, como la corrupción, la violencia, el crimen organizado, la migración o la equidad de género, sino que ha dirigido su atención hacia problemas individuales, como la frustración, la incomunicación, el erotismo, las dudas del creador, el individuo fragmentado, intensas historias personales y el binomio universal vida/muerte. En su teatro confluyen con naturalidad lo cotidiano con personajes muy singulares, los cuales, no obstante su excentricidad, están anclados a los mismos deseos, vicios y dudas que aqueja al común de los mortales.

En aras de una propuesta personal, su dramaturgia ha marcado distancia tanto con el realismo como con las experimentaciones postdramáticas, el teatro documental, la narra-

² Zapata realizó estudios en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM (1984), Centro Morelense de Artes (1990), el Centro de Formación y Producción Teatral de Querétaro (1994) y en el Foro de Teatro Contemporáneo (Ciudad de México, 1995). En la Universidad Veracruzana (UV), se licenció en Educación artística con perfil en teatro (2002) y se graduó como maestro en Literatura Mexicana (2007). Fue director de la Facultad de Teatro de la UV (2009-2014), misma de la que actualmente es profesor de tiempo completo. Es miembro del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales (SACPC)

³ *Miscast* de S. Elizondo (1989), *El loco amor viene y Dos crímenes* de J. Ibarguengoitia (1990), *El fabricante de deudas* de Salazar Bondy (1993), *El loco y la monja* de Witkiewicz (1995), *Mujer del abanico* de Mishima (1996), *El proceso* de Kafka (1996), *En la pequeña mansión* de Witkiewicz (1997), *El avaro* de Molière (1999), *El monje* de J. Tovar (2000), una adaptación de *Pedro Páramo* de Rulfo (2001) y *La cantante calva* de Ionesco (2003).

⁴ Escribió los guiones de *La mujer que duerme en el jardín* y *El retorno de René*.

turgia o teatro que aborda problemas sociales. A contracorriente de la proclividad actual por las hibridaciones y la anulación de las fronteras entre las artes y los géneros, Zapata insiste en lo particular del lenguaje teatral; es decir, en aquello que otorga al teatro su esencia, lo que –en sus palabras– “hace a la obra más potente, más clara, con una entrada más directa hacia el espectador, y yo trabajo para el espectador [...]. Creo que la principal obligación de un dramaturgo es captar la atención del espectador y tenerla captada desde el principio hasta el final” (*El nuevo drama*).

Es importante referirse al polaco S. I. Witkiewicz (conocido como *Witkacy*), de quien el mexicano tiene un claro ascendiente, lo mismo de sus dramas –no olvidemos que dirigió dos de éstos– que de su Teoría de la Forma Pura y su provocación a ciertos elementos propios del teatro sin despojarlo de su esencia. Sobre esto último, Zapata en una entrevista publicada en YouTube precisó:

No creo que el drama evolucione huyendo del drama, volviéndolo literatura, como hace el teatro narrado. Yo creo que el drama evoluciona con los elementos propios del teatro, es decir, con la trama y con los personajes. [...] A mí me gusta mucho un concepto de Witkiewicz, que es la perversión de la forma, la perversión de la trama, la perversión de los personajes. Ahí, en las formas distintas de abordar los elementos propios del drama, se puede dar su evolución (“La Palabra en Acción”, entrevista).

Witkacy también dio un lugar preponderante a la palabra frente a los aspectos escenográficos y visuales. Se alejó del estilo naturalista, trastornando la trama y la psicología de sus personajes; instaurando una lógica no convencional con caracteres que no se inmutan ante lo extraño, pero lo más común los desconcierta.

Influenciado por la literatura, el cine, la música y la televisión, Zapata elige como locación para sus historias coordinadas poco frecuentadas por el drama mexicano: recintos teatrales desiertos, casonas abandonadas, unas ruinas atenienses hacia los años 30, un decadente edificio de apartamentos en Los Ángeles en 1949, un café a la mitad del desierto de Nuevo México en 1947 o un atemporal hotel africano. Estos ámbitos le permiten recrear sus gustos particulares: el cine clásico (mudo, de horror, negro, *thriller* de espionaje, ciencia ficción), directores europeos (Fellini, Buñuel, Bergman, Tarkovski), la cultura *pop* estadounidense (su música y referentes), así como corrientes y escritores de su predilección, como el gótico o el decadentismo, el género policiaco, el literatura del absurdo, M. G. Lewis, Allan Poe, Kafka, Rulfo, Witkiewicz.

Ahora bien, a lo largo de su trayectoria, Martín Zapata ha desarrollado un estilo singular. Fernando de Ita, crítico que ha seguido de cerca su trayectoria, escribió:

Lo insólito en Martín es que desde sus inicios como gente de teatro ha estado al margen de las modas y las corrientes dominantes de nuestra dramaturgia y su consecuencia: el montaje. Del teatro onomatopéyico pasó al teatro polaco cuando ya nadie lo montaba en México para entrar, pieza por pieza, a su propio fabulario que se inicia con *El insólito caso del señor Morton*, en donde el enredo de la comedia clásica es puesto al día con gracioso descaro y eficaz economía de lenguaje dramático y escénico (“El insólito caso de Martín Zapata”).

Una revisión del conjunto de su producción permite apreciar tres etapas. Primeramente, cuatro trabajos de iniciación (*Para nosotros el día es eterno*, 1979; *La cita*, 1982; los monólogos *Ik dietrick fon*, 1986, y *El misterio de Abel Brockenhaus* (1989); a partir del nuevo milenio y ya establecido en la ciudad de Xalapa, Veracruz, se advierte una etapa de exploración (*El insólito caso del señor Morton* –obra colectiva–, 2003; *El dolor debajo del sombrero*, 2005; *Los caprichos de la carne*, 2007; *Orquídeas para un segundo funeral*, 2008; *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, 2011; *Soneto para dos almas en vilo*, 2012; *Camino a Fort Collins*, 2015; *El fulgor de Clara*, 2016) y una reciente etapa de madurez, con obras de más complejidad escénica, incremento en el número de actores, nuevas temáticas, mimesis realista y montajes de mayor producción⁵ (*El convivio del difunto*, 2017; *La intervención de Verónica*, 2018; *La catastrófica alianza del señor M y la señora R* –“obra cibernética” en línea–, 2021).⁶

Sus textos se apegan a los preceptos tradicionales del drama (planteamiento, desarrollo y desenlace). En su estructura externa, suelen ser obras en un acto, con diálogos y didascalías claras y convencionales. En las dos primeras etapas de su carrera, las indagaciones y propuestas se divorcian del realismo y perturban lo convencional, incorporando seres de otras sustancias, el trasvase entre géneros, la parodia, lo metateatral y lo autorreferencial. Por lo que respecta a las unidades aristotélicas, sus obras se desarrollan en un solo espacio; se concentran en una sola acción que transcurre linealmente (sin prolepsis ni analepsis) y, regularmente, el tiempo de la representación coincide con el de la acción representada.

En lo referente al conflicto, a las fuerzas antagónicas que se debaten hasta la crisis y sus consecuencias, es posible identificar dos constantes que recorren su teatro y que responden a dos niveles: en el primero, el más visible, la pasión amorosa y los celos son los deto-

⁵ Para estos cuatro últimos montajes contó con el apoyo del Instituto Nacional de Bellas Artes, el Instituto Veracruzano de Cultura y la Universidad Veracruzana.

⁶ Obras inéditas y sin estrenar: *Los conferenciantes* (2020), *Los últimos días* (2014), *La bacanal* (2013), *Los filósofos* (2002), *La mujer que duerme en el jardín* (2001) y *De vampiros* (1983) (Entrevista personal).

nantes que tensan las tramas y motivan cada acción; en un segundo nivel, más profundo, abstracto y ontológico, el conflicto es la eterna pugna entre Eros y Tánatos.

En el universo de Zapata el enfrentamiento entre estas dos fuerzas obliga a una convivencia crítica, pero también positiva. Por una parte, la vida y la sobrevivencia emocional o corporal se aseguran mediante la atracción sexual y el coito, siendo la presencia de lo femenino fuente de vida para lo masculino y viceversa. La pasión, el sexo y los celos son elementos ígneos que impulsan las tramas. A pesar de lo serio de los conflictos y las consecuencias irreversibles de los actos de sus personajes –como el suicidio o el crimen–, Zapata logra mantener el equilibrio en la tensión de una cuerda ambigua y tragicómica. Diálogos y situaciones alcanzan momentos de franca hilaridad. Esta dinámica, que el dramaturgo lleva hasta lo fársico o la comedia negra, permiten al público transitar con ligereza y buen humor, lo mismo por obscuras galerías de desconsuelo, desamor, machismo, vilezas y reveses de sus desastrados personajes que un muestrario de parafilias (*El insólito caso del Sr. Morton*), una castración, un luengo coito, insistentes desnudos femeninos o un lenguaje sexual explícito y reiterado.

A lo anterior se suman diálogos ágiles, desconcertantes, incluso irónicos, y la acertada parodia de modelos “clásicos” como la novela policiaca y el *cinema noir*, de gánsteres, de espionaje o de extraterrestres, relatos de aparecidos y el doble.

Como actor, director y dramaturgo, Zapata escribe desde el escenario; por ello, la representación tiene un papel relevante en su dramaturgia. Desde el texto hasta los montajes se constata su estilo caracterizado por un esmerado uso del lenguaje,⁷ un vestuario sobrio de época, minimalismo escenográfico (*atrezzo* y tramoyas reducidos) y una precisa iluminación. De Ita lo calificó como “el director más minimalista del teatro en México” (“El insólito caso ...”). Esta sencillez en la parafernalia –acorde a las ideas de *Witkacy*– se compensa con tres elementos: los diálogos, el trabajo de los actores y el trazo escénico.

Llama la atención que, a pesar de sus argumentos fantásticos, no recurra a elaborados efectos audiovisuales ni a medios electrónicos; le bastan un foco que parpadea, unos relámpagos, un tocadiscos o un viejo radio para crear atmósferas, tensiones, contrapuntos y nos ubica en la época en que se desenvuelve la acción. En ocasiones incluye una pieza musical completa o escribe bajo los efectos de esta. En entrevista con Daniel Serrano, Zapata puntualizó: “La música no entra como acompañamiento de la situación sino que es parte fundamental de la situación. Me interesan todos los elementos escénicos, me interesa que sean hermosos, me interesa que sean funcionales, pero como elementos para sostener dos

⁷ Al respecto, De Ita escribió: “Lo insólito en Zapata es que sus textos están pensados línea por línea, palabra por palabra [...] cuida la concatenación de las sílabas que devienen en palabras que forman frases que expresan una manera de decir las cosas, esto es, un estilo literario” (“El insólito caso ...”).

cosas que a mí me parecen fundamentales: la historia y los actores” (“La Palabra en Acción”, entrevista).

A continuación nos acercaremos a la poética de la producción de Martín Zapata correspondiente a sus dos primeras etapas (de iniciación y de exploración), a partir de dos premisas: 1° como teatro especular (metadrama) y 2° como teatro fantástico, heredero “muy tardío”, del gótico.

Teatro especular

El artificio especular, para el que el arte no persigue la mimesis de la realidad, sino multiplicar el arte mismo (la *mise en abyme* a la que se refirió Gide), se aviene a la estética de Zapata, a su divorcio del teatro realista y su afán de cuestionar algunos aspectos del quehacer teatral.

En 1986, en su libro *Drama, Metadrama and Perception*, el crítico estadounidense R. Hornby, optó por el término *metadrama*, al que definió como: “drama sobre el drama que acontece cuando el tema de una obra es, en algún sentido, la obra misma” (31). En el teatro de Zapata es frecuente el metadrama, sea como autorreferencialidad, juego de roles, alusiones directas a la representación o al público: personajes que son escritores, dramaturgos o gente de teatro que expone, aunados a sus conflictos de vida y de relaciones humanas, asuntos propios del proceso creativo y escénico.⁸ Aquí, algunos ejemplos. Empecemos por comentar el intercambio de roles; es decir, el cambio súbito de papeles que debe realizar un actor (por permuta de personalidad o de personaje) como en los unipersonales *Ik dierrick fon* (1986) y *El misterio de Abel Brockenhaus* (1989).

En el primero, Zapata nos da muestras de su formación como actor y del valor que otorga al lenguaje. La complejidad de este monólogo en un acto, escrito, dirigido y también exitosamente representado por más de 24 años por el propio Zapata,⁹ radica en el juego lingüístico que propone y el trabajo actoral que implica. Como es común en los unipersonales, un sólo actor representa distintos personajes que interactúan entre sí o con otros; mas lo original y arriesgado de este texto es que buena parte de los diálogos están en un lenguaje inventado, una especie de lengua germana o eslava, y será únicamente por la ac-

⁸ En su libro, Hornby distingue cinco tipos de metadrama: 1. Obra dentro de la obra; 2. Ceremonia en la obra; 3. Juego de roles en el rol; 4. Referencias literarias y de la vida real; 5. Autorreferencia (es decir, autoficción) (*Drama, Metadrama and Perception*).

⁹ Desde 2017, esta obra ha sido representada por su primogénito Martín Tadeo Zapata, bajo la dirección del propio Zapata.

tuación (sostenida en las detalladas didascalias), el contexto y los parlamentos en español que el espectador infiere todas las conversaciones:

Petreck.- Buenas noches... ¿Vienes sola?

La mujer asiente.

Zarah.- Heha, ij bi solvich.

Petreck.- ...¡Quedé admirado con tu belleza desde hace unos momentos...!

Zarah se ofende, reclamándole su atrevimiento. Zarah le pregunta si cree que ella es una prostituta.

Zarah.- ¿Bansh Colvet? ¿On diker braut derbishlak?

Petreck.- No, no, disculpa. Sólo tenía ganas de decírtelo.

Zarah acepta la disculpa. Lo mira. Le pregunta si viene solo.

Zarah.- Braud, onsh dikel braudel... ¿Oter vail solvich?

Petreck.- Sí también solo... Acababa de salir de mi oficina y pensé en tomarme un trago... Tú sabes, uno sale cansado y... (*Ik dietrick fon 29*).

En el caso de *El misterio de Abel Brokenhaus*, este recurso no es accesorio, sino la médula de la trama misma. Mediante el recurso de la figura del *Doppelgänger*, el dramaturgo hace visible la brutal lucha que Abel entabla con sus demonios interiores, de tal modo que el actor se metamorfosea ante nuestros ojos. En *El dolor debajo del sombrero* (2005), encontramos autorreferencias y teatro dentro del teatro. Por autoreferencia entendemos la inclusión deliberada y reconocible de aspectos directamente relacionados con la biografía y personalidad del autor, mezcla de ficción y autobiografía¹⁰[Ver Imagen 1].

En *Soneto para dos almas en vilo* (2012), el metadrama se manifiesta de muchas maneras: cambio de roles, teatro dentro del teatro y juego de cajas chinas, francamente divertidas. En esta obra de almas en pena (aspecto en que se ahondará más adelante), una actriz y un actor interpretan a una actriz y un director, quienes a su vez representan las almas de quienes los han poseído. Esta triple superposición de roles devela ante el público el *quid* de

¹⁰ En esta obra, un joven cuentista y un dramaturgo cuarentón, confinados en un escenario desnudo, discurren sobre su situación, la escritura y los temores que enfrenta todo artista. Sorpresivamente llega Ana, una joven guionista en ropa interior que los lleva a comprender que todos son seres de ficción, pues ella misma se sabe una idea relegada en un cajón por su creador (un cuarto personaje que aparece posteriormente). Ambos varones desean a la chica y se niegan a aceptar su condición de “personajes”, a pesar de ser conscientes de que actúan frente a un público. Como vemos, estamos ante una ficción que habla de la ficción, exponiendo dilemas de la escritura, personajes conflictuados por ser entes imaginados por un creador y la ficcionalización del propio Zapata, tanto en la figura del Autor como en la de los otros personajes-artistas.



Imagen 1: *El dolor debajo del sombrero*, montaje de 2023. Fotografía de Luis Quiroz.

la actuación, el artificio teatral de actores que procuran su voz y su cuerpo para ser “habitados por otros”.

Que los personajes “reales” (Laura y Antonio) se vean literalmente “poseídos” por personajes de ultratumba (Carlota y Raymundo) obliga a los actores a realizar abruptos y constantes cambios de roles. De modo que parlamentos que inicialmente Laura dirige a Antonio se truecan en las palabras que Carlota dice a Raymundo y viceversa, generando confusión, hilaridad y exigiendo mayor atención del público y un gran esfuerzo actoral.

Aunado a lo anterior, Zapata dijo proponerse explorar “las posibles formas de relación entre dos actores, o sea, un actor-escritor-director y una actriz que están ensayando [...] sobre posibilidades de relación, de admiración, de compañerismo, de enamoramiento, de distancia por el profesionalismo que los dos tienen” (TVUDLAP 5:55-6:23).

En *El fulgor de Clara* (2016), la abierta exposición –como *mise en abyme*– de esa curiosa convención teatral, por la cual, aunque coexistimos *in praesentia* actores y público, los primeros fingen no saber de nuestra existencia, ni vernos ni escucharnos, mientras los segundos pretendemos que ellos no saben que estamos ahí. Así mismo, en esta obra,

unas fantasmas oyen, pero no ven a otros fantasmas con quienes comparten el mismo espacio. Esta anomalía enunciativa duplica el contexto de enunciación, de tal modo que cuatro seres comparten a la vez el mismo lugar, pero desde diferentes épocas y dimensiones. Como es el caso del siguiente pasaje:

Ágata y Amanda caminan hacia el ropero, llegan hasta él y Amanda pone su mano en la manija, para abrirlo.

Germán.- ¡Hey, niñas!

Ágata y Amanda voltean hacia el lugar en donde está Germán.

Ágata.- ¿Escuchaste?

Amanda.- Sí, otra vez son los fantasmas...

Ágata.- ¿Puedes verlos?

Amanda.- No, no puedo verlos...

Germán.- Aquí estoy...

Ágata.- Nos está hablando...

Amanda.- Sí, nos está hablando...

Germán.- ¿Quiénes son ustedes?

Ágata.- No te vamos a decir.

Germán.- ¿Por qué?

Ágata.- Porque no nos dejan hablar con extraños.

Germán.- Yo no soy un extraño...

Ágata.- Entonces, ¿quién eres?

Germán.- Germán... (41-42).

Con ese tipo de juegos, Zapata trasgrede las convenciones del lenguaje teatral; es decir, juega, deforma, provoca el lenguaje propio del teatro (su forma pura, en palabras de *Witkacy*) y demanda más del público que, superado el desconcierto, pasa a una situación privilegiada respecto a los personajes que saben menos que él [ver Imagen 2].

Sin embargo, una obra previa, *Orquídeas para un segundo funeral* (2008), es su experimento metadramático más audaz. Se trata de una comedia en un acto ambientada en el impersonal lobby de un hotel en África. “Él”, un escritor en crisis emocional, económica y creativa, enfrenta su incapacidad para tomar decisiones. A ese lugar y tiempo imprecisos, ocho mujeres decisivas en su vida llegan hasta él para confrontarlo en buena lid.¹¹ Este pro-

¹¹ Reales o imaginarias, vivas o muertas, a todas estas mujeres el personaje afirma amar por igual: su madre, el amor platónico de su pubertad, la primera novia, la chica que murió joven y se convirtió en su musa, su exesposa y madre de sus hijos, sus fantasías eróticas en forma de candorosas colegialas y su última pareja.



Imagen 2: *El fulgor de Clara*, 2016. Fotografía de Sebastián Kunold.

tagonista en crisis, coincide en edad (45 años) y rasgos biográficos y profesionales con el propio Martín Zapata. Incluye comentarios burlones y directos a sus obras previas, y todas las mujeres a las que hace referencia son parte de su biografía –a excepción de la fantasía de las colegialas, como me aclaró en entrevista personal–.

Al respecto, Karla Morales –actriz que participó en el montaje de la obra– escribió: “Durante siete años ‘Él’ ha dudado entre tomar un camino u otro, entre el dilema de escribir teatro como adulto o escribir cuentos como niño. No obstante, la crisis de ‘Él’ va más allá, su conflicto ético se vuelve insostenible al no decidirse tampoco por amar a una y solo una mujer” (*Orquídeas para un segundo funeral* 6).

Como en otros de sus textos, Zapata entremezcla un conflicto de tipo existencial con otro amoroso y nuevamente juega con artificios metadramáticos, como se aprecia en el parlamento que “Él” dirige al público para dar inicio a la obra:

Buenas noches, me imagino que están aquí para algo que mi silencio obstaculiza, el posible objetivo que ustedes, o yo, o alguien más persigue. Los he estado observando y me he dado cuenta de que ustedes me han estado observando, de manera que he decidido romper mi silencio y contarles lo que estoy haciendo aquí, o cualquier otra cosa, en su defecto. Nuestra situación, la mía y la de ustedes, es un poco absurda; parecería que estamos en un obra de teatro, que yo soy un actor y ustedes son los espectadores, pero no es así. La cosa es mucho más compleja, tan compleja que resulta absurda y, por lo tanto, difícil de explicar. Comenzaré por el principio: estoy aquí, en un viejo hotel del África meridional, en espera de una carta, o más bien, en espera de una carta que viene acompañada de un giro postal, es decir, de un dinero con el cual podré pagar la cuenta de este hotel y regresar a mi país. Tuve algunos excesos en mis gastos y, de pronto, me quedé sin dinero, varado en este hotel, en medio de la selva. Si eso es lo que hago, esperar a que llegue mi dinero y regresar a mi país. De ahí en fuera, no tengo mucho que contar, mi vida es lo bastante simple como para evitar incluirla en cualquier relato, sea éste un relato teatral, cinematográfico o literario... (*Orquídeas para un segundo funeral* 1-2).

Como leemos en este proemio, el personaje rompe el pacto de la cuarta pared, situación que se repetirá conforme cada actriz entre en escena y se percate de la presencia de la audiencia, a la que saludan, a la vez que se preguntan qué hace toda esa gente ahí, como si fuera una obra de teatro, e, incluso, aclaran: “les sucede mucho a los dramaturgos, siempre traen un público en la cabeza y lo llevan a todos lados” (15).

Si bien este tipo de parlamentos apelativos no son en absoluto novedosos, no dejan por ello de ser una transgresión a la convención de la comunicación teatral. En este caso, el *espectador implícito* pasa a ser un *espectador explícito*, vulnerando la ficción del diálogo teatral exclusivo entre personajes, pero constituyéndose como una forma de mediación entre el mundo ficcional de los personajes y el real de los asistentes. Además de referirse a quienes asisten a una función concreta, apunta a un ente ficticio, colectivo y anónimo, el “espectador ideal” que habita en la mente del escritor y cuya naturaleza es tan insustancial como la de los mismos personajes.

Esta constante y consciente especularidad del teatro de Zapata cuestiona, devela y potencia la magia de la representación, y recuerda al receptor de su participación activa e imprescindible en el convivio teatral.

II. Lo gótico en Zapata

Primeramente, es preciso aclarar el por qué emplear el término *gótico* para calificar el estilo de un autor contemporáneo. Aunque de inicio lo parezca, no es impropio ni obsoleto si se piensa en narradores mexicanos de hoy, como Bernardo Esquinca, Alberto Chimal, Bibiana Camacho o en la argentina Mariana Enríquez u obras como *The Blind Assassin* (2000) de Margaret Atwood y *Beasts* (2002) de Joyce Carol Oates. Son tan diversas las obras asociadas a este género que lo mismo se habla del gótico fantástico como del romántico, psicológico, el histórico y social, el de horror o el criminal. También encontramos el término *Horror gothic*, relacionado al cine de Tim Burton, por ejemplo, o los ritmos musicales *Goth rock* de finales de los 70 e inicios de los 80 o la categoría *Gothic postmodernism*, acuñada por Maria Beville (2009), para obras híbridas como *City of Glass* (1985) de Paul Auster.

El empleo de categorías como género o estilo gótico para referirse a obras literarias ambientadas en edificaciones medievales y que provocan placer y horror a la vez proviene, como sabemos, de la que se considera la primera novela de este estilo, *The Castle of Otranto. A Gothic Story* (1764), del inglés Horace Walpole, y se fueron consolidando a lo largo del siglo XIX autores como Ann Radcliffe, E. T. A. Hoffmann, Mathew G. Lewis y Allan Poe.

Inmersa en una atmósfera de misterio, este tipo de literatura recurre a temas relacionados con la muerte, amores desdichados, nigromancia, espiritismo o hechos que escapan a la razón. Sus héroes y heroínas transitan por estados de angustia, melancolía o frenesí, cuando no de franca locura. Fuerzas siniestras o milagrosas toman forma de monstruos, demonios, vampiros, dobles, fantasmas, muertos vivientes o funestas mujeres. Estos mismos ingredientes se han venido actualizando, reelaborando e incluso caricaturizando o banalizando hasta nuestros días, como podemos constatar en películas recientes o sagas de novelas de jóvenes vampiros o zombies.

Lo gótico está íntimamente relacionado con lo fantástico. Sin pasar por alto tramas y personajes de índole fantástico en el drama clásico, es en la narrativa en donde esta corriente tuvo mayor desarrollo.

En su *Diccionario del teatro*, Patrice Pavis se refiere a un tipo de “teatro de fantasía” que privilegia la interioridad sobre la imitación del mundo externo (de tendencia psicológica) (202-204), como el teatro de Wedekind, Pirandello, Witkiewicz y Martín Zapata.

En los textos de este dramaturgo mexicano no hay castillos ni conventos medievales, porque sus ambientes inusitados, grises y desolados se sugieren como suspendidos en coordenadas inhabituales, en donde es posible lo excepcional. Sea por azar, estados nerviosos, alcohol, drogas, pócimas alquímicas, espiritismo o tránsito a la otra vida, los protagonistas entran en contacto con seres de otras dimensiones. No obstante lo

insólito de las situaciones planteadas, el público se adentra fácilmente en ellas, pues la tensión y conflictos giran en torno a problemas que pueden aquejar a cualquiera. El escritor incluso procura dar explicaciones para estos sucesos fabulosos, pues no pretende infundir temor ni conducir hacia lo sublime –emociones buscadas por la literatura gótica decimonónica–, sino que actualiza y parodia, satirizando y honrando a la vez, un estilo y sus temáticas.

A estas inesperadas reacciones se suma el fino sentido del humor con que se abordan situaciones que caen en el absurdo y mezclan lo cómico con lo serio. De este modo, rasgos, motivos y héroes o heroínas góticos toman nueva vida en el teatro de Martín Zapata, quien los revitaliza con humor y suspicacia, aunque con cierta fascinación por lo decadente. Sus tramas, de tipo gótico, ocurren en un pasado ficticio, acotado apenas por el vestuario, ciertas formas del lenguaje, costumbres u objetos. Él mismo expresó:

Me interesa mucho la potencia que tiene el teatro, es decir, el hecho de que una historia esté sucediendo en presente, ahí frente a nuestros ojos, ¿no?; eso me parece que es muy potente, que es otra forma muy distinta de suceder las cosas [...] esta combinación de realismo y cosas de pronto insólitas, de oposición entre lo realista y lo fantástico, me parece que el teatro es el lugar ideal para que ocurran esas cosas, para que se trastoken los géneros y los estilos, para que se combinen las cosas a nivel dramático (“La Palabra en Acción”, entrevista).

En el universo dramático de Zapata, la complejidad del mundo interior es más importante que las circunstancias externas y llega desde un escenario hasta nuestro encuentro representado en una *femme fatal*, un *Doppelgänger* o en fantasmagóricas y sociables almas en pena.

III. Galería de personajes fantásticos

Ahora es conveniente detenerse en la galería de personajes que pueblan los escenarios de Zapata y que, como bien se podrá apreciar, son recreaciones de la inagotable tradición gótica a la que este dramaturgo-director da un tratamiento contemporáneo y personal. La mayor parte de ellas se presentan como mujeres u hombres sensatos y ordinarios que atraviesan por momentos difíciles: crisis creativa o existencial, un tortuoso regreso a la casa familiar, pérdida del empleo, una reciente viudez, rivalidad de pareja o profesional; sin embargo, conforme avanzan las historias, se van alejando de lo consabido para dar paso a asuntos y seres extraordinarios.

1. *Los fantasmas*

Un fantasma es una aparición, la forma objetiva que toma un ser inmaterial, soñado, imaginado; también es la

representación de un pasado, bajo algo que yacía en la tierra y que ahora se ha vuelto transparente, y en muchos casos olvidado [...] es la representación literaria más angustiada de una persona que desea ser escuchada desde el otro lado, allá donde las cosas parecen mejores; pero el fantasma padece, sufre y se congaja de igual manera por lo que ve, siente y escucha (Román 155-156).

Los fantasmas de Zapata provienen ciertamente del pasado, siguen atados a lo mundano y buscan entrar en contacto con los vivos. Sin embargo, no infunden temor, sino sorpresa y curiosidad, y en ocasiones hilaridad. Su comportamiento se trastoca al ritmo de las situaciones dramáticas de potente teatralidad: los espacios, las actuaciones, las situaciones fársicas potencian su cualidad de ficción, de imaginería, de materia representada. A tal punto que evidencia –como ya se explicó con meta-drama explícito o sugerido– cómo los personajes toman vida gracias a la voz y cuerpo de los actores y actrices, deconstruyendo la relación convencional de espectador/personaje para enfatizar la de espectador/actor/personaje.

En *Soneto para dos almas en vilo* concurren dos épocas, dos parejas, dos fantasmas, dos estados de existencia. La acción se ubica en la actualidad, en la colonial ciudad de Guanajuato, lugar que invita a relatos de aparecidos. Laura y Antonio son una actriz y un director que aprovechan una residencia artística en ese sitio para ensayar una obra que versa sobre una mujer que intenta comunicarse, mediante el espiritismo, con su enamorado fallecido. Una noche, mientras repasan la escena de la invocación del espíritu, ambos son poseídos por las “almas en vilo” de Carlota y Raymundo, una pareja del siglo XIX que pereció dejando inconclusa su historia de amor, celos y venganza.

Este encuentro sobrenatural pone en contacto dos dimensiones y dos momentos distantes. La trágica historia se torna graciosa y absurda. Temas como los celos, el amor eterno y espíritus que regresan para cerrar sus cuentas pendientes son recreados por Zapata con dinamismo, lúcido humor y frescura. Transforma el melodrama en una farsa inteligente y divertida, despojándola de un meloso romanticismo o tintes escabrosos.¹²

¹² La influencia del polaco Witkiewicz es indudable en esta historia. Concretamente de *En la pequeña mansión*. En esta farsa, que dirigió Zapata en 1997, la fusión entre realidad y fantasía hace posible que una mujer asesinada por su marido celoso, reaparezca y conviva desenvuelta entre los vivos para dar su versión de los hechos.

Constatar la magnitud del amor que unió y une a Carlota y Raymundo, lleva a Laura y a Antonio a recapacitar sobre su modo de relacionarse. La obra cuestiona tanto las ideas conservadoras y el amor desconfiado y machista del pasado, como la pose descreída de las liberales parejas de hoy con sus efímeras y vacuas relaciones. Con recelo y nueva óptica, Zapata recreó el *leitmotiv* (declarado en la obra con el soneto de Quevedo “Amor más allá de la muerte”) del amor ideal que trasciende hasta la eternidad, no obstante los celos y la venganza.

Para proseguir con este rubro de fantasmas, nos detendremos ahora en la obra en un acto *El fulgor de Clara*, de 2016. Un par de muebles de época, un foco que enciende y apaga, un viejo tocadiscos con música que emite una melodía de los años 30, interpretada por Frank Sinatra, son elementos suficientes para sugerir el viejo caserón de campo en donde comparecen cuatro entes: Germán, un exitoso y guapo escritor que espera desde hace más de un año el arribo de Claudio, su frustrado y suicida hermano menor, y las hermanas adolescentes, Agatha y Alma, espíritus chocarreros que se divierten correteando, manoseándose y besándose por las habitaciones.

Además del ajuste de cuentas pendiente entre ambos hermanos, el interés por reencontrar al padre finado tiempo atrás y el sentimiento de culpa que persigue a Claudio (por haber abandonado a su pequeña hija Clara), la trama se enriquece con la historia de las hermanitas incestuosas que habitaron la casa más de un siglo atrás y permanecen en ella penando después de su suicidio.

El fulgor de Clara es el purgatorio o bardo (para el budismo), zona de tránsito en donde las almas esperan antes de alcanzar otro estado. Así, el teatro, espacio privilegiado para fraguar ilusiones, hace de una casona solitaria la locación “gótica” que abre la posibilidad para lo excepcional: instauro mundos y formas de existencia paralelos que escapan a las leyes de la naturaleza y la lógica convencional. En esas fantásticas coordenadas, espíritus de diferente índole pueden coincidir sin percibirse del todo y los muertos entran a voluntad en los sueños de los vivos. Como se apuntó previamente, esta desconcertante situación metadramática se sostiene en la capacidad de actores y actrices, en sus eficaces diálogos de personajes que se oyen pero no se ven, ni se inmutan ante lo extraño, pero se desconciertan de lo común.

2. *El doble*

Lo gótico también convida a adentrarse en el doble o *Doppelgänger*, motivo literario idóneo para franquear las convenciones del realismo y, principalmente, objetar el concepto ideal del individuo como unidad. El término *Doppelgänger* fue definido por el novelista Jean Paul

Richter desde finales del siglo XVIII y fue durante el siglo XIX que se escribieron los textos más representativos: *Los elixires del diablo* y *Los dobles*, de E.T.A. Hoffmann; *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, *El Horla* de Maupasant, *William Wilson*, de Allan Poe. No obstante este auge, el doble ha estado presente desde las más antiguas mitologías y leyendas populares bajo el relato de los gemelos o los hermanos rivales.

En estos seres divididos aflora una condición ambigua, pero complementaria del sujeto. Esta polaridad ha tomado formas contrastantes: lo mismo bajo la forma de mujeres u hombres atractivos que dominan gracias a su inteligencia y dotes de seducción que como seres grotescos e instintivos que se imponen por la fuerza física.

Si el *Doppelgänger* suele asociarse al mal, a la fuerza oscura que intenta dominar al individuo, violentando su *identidad*, no debe pasarse por alto su potencial liberador y subversivo. Como explica Milica Živković en su artículo “The Double as the ‘unseen’ of Culture: Toward a Definition of the Doppelgänger”: “From 18th Century gothic fiction and English Romanticism to the fantastic horror films, the double motif has tried to erode this pillar of society –the unified and coherent subject, questioning the possibility of fictional representation of its unity” (127).¹³

El doble está presente en los dramas de Zapata desde sus primeros textos y ha tomado diversas formas: una pareja de hermanos confrontados por su distinta condición y fortuna o rivales por amores o profesión; también aflora en las disputas internas del artista, es decir, personajes novelistas, cuentistas, dramaturgos, seres de ficción y creadores son seres escindidos que exponen y experimentan la falta de sentido, de creatividad, su temor al fracaso, la difícil toma de decisiones sobre su trabajo o la relación director/actor/personaje o el gótico *Doppelgänger*.

De 1994 es *El misterio de Abel Brokenhaus*, monólogo breve en donde el alquimista Abel se propone acabar con su Caín interior: “mi verdugo constante, el ser más despreciable que pueda existir” (178), se dice. Escenificando así –con un actor que representa ambos personajes– la sempiterna lucha entre el bien y el mal, los instintos y la razón, con clara influencia de Stevenson y de Allan Poe. El drama concluye (como en el caso del Dr. Jekyll) con la muerte de Abel como única salida para aniquilar su parte oscura y lasciva, y con el simbólico hundimiento de la casa Brokenhaus (obvio símil de “La caída de la casa Usher”).

Cada uno de estos *Doppelgänger* son el medio para llevar a la escena debates internos y consideraciones metaliterarias y metadramáticas. Con estos personajes, el dramaturgo

¹³ “Desde la literatura gótica del siglo XVIII y el romanticismo inglés hasta las películas de terror, el tema del doble ha minado este pilar de la sociedad -el del sujeto unificado y coherente, cuestionando así la posibilidad de representación ficcional de su unidad.” (La traducción es mía)

expresa la idea de que somos seres divididos y en continuo conflicto interior; minando con ello los presupuestos de unicidad coherencia y cohesión del sujeto.

3. Nínfulas y *femmes fatales*: musas y objetos de deseo

Los personajes femeninos ocupan un lugar central en el teatro de Zapata. Amantes, la esposa, las ex-esposas, hijas, novias, musas, actrices, escritoras, institutrices, colegialas, espías, féminas oníricas o fantasiosas, fijaciones obsesivas, espectros o extraterrestres: todas ellas son motivo, motor de acciones y conflicto. En una entrevista reciente, el escritor confesó particular inclinación por sus personajes femeninos y cómo toman importancia aun sin él proponérselo.¹⁴

En este gineceo destacan dos estereotipos recurrentes: nínfulas y *femmes fatales*. Ambos reciben un doble tratamiento: por una parte son mujeres idealizadas como símbolo de la Belleza e inspiración de vida y creatividad; por otra, son objetivizadas como procuradoras de placer sexual y en escenas que exponen a jóvenes desnudas o en escasa ropa para halago y deseo visual de varones, sean personajes o espectadores.

A) Nínfulas

Se trata de púberes o jovencitas inquietas, por momentos ingenuas y en otros pícaras curiosas por iniciarse en las artes amatorias o, incluso, sorprendentemente experimentadas.

Como ejemplo están la adolescente huérfana de la que su protector se enamora y a la que desflora cuando su lascivo doble lo domina (*El misterio de Abel Brokenhaus*); la niña precoz que baila enseñando los calzones y las piernas (*El insólito caso del señor Morton*); la liberal estudiante que irrumpe y desordena la aparente armonía del triángulo amoroso (*Los caprichos de la carne*); dos candorosas y anheladas colegialas (*Orquídeas para un segundo funeral*); una pareja de hermanitas incestuosas (*El fulgor de Clara*), o cuatro adolescentes abusadas por su viejo profesor (*La intervención de Verónica*). [Ver Imagen 3] Estas mujercitas, en cierto sentido estereotipo del “Ángel del Hogar” (por su edad e inexperiencia), se ven enriquecidas en estos dramas gracias a que se les dota de mayor complejidad e iniciativa. Son más fuertes e independientes, más conscientes de su cuerpo y sus deseos y no están exentas de malicia. Dispuestas a la iniciación y al placer,

¹⁴ Como ocurrió en el caso de la indescifrable Vintila Radulezcu, la profesora de *La intervención de Verónica* o las gemelas de *El fulgor de Clara* (“La palabra en acción”, entrevista).



Imagen 3: *La intervención de Verónica*. Fotografía de José Jorge Carreón.

conjugan la inocencia con la voluptuosidad como síntesis que corporiza las fantasías “románticas” y eróticas masculinas.

B) *Femmes fatales*

Estas irresistibles y pérfidas descendientes de Eva y Lilith, personificación de lo nocturno, lo carnal y lo prohibido, han estado presentes en el imaginario y el arte durante siglos, como hechiceras, meretrices, fantasmagorías, vampiras, artistas, espías... Múltiples estudios sobre la literatura gótica y romántica (v.g. Praz, Dijkstra, Bornay, Ledger y Luckhurst, *et. al.*) se han ocupado de este tipo de mujeres activas, fuertes, seductoras, fuente de placer y destrucción, contraparte de la virgen virtuosa y sacrificada. Pero es con el Decadentismo de finales del siglo XIX y la transformación liberal y laboral de las mujeres a inicios del XX –gracias a la industrialización y la urbanización– que surge “la nueva mujer”,¹⁵ muy pronto estereotipada como la *femme fatale* en literatura, artes plásticas, ópera y, por supuesto, en el cine.

El entorno conservador y misógino en que surgieron estas mujeres nuevas, peligrosamente liberadas y dueñas de su cuerpo, las reprobó y satanizó. Fue la reacción obvia ante la amenaza laboral, familiar, sexual, de reproducción, económica, de roles, de pérdida de preminencia del orden patriarcal que significaban.

¹⁵ Este término surgió en 1894, junto con las primeras feministas

No es extraño que en la estética de Zapata, que abrevó en el gótico y el cine clásico, ronde de continuo la figura de la *femme fatale*. El detonante de muchas de sus tramas suele ser el encuentro fortuito del protagonista con una mujer sensual de belleza enigmática, que se ajusta a la medida de sus sueños y en la que cifra la liberación de sus infortunios. Si bien las relaciones con estas mujeres son inciertas, abisales y difíciles, también hay en ellas una promesa de redención, una posibilidad de renacimiento, de liberación. El erotismo esencial que las alienta se sobrepone a la destrucción, pues es ante todo fuente de vitalidad. Esta potencia vivaz también la consiguieron los románticos, para quienes Muerte y Belleza “se confunden en una sola hermana bifronte de fatal belleza, en la que se mezclan la corrupción y la melancolía” (Praz, *La carne* 80).

El monólogo *Ik dietrick fon* (1986)¹⁶ es una versión muy original y anticlimática de “La belle dame sans merci”, poema emblemático del Romanticismo en el que John Keats recreó la experiencia dulce y siniestra de un caballero con una mujer espectral que lo seduce con su hermosura y “lenguaje extraño”. En *Ik dietrick fon*, Petreck, un insulso y emocionalmente alterado empleado de una compañía de telégrafos, conoce casualmente a la atractiva y perfecta Zarah. Tras una noche de feliz intimidad, el protagonista comprende que su amada es un ser de ultratumba, pero eso no impide su relación.

Mientras que, para la estética romántica, la *belle dame* es símbolo de un ideal inasible y el artista es un varón entregado a la imaginación y la melancolía, en Zapata lo funesto se muda fársico, tanto por la conducta torpemente cómica del alienado Petreck, su condición nada caballeresca de trabajador frustrado¹⁷ como por la inesperada conclusión de su parlamento final: “Claro, tenemos problemas, como todas las parejas... Pero somos felices” (*Ik dietrick fon* 52). Así vemos cómo esta parodia de lo gótico hace que la historia pierda su aspecto macabro y legendario, pues la tétrica experiencia se torna trivial y chusca.

De otra dimensión, dado que se aleja de lo gótico para ser ciencia ficción, pero con rasgos y funciones similares, es la protagonista de *Camino a Fort Collins* (2014). Esta “comedia alienígena” –como la calificó– fue inspirada en la cultura *pop* norteamericana, el cine de medio siglo y series televisivas como *La dimensión desconocida*. La trama se desarrolla en 1955 dentro de un solitario café perdido en un paraje de Colorado. Zoe es una guapa extraterrestre que se aparece fortuitamente al viudo y deprimido David. Durante una fuerte tormenta de nieve, que los obliga a resguardarse en el café, conversan, beben,

¹⁶ Fue adaptada al cine en 2015, como *Ik Dietrick fon, el sonido oculto de las cosas*, bajo la dirección de Sebastián Delón.

¹⁷ La investigadora Beatriz J. Rizk propone una lectura distinta y muy interesante de esta obra de Zapata: ante el enajenamiento de los medios de comunicación, la miserable condición laboral de las masas y el proyecto neoliberal, sólo queda la imaginación como un escape posible (*Imaginando un continente* 405-407).

se sienten atraídos y su comunión se sella con sexo y confesiones. Mientras que la devaluada personalidad de David se proyecta mediante la canción “Creep” (1992) del grupo británico de rock Radiohead,¹⁸ la preponderancia de Zoe se construye por la idealización de la mirada masculina. Su descripción en la siguiente reseña no deja duda alguna: “Ella, la mujer con la que todos hemos soñado. Es cosa de minutos para que Él se enamore y se lo diga, sin reparar que sólo un ser extraño puede aceptar ese amor insólito” (De Ita, “El insólito caso ...”).

Con este encuentro, ambos se enriquecen. Zoe, ser caído literalmente del cielo, cumple su galáctica misión de impedir la Guerra Fría, y su presencia, posiblemente, pueda aliviar el dolor de David por la pérdida de su esposa.

Otro carácter vigoroso en esta galería de féminas es la ávida Mariana de *Los caprichos de la carne* (2007), drama burgués de artistas liberales que viven un trío amoroso abierto y genital. Es una pieza realista de un alto contenido y tensión sexual. Todo gira alrededor de la cópula, el *bon vivant* y las breves y superfluas charlas sobre la creación artística. Su particularidad son los continuos y explícitos parlamentos sobre genitales y coitos, un desnudo femenino y sexo en escena.

Ernesto, un dramaturgo de renombre, mantiene en su casa a Mariana y Sebastián. Ella tiene relaciones con ambos, pero prefiere a Ernesto, situación que altera a Sebastián, quien la desea solo para él, porque lo inspira y en su cuerpo encuentra la síntesis perfecta:

La carne es razón de vida y permite tocar el espíritu. “Entonces pude comprenderlo todo; comprendí, que la belleza de su cuerpo era la expresión de la belleza de su espíritu, que la belleza de sus tetas y la belleza de sus nalgas eran la expresión auténtica de la belleza de su espíritu. Comprendí que el perfume de su pucha era la expresión física del perfume de su espíritu, Nos entregamos uno al otro y cuando le metí la verga, sentí que su espíritu se entrelazaba con el mío y que juntos danzaban una danza celestial entre la luna y las estrellas. Un milagro, el milagro de la carne producto del amor espiritual” (*Los caprichos* 25-26).

Esta irresistible mujer tiene dos amantes con la inicial aprobación y entrega absoluta de ambos. Sin embargo, cuando aparece una graciosa bailarina de 17 años, Mariana no resiste los celos y mata a Ernesto cuando este anuncia que se casará con la joven.

La armonía del egoísta trío no es tal; la madurez y concordia que parece animar las relaciones de estos tres librepensadores, tampoco. Los celos se cuelan, se aposentán y roen

¹⁸ *You're just like an angel / Your skin makes me cry / You float like a feather / In a beautiful world / I wish I was special / You're so fuckin' special / But I'm a creep / I'm a weirdo.*

el alma de quienes se dicen ecuánimes y emancipados. Contrario a la impasible naturaleza que caracteriza a la mujer peligrosa y controladora, Mariana pierde el dominio y destruye lo que amaba.

Esta obra reúne a una *femme fatal* con una nínfula independizada y nada inocente. Con este binomio se expone el conflicto entre una mujer madura, poderosa y centrada en su propio placer y conveniencias, y una joven aparentemente dispuesta a la entrega y la procreación. Por otra parte, el anhelo de Ernesto de trascender a través de un hijo, ya que no lo logrará como artista, se ve frustrado por Mariana, quien ante la posibilidad de perderlo no duda en asesinarlo. En este drama, como previamente *En dos almas en vilo*, los celos son la fuerza dominante que aniquila la vida. A estos mezquinos personajes no los mueve un Eros vital, sino que responden a un Tánatos destructor y sombrío.

En el caso de *El siniestro plan de Vintila Radulezcu* (2011), la enigmática y malvada criminal irlandesa de 48 años, adicta al ajeno, el opio y la cocaína, y cuyo propósito es destruir el mundo, resulta ser uno de los personajes más interesantes y plenos del teatro de Zapata (no es gratuito que reaparezca en 2021 protagonizando la farsa virtual de espías *La catástrfica alianza del señor M y la señora R.*). Mujer fría e inteligente, Vintila ejecutó sonados atentados con el ejército de incondicionales que formó con niños a los que dio clases de pequeños (entre ellos a Samuel Beckett y Eugene Ionesco, a quienes hizo un daño irreparable, aunque la abandonaron a tiempo).

La obra, en un acto, transcurre en la Acrópolis de Atenas en 1938. “Vemos un espacio casi vacío formado, únicamente, por un piso de piedra y los pequeños promontorios de las ruinas de un templo griego” (De Ita). Estas ruinas toman vida con dos personajes, dos maletas, un banco plegable y un tocadiscos. O’Brian, el inspector que la ha perseguido por más de 10 años, busca relacionarse con la recelosa criminal a través de una conversación inteligente y desconcertante. Más que acciones, la trama se desarrolla como un duelo de egos y palabras. El inspector empleará su habilidad discursiva para que ella confíe y confiese.

Nuevamente, el dramaturgo delinea una figura femenina autónoma y fascinante. La tensión entre ambos antagonistas está plena de seducción. O’Brian parece, por momento, prendado. Sin embargo, es Vintila la que sucumbe mostrando su lado frágil y perdiendo el control de la situación, cosa inusual en una *femme fatal*. Dotarla de puntos débiles es un acierto que enriquece al modelo con psicología y fisuras. En primer término, conocemos que el motivo de su vocación para el mal se funda en el abandono de un hombre al que amó en el pasado:

Fue entonces cuando el dolor se convirtió en ira [...] Esa ira me hizo despertar y regresar de aquel mundo de tinieblas. En cuanto abrí los ojos, se operó en mí una milagrosa recuperación y volví a sentirme completamente viva; la otra Vintila había muerto y la nueva estaba dispuesta a destruir el mundo entero (*El siniestro plan* 35).



Imagen 4: *El siniestro plan de Vintila Radulezcu*, 2011. Fotografía de Sebastián Kunold.

Y en segundo, que ya no es joven. Su edad la hace vulnerable y la aleja del estereotipo de mujer fatal. Como explica el inspector: “Las mujeres, cuando son maduras y están solas, como usted, vuelven a ser tan ingenuas como cuando tenían diecisiete años. La falta de amor y la nostalgia por la juventud perdida las vuelven profundamente vulnerables; a tal grado, que son capaces de creerse cualquier patraña amorosa, por más absurda que esta sea” (53) [Ver Imagen 4].

Esta obra de espías y policías casi corresponde al realismo y lo racional, pero Zapata no cede en su gusto por lo excéntrico y fantasioso, de tal modo que introduce una máquina del tiempo (a la H. G. Wells) que conduce hasta 1907 a Illy Bleeding (1969-2010), el músico y artista gráfico que introdujo el rock punk en México a final de los años 70, y de quien Vintila se enamoró perdidamente de joven.

Por último, vale la pena detenerse en la protagonista de *La intervención de Verónica*. Drama de la tercera etapa de producción de Zapata, en la que algunas de sus temáticas sufren un vuelco y opta por el realismo. *En la intervención...* aborda un tema de gran actualidad y resonancia en México, a partir de las marchas, denuncias y reclamos feministas. Verónica es una maestra/enfermera que castra a don Tomás, el director setentón que ha abusado desde tiempo atrás de unas huérfanas. En este caso, Verónica no es la mujer seductora, pero es, por su edad y determinación, un peligro. Es la mujer fuerte y adulta que ajusta cuentas con el pedófilo, a nombre de las menores y el suyo propio. Puede verse en

ella una actualización simbólica de las vengativas Erinias y de la Salomé castrante de los decadentistas, representación de la destrucción del poder masculino, y la instauración –en el universo del orfanato– de una forma de justicia y un orden femenino. En esta obra, Zapata optó por un realismo inclemente, omitiendo el subterfugio de artificios góticos y fantásticos.

Para concluir

Como se expone en el presente artículo, las tramas, personajes y atmósferas de Zapata son, como todas las creaciones de corte fantástico, una invitación a otros mundos, a considerar más alternativas posibles. Su sólido entramado gótico, pleno de imaginación, absurdo y humor, incorpora lo sobrenatural o excepcional sin abandonar ejes de lo cotidiano. Gracias a la verosimilitud de la realidad emocional de los personajes, las historias corren al filo de lo probable y permanecen en un territorio ambivalente entre lo racional y lo sobrenatural.

Las creaciones del género fantástico, lo mismo que los sueños, aportan posibles salidas a conflictos y dudas que nos acucian, y para los cuales ni la lógica ni el ánimo atento o la vigilia ofrecen una respuesta. Asimismo, responden a un anhelo de expansión, de rechazo a limitarse a lo dado y conocido, a deleitarse con la imaginación y a la necesidad de saber más de las vidas ajenas.

A lo anterior, el teatro gótico de Zapata añade el cuidado de la forma (lenguaje y andamiaje), la autoreflexión sobre lo teatral y nos plantea la idea de renacimiento tras un proceso de aniquilación: el individuo paralizado, extraviado y deprimido, entra en movimiento, dejando atrás algo de sí mismo para dar paso a lo subsecuente. En este sentido, en las obras de Zapata los personajes sufren profundas transformaciones que los incitan a franquear sus propios límites.

De muy distintas maneras, Zapata propone que es posible replantearse la existencia, volver a “ser” tras un proceso de destrucción [Ver Imagen 5]. En los dramas estudiados, renacer, en tanto recobrar la existencia, no significa que los muertos regresen al mundo de los vivos, sino una segunda posibilidad física (corporal o no), emocional y ontológica, de tal modo que sus atormentados y desmotivados personajes encuentran una nueva razón para seguir.

Este contacto con otra realidad –hablemos de fantasmas, dobles, seres de ficción, fantasías, miedos...– conduce al espectador por un sendero oscuro pero finalmente optimista. El tono tragicómico, la parodia, el humor y los finales de la mayor parte de sus obras se orientan por la continuidad de la vida, por la transformación constante, imponiéndose la



Imagen 5: Escena del ensayo de la obra *El convivio del difunto* de la Compañía Nacional de Teatro, 2017. Fotografía de Sergio Carreón Ireta / CNT / INBAL.

renovación sobre la destrucción. De tal modo que este teatro de planteamientos y ambiente sombríos y decadentes, esquivo el camino hacia la desdicha para abrir paso al optimismo, a la conciencia feliz de vivir y convivir entre nosotros.

Fuentes consultadas

- De Ita, Fernando. "El insólito caso de Martín Zapata". *Teatro mexicano*, 10 de noviembre de 2015, <https://teatromexicano.com.mx/4986/el-insolito-caso-de-martin-zapata/>, consultado el 10 de enero de 2022.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses, 1986.
- Morales, Karla. *Orquídeas para un segundo funeral: mi participación como actriz en la compañía titular de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana*. Tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducido por Jaume Melendres, Barcelona: Paidós, 1998.
- Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Traducido por Rubén Mettini, Barcelona: El Acantilado, 1999.
- Rascón Banda, Victor Hugo, compilador. *El nuevo teatro mexicano*. Ciudad de México: El Milagro, 1997.
- Rizk, Beatriz. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*, t. 1. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2010.
- Román, Ricardo J. "Javier Marías, cuando el fantasma hace literatura". *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, núm. 20, 2000, pp. 154-162, <https://www.redalyc.org/pdf/1701/170118399008.pdf>, consultado el 1 de junio de 2022.
- TVUDLAP. "Soneto para dos almas en vilo". *YouTube*, publicado por TVUDLAP Entretenimiento, 17 de abril de 2017, https://www.youtube.com/watch?v=hryCgZEX-D60&ab_channel=TVUDLAPEntretenimiento, consultado el 7 de octubre de 2021.
- Zapata, Martín. Entrevista personal. Agosto 10 de 2022.
- Zapata, Martín. "El nuevo lenguaje del drama cibernético". Apertura de la Escuela de Espectadores UV, 12 de febrero de 2022, Escuela de Espectadores UV. Charla magistral. <https://www.facebook.com/>, consultado el 9 de julio de 2022.
- Zapata, Martín. Entrevista. "La Palabra en Acción, con Mariana Hartasánchez y Martín Zapata". *YouTube*, publicado por Cultura BC, 6 de agosto de 2020, https://www.youtube.com/watch?v=hhsEXIZBWyY&ab_channel=CulturaBC, consultado el 14 de mayo de 2021.
- Zapata, Martín. *El fulgor de Clara*. 2016. Texto original del archivo del autor.
- Zapata, Martín. *El siniestro caso de Vintila Radulezcu*. 2011. Texto original del archivo del autor.
- Zapata, Martín. *Orquídeas para un segundo funeral*. 2008. Texto original del archivo del

autor.

Zapata, Martín. *Los caprichos de la carne*. 2007. Texto original del archivo del autor.

Zapata, Martín. "Ik dietrick fon". *Dramaturgia mexicana hoy*. Buenos Aires: Atuel, Conaculta, 2005, pp. 19-52.

Živković, Milica. "The Double as the 'Unseen' of Culture: Toward a Definition of the Doppelgänger". *Facta Universitatis, Series: Linguistics and Literature*, vol. 2, núm. 7, 2000, pp. 121-128, <http://facta.junis.ni.ac.rs/lal/lal2000/lal2000-05.pdf>, consultado el 13 de abril 2021.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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.



Israel, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia

Juan Luis Loza León*

* Universidad Iberoamericana, México.

e-mail: juanluisiber@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5770-8646>

Recibido: 11 de octubre de 2022

Aceptado: 09 de marzo de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2736>

***Israel*, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia**

Resumen

El artículo aborda la manera en que el montaje, como procedimiento técnico de creación, tiene lugar en el texto dramático *Israel*, del autor mexicano José Revueltas. La primera sección del trabajo ofrece elementos críticos para una revisión de los antecedentes temáticos en la obra narrativa y periodística del autor hasta 1947. En la segunda, se presenta la singularidad de la técnica del montaje de tipo cinematográfico presente en *Israel*, vinculando espacio, personajes, objetos escénicos e iluminación. En la tercera sección se analizan los tres actos del drama para demostrar la operación del montaje en el argumento de la historia, lo que permite apreciar su efectividad.

Palabras clave: dramaturgia; negritud; racismo; protestantismo; México.

***Israel*, by José Revueltas: Montage as a Dramaturgical Technique**

Abstract

The article aims to demonstrate the way in which montage as a technical procedure of writing is deployed in the play *Israel*, by Mexican author José Revueltas. The article's first section offers a critical overview of the thematic background in the author's narrative and journalistic work until 1947. The second presents the technique of cinematographic montage that can be found in *Israel* as a writing procedure that links space, characters, stage objects and lighting. The third section discusses each of the drama's three acts, to identify the use of montage in the story's plot, a technique that makes the dramatic text particularly effective.

Keywords: dramaturgy; blackness; racism; Protestantism; Mexico.

Israel, de José Revueltas: el montaje como técnica en la dramaturgia

CELESTE [en voz queda]: Dios, a ti te devolvemos nuestras vidas. Gracias por ellas aunque jamás hayan gozado de dicha alguna...

(Revueltas, *Israel* 386)

El drama y sus personajes

Todo parece indicar que fue en 1946 cuando José Revueltas “había decidido escribir teatro” (Ruiz 239). Un año después escribió *Israel*, aunque sería llevada a escena hasta el 13 de mayo de 1948, “en el local del Sindicato Mexicano de Electricistas” (*ibídem*). La puesta en escena tuvo “música de Silvestre Revueltas y fue acompañada del poema de Langston Hughes, ‘Canto de una muchacha negra’”¹ (251-252). *Israel* es un drama en tres actos escrito para Ignacio Retes y su “Grupo Teatral ‘La linterna mágica’”, a

¹ Ruiz Abreu parece referirse a la obra de Silvestre Revueltas escrita el 3 de agosto de 1938 y titulada “Canto de una muchacha negra” (Poema de Langston Hughes), dedicada para Sonia Verbitzky. Silvestre Revueltas escribió *Música para voz y piano* y bajo esa clasificación se conserva el manuscrito original inédito que indica, en la primera página, el modo “recitativo” en que ha de ejecutarse la obra. Esta puede consultarse en el portal digital de datos abiertos de la Facultad de Música de la UNAM como parte de la Biblioteca Digital Silvestre Revueltas (BDREV).

quienes también Revueltas dedica la obra (*Israel* 350). La historia contada se localiza en “Amapola Village, en algún lugar del estado de Texas, Estados Unidos”; con la participación de ocho personajes denominados “gente de color” (351), y uno de ellos mexicano, a quien se le considera “blanco” (365). Amapola Village es un campo petrolero donde realizan trabajo en condiciones deplorables que los mantienen en la pobreza, en medio de una sociedad texana blanca que los discrimina por cuestiones raciales. En este contexto, el mexicano Jimmy González tiene una relación amorosa con Rebeca Smith, la cual se complica porque él es considerado blanco, en tanto que la familia Smith está convencida de que son un pueblo elegido por Dios para esparcir la “negra semilla” (382).

El nombre de la obra, *Israel*, es el mismo que tiene un personaje que nunca aparece en escena, pero cuya presencia fantasmática lo colocan como una especie de cabeza de familia, un patriarca del pueblo bíblico que dirige a su familia a sobrevivir, mientras soportan situaciones de esclavitud semejantes a la del Israel bíblico en Egipto. El anhelo de los Smith está determinado por el apego a las narrativas bíblicas interpretadas desde su tradición protestante: creen en la existencia de “la tierra de Canaán”, como en el relato del Éxodo, una tierra donde fluye leche y miel; se trata de “el Canaán de los negros” que en la obra está relacionado con México, país de “tierras maravillosas donde no se persigue a nadie” (381; 358), según cuenta el mexicano Jimmy González a Rebeca Smith.

El conflicto en la trama de la obra se dispara cuando ocurre el asesinato de Peggy Ryan, “hija de un héroe de la guerra”, del que son inculpados Israel y tío Eleazar, aunque en realidad la acusación alcanza a toda la familia por cuestiones de raza. En el segundo acto, Jimmy, Jonathan y tío Eleazar son encarcelados; ahí reciben humillaciones racistas de parte del Ranger, personaje que aparece en escena; luego, se escucha un rumor de multitud sedienta de sangre: “*Lynch, Lynch, Lynch! We want the negroes and the mexican too. Give us the negroes!*” (377). Para el tercer acto, los inculpados y la familia entera intentan escapar del linchamiento. El escape sería posible por el interior de ductos petroleros que conectan Texas con México. Este último es su tierra prometida, el Canaán de los negros, si logran escapar de la turba y de los policías. Hay en la obra tensión dramática apoyada en un desarrollo lento y cargado de elementos amenazantes, desesperantes, pues ahí está Celeste, Mamá Smith, Rebeca y Esaú, que temen por su vida. Se oye la voz de Israel y de Jimmy, así como de tío Eleazar, que ahora habla, ya que durante la obra fue mudo. También se oyen voces de los perseguidores, que insultan repetidas veces; hay agitación, disparos. La obra termina cargada de alusiones bíblicas con lamentos y entonando el poema de Langston Hughes, “Le pregunto al blanco señor Jesús [...] de qué sirve la oración” (390). Quienes sobreviven a los disparos y al linchamiento morirán de cualquier manera en los ductos, una vez que el combustible comience a fluir. “Escuchadme”, exclama tío Eleazar, “todos hemos llegado tarde para la salvación de nuestro negro cuerpo” (389-390).

Relaciones temáticas con *Israel* en la obra de Revueltas

Anterior a *Israel* y *Los muertos vivirán*, ambas escritas de 1947, en la dramaturgia de Revueltas encontramos una adaptación de la obra de Aleksander Pushkin, *Mozart y Salieri*, llevada a escena con el mismo nombre en mayo de 1947. Previo a estas obras sólo hay noticias de *Doña lágrimas*, escrita en 1941 y nunca llevada al escenario, hasta donde sabemos.² Así pues, si bien por aquellos años la creación dramática era nueva en la vida de Revueltas, es importante rastrear posibles relaciones temáticas con *Israel* en sus escritos de 1947 y en los anteriores a este año, sobre todo porque se trata de una obra que representa la negritud, el protestantismo, la discriminación y el hostigamiento por cuestiones raciales. En cuanto a esto último es importante señalar que la cuestión de la persecución por motivos ideológicos es más frecuente en las obras de Revueltas, como el acoso de carácter político hacia los comunistas, pero también la encontramos en torno a cuestiones religiosas en cuentos como “¿Cuánta será la oscuridad?”, escrito en 1944. En esta obra, un pastor protestante y su congregación, todos indígenas, son perseguidos y desterrados por los cristeros hasta matar a algunos y dejar a otros heridos de muerte.

Además del tema de la persecución sanguinaria y brutal de los protestantes en “¿Cuánta será la oscuridad?”, no parece haber antecedentes de una trama que hubiera quedado plasmada en cuentos, novelas o trabajos cinematográficos, similar a la que aparece en *Israel*; es decir, obras que relacionen protestantismo, campos petroleros y personas de color de manera amplia y explícita. En cuanto al tema de la negritud, aunque para 1947 estaban publicadas las novelas *Los muros de agua* (1941) y *El luto humano* (1943), sólo en aquella aparece un “blanco con su cara de negro”, con “[o]jos de negro” con “todo aquello que suelen tener los negros, el vigor extraordinario, la corpulencia, la alegre tristeza, en medio de un rostro sorprendentemente blanco y fino” (*Los muros* 70). El tema aparece más ampliamente en trabajos periodísticos que exponen la discriminación racial con la que Revueltas tuvo contacto en territorio mexicano durante 1943, mientras trabajaba como corresponsal para la revista *Así*. En ellos, Revueltas se propone “denunciar un hecho vergonzoso y humillante”; ahí señala que “[p]uede afirmarse que en la frontera norte de México hay discriminación racial en contra de la gente de color. Fui testigo de casos en Mexicali, en Tijuana y en Nogales”. Este suceso tuvo lugar en un restaurante, donde “hicieron su aparición en la puerta, dos parejas” de personas de color y se les negó el acceso (Revueltas, citado en Valles 62-63). En enero del año siguiente, 1944, cuando en la misma revista *Así* fueron publicadas

² En *El teatro de José Revueltas*, Ignacio Hernández también se refiere a esta obra como “Doña lágrimas” (334). Hemos tenido acceso a la obra y está planeado que un estudio sobre ella aparezca en un volumen sobre varias obras dramáticas de Revueltas, aún en preparación.

sus crónicas tituladas “Viaje a Perú”, también narra experiencias de discriminación contra un mexicano de “subido color oscuro” al que no se le permitió abordar un camión por ser considerado “*colored person*”³ (Revueltas, *Visión* 449).

***Ethos* protestante**

Otros elementos que resultan importantes son los detalles que definen y conforman el *ethos* protestante de los personajes en *Israel*.⁴ Y es que, como pocos autores mexicanos, en la obra de Revueltas están presentes las constantes persecuciones y asesinatos que padecen las comunidades protestantes o evangélicas en diferentes puntos del país. Pese a esto, el protestantismo no sólo no habría sido llevado a escena de otro modo que como herejía en el teatro religioso; tampoco habría sido representado como una religión perseguida cuyos fieles eran impunemente asesinados. Es destacable, también, la asociación que surge al pensar, en Revueltas, al comunista perseguido que tiene ojos para los grupos segregados, haciendo posible la representación estética del protestantismo como una fe en resistencia de la opresión política, popular y económica, aunque, desde luego, nuestro autor siempre muestre, dialécticamente, los fanatismos y problemas que presenta en tanto religión.

En *Israel*, la creación de un ambiente propio del protestantismo cuenta con la figura simbólica de un pastor que debemos suponer; sin que sea mencionado en la obra, corresponde al protestantismo por varias razones, no sólo por estar en EE.UU. y ser denominado pastor (no sacerdote o padre), sino por su característica cercanía con la comunidad, cercanía que ya había aparecido también en el pastor de “¿*Cuánta será la oscuridad?*” que sufre y muere con su comunidad. Del mismo modo ocurre en *Israel*, donde la cercanía familiar del pastor con los personajes lo distingue del sacerdote católico que aparecen en

³ “Viaje a Perú” incluye varios textos entre los que está “Panamá, ínsula de Estados Unidos”, publicados ambos en *Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)*.

⁴ Utilizamos el término *ethos* en para señalar una forma de vivir de individuos ligados a una determinada comunidad. En este sentido, asumimos que la forma de vida protestante tiene características propias a las que Revueltas prestaba atención meticulosa. Dicho más claramente, entendemos un *ethos* como una forma-de-vida; es decir, un modo de hacer surgir la vida que se acompaña de una serie de gestos y maneras, usos y costumbres. Al respecto, nos inclinamos por seguir la propuesta de Giorgio Agamben: “La forma-de-vida es en este sentido, una ‘manera surgente’, no un ser que tiene esta o aquella propiedad o cualidad, sino un ser que es su modo de ser, que es su surgir y es continuamente generado por su ‘manera’ de ser. (En este sentido debe leerse la definición estoica del *éthos* como *pegé bíou*, ‘surgente de la vida’)” (*El uso* 402).

otras de sus obras, como en *El luto humano* (1943), en la que la presencia del sacerdote católico-romano aparece frecuentemente desde el inicio de la novela, pero éste se muestra alejado de la comunidad. “¿Es muy lejos?” pregunta e incluso desconoce su existencia. “¿Aún vive gente ahí?”, insiste, para luego de un tiempo asesinar a Adán (*El luto* 26). En cambio, el pastor Williams de *Israel* no aparece en escena. Ha muerto tiempo antes, pero los personajes mencionan que estuvo cercano al parto de Mamá Smith para infundir valor cuando dio a luz a Israel, su único hijo. Otra representación sacerdotal creada por Revueltas aparece de modo cruento en “La frontera increíble” (1945-1946), donde el cura siente “asco” y “vergüenza”, mientras imparte los santos óleos (*Dormir en tierra* 38).⁵ O la figura inquisitorial del sacerdote que aparece en “La hermana enemiga” (1947), quien aconsejaba a una niña: “camina por la calle con humildad, con vergüenza de los hombres y temor de Nuestro Señor” y luego tocó sus senos diciendo, “[t]odavía no los tienes tan grandes, hija mía. Apenitas” (72).

Por todo esto, es claro que Revueltas construye un ambiente característico del protestantismo, con un cuidado importante de gestos y detalles, notorio aún más en la evidente meticulosidad para con el uso del lenguaje y pasajes bíblicos en la cotidianidad de los personajes, que le permite distinguirlo del catolicismo, al grado tal que cuida el uso de la palabra *orar* y sólo al final usa el término *rezar* en una acotación. Un elemento relevante es el uso frecuente de la *Biblia*, propio de las prácticas cotidianas protestantes; de hecho, los personajes la llevan consigo, hasta en momentos cercanos a la muerte. Es notorio y, desde luego, trascendente que en esta creación dramática Revueltas llega a proponer, incluso, a través del personaje Jonathan, la existencia no sólo del “Jesucristo de los negros”, sino también un “Jesucristo negro” al que se dirige en sus oraciones (*Israel* 374).⁶

⁵ La figura sacerdotal es analizada por Pedro Trigo en el capítulo titulado “José Revueltas: El luto humano o la desposesión como resultado de la conquista espiritual”, ahí propone la idea de una “desposesión religiosa” manifiesta en la relación entre las figuras sacerdotales y los creyentes (87).

⁶ La propuesta de una cristología negra llegará años más tarde con la llamada Black Liberation Theology impulsada por el teólogo protestante James H. Cone, quien en un texto publicado originalmente en 1975, *God of the Oppressed*, sostiene: “Es sólo dentro del contexto del pasado, presente y futuro de Jesús, como aspectos de su persona relacionados con las Escrituras, la tradición y la existencia social contemporánea, que estamos obligados a afirmar la negrura de Jesucristo” [It is only within the context of Jesus’ past, present, and future as these aspects of his person are related to Scripture, tradition, and contemporary social existence that we are required to affirm the blackness of Jesus Christ]. (139). Antes de este libro fue publicado, en 1969, *Black Power and Black Liberation*, también de James H. Cone, siendo esta última obra la primera presentación sistemática de una teología de la liberación negra.

El montaje como técnica crítica

Una vez colocada la obra que nos ocupa en el contexto de la producción escrita de Revueltas, apreciamos que sale de la regularidad de los textos que la preceden, tanto en las características de los personajes que usualmente trabajaba en sus obras como el tratamiento que reciben de parte del autor, pues se trata de la única obra hasta 1947 que –además de su localización en Texas– se ocupa de personas afrodescendientes, en un ambiente religioso protestante, y que está situada en un campo petrolero. Estos elementos quedan unidos en la vida de los personajes que conforman la trama, misma que gira en torno al asesinato de una mujer y del que se acusa a la familia de color y a un mexicano. Este crimen funciona como dinamizador de las acciones, pero al mismo tiempo como pretexto para revelar la religiosidad como fenómeno para comprender el mundo y asumir una forma de vida, es decir, el *ethos*. La obra adquiere complicaciones o nudos importantes porque está anclada a los conflictos raciales estadounidenses durante los años en que la obra fue escrita, de ahí que la blanquitud del mexicano en escena se vuelve también importante para la negritud y, desde luego, para quienes se ostentan como la blanquitud americana y que terminan siendo, en los hechos, asesinos de la familia de Israel. La trama, pues, está enmarcada por la explotación, donde la discriminación y asesinato se justifican por cuestiones raciales.

Israel, como drama en tres actos, también constituye una crítica temprana a la modernidad capitalista y sus efectos devastadores sobre el medio ambiente y el tejido de las relaciones humanas. Una obra que muestra el trance de una sociedad agrícola a una economía del petróleo desde su lado negado o *moridor*, y es en esa crisis en la que se localizan los padecimientos de los actores centrales de esa economía capitalista del desarrollo, la mano de obra, centralizada en una comunidad de color en Texas, y donde la figura de un mexicano aparece como montaje que produce choques simbólicos o asociaciones dentro de la narración; por ejemplo, el montaje de color blanco y negro, espacio urbano y espacio rural, familia y turba asesina, etcétera.⁷ Las personas de color no aceptan de buen agrado la relación de una mujer joven de su familia con un mexicano; hay un problema de tipo racial que, según su juicio, los debe mantener separados. De esta manera, la relación dialéctica de los opuestos, que es producida mediante el montaje, no es otra cosa que la puesta en relación de dos elementos antinómicos, que pueden ser colores, símbolos y espacios, los cuales permiten que la dramaturgia haga visibles los mecanismos de reproducción del racismo que los de color padecen sobre ellos mismos. Éstos, en suma, funcionan como una determi-

⁷ Hacemos referencia al libro *José Revueltas. Una literatura del lado moridor* de Evodio Escalante, pero también, desde luego, a la expresión del mismo Revueltas, que parecía expresar el lado negado o desagradable de la realidad.

nante de cuya presencia no se percatan ninguno de los sectores, ambos blancos y de color, que se consideran a sí mismos como pueblos elegidos. Visto con un poco más de atención, el personaje mexicano parece no escapar a esa dinámica. Revueltas se pregunta “¿Qué es el montaje?” y a continuación anota: “[t]omemos la definición que hace Eisenstein en su libro *El sentido del cine*”, donde

La parte A, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte B, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen [representación] en la cual el tema está más claramente encarnado.

O: la representación A y la representación B deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera, que su yuxtaposición –la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados– evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema (*El conocimiento* 64).

Es decir, lo que llamamos montaje “tiene como relación inmediata con la organización, con la integración específica de los trozos”, y es a partir de trozos hábilmente seleccionados que el “tema se irá integrando mediante agregaciones sucesivas” y así “se convertirá en argumento” (*ibídem*). Dicho esto, se hace claro que, cuando nos referimos al montaje, no hacemos alusión a la puesta en escena de la obra dramática, sino a una operación estética o técnica que tiene lugar en la dramaturgia y que después puede ser llevada al escenario.⁸ Dado que en estas líneas nos ocupamos del texto dramático, queremos señalar la manera en que consideramos que esta operación ocurre a nivel de la narración. *Montaje* es un término para la operación que se ha hecho más presente en el cine, haciendo de éste su espacio más habitual; se trata de una operación que, en sus inicios, fue motivo de asombro, pero en la actualidad es todo lo contrario: se da como un hecho de tal modo que es necesario hacer consciente su operación como técnica estético-artística. Al respecto, André Gaudreault en *El relato cinematográfico*, señala que “el montaje alternado pudo

⁸ En cuanto al uso del término *montaje*, téngase en cuenta que lo usamos para indicar una estrategia de creación impulsada y practicada en el cine, quizá con antecedentes claros en Sergei Eisenstein y su técnica de trabajar con los materiales filmados para la cinematografía en tanto modo de creación. Sin embargo, en concreto, nos referimos a la conjunción, incluso la separación de dos elementos que podrían o no ser adversos, pero que son puestos uno junto a otro o que son separados uno de otro para producir un rendimiento narrativo en la creación escénica o dramática. En cambio, para referirnos a una obra dramática llevada a la escena, utilizaremos en todo momento el término *puesta en escena*; de este modo distinguiremos un procedimiento técnico creador como el montaje del trabajo conjunto que implica llevar a la escena teatral una historia.

sorprender cuando se introdujo en la primera década del siglo, mientras que hoy es una figura tan usual que, si se han respetado ciertos principios de *raccord* y de montaje, ya no puede detectarse” (53).

Para valorar en su justa medida la operación de montaje introducida por Revueltas de manera original en la dramaturgia, es necesario, entonces, pensar en el montaje primero como una necesidad producida por las limitaciones del espacio escénico de la que nuestro autor parece ser consciente, como incluso puede notarse en los manuscritos y bocetos en los que preparaba la dirección de la obra *Mozart y Salieri*.⁹ Es decir, que también el montaje atiende a “un problema de articulación espacial”, como en el caso de *Israel*, donde ocurre la representación de una casa, una cárcel y un ducto petrolero en un mismo escenario, pero esta “falta de espacio” también toca a los personajes, que deben exponer en un mismo escenario las tensiones dramáticas que son producidas no sólo por la actuación de cada cual, sino por las escenografías que, en el caso de Revueltas, son pensadas en el mismo texto dramático como parte del lenguaje con el que se expresa la obra en tanto montaje de fragmentos que son espacios y devienen emociones (95-96). Además, aquí debemos incluir que, como dramaturgo, también piensa como parte del drama a los diferentes tipos de iluminación, juegos de colores e, incluso, los objetos que articulan las relaciones entre personajes; así puede notarse atendiendo a las acotaciones del texto dramático. La cuestión del montaje aparece en Revueltas como el mismo proceso mimético, sin que éste quede reducido a la cuestión de la imitación o reflejo de la realidad, porque, como Escalante señala:

Lo que Revueltas pretende, y esto lo declara en un prólogo memorable,¹⁰ es captar no un reflejo mecánico, directo de la realidad, sino su movimiento interno, aquel aspecto de la realidad que obedece a leyes y a través del cual esta realidad aparece en trance de extinción, en franco camino de desaparecer y convertirse en otra cosa (18).

Es verdad que, en la obra que nos ocupa, encontramos mayor complejidad que la hallada en las crónicas periodísticas, donde las personas de color también aparecen. En *Israel* es

⁹ Nos referimos a los manuscritos y bocetos hechos por nuestro autor, cuando preparaba la única puesta en escena que sabemos dirigió en mayo de 1947, mismo año en el que escribió *Israel*. Estos documentos se encuentran en el archivo José Revueltas Papers; en ellos puede notarse la distribución espacial o escénica de los personajes, así como la de los componentes de la escenografía. Revueltas parece plenamente consciente de las posibilidades de visión desde los diferentes puntos donde el público está ubicado; esto determina lo que este puede y no puede ver cuando la obra está en curso.

¹⁰ Se refiere al prólogo de la edición de 1961 para *Los muros de agua*.

notoria una voluntad estética para el uso emotivo de las contradicciones humanas, de la iluminación y del espacio; por eso, aunque no puede negarse que como escritor Revueltas se nutría de materiales extraídos de sus experiencias vividas, sería un error pensar que sus obras son un calco de su vida o “reflejo” de su realidad, porque precisamente sería ignorar el trabajo estético sobre esos materiales en el proceso mimético.¹¹ *Israel*, pues, es una obra *sui generis* en el haber artístico de Revueltas que nos muestra la necesidad del artista de experimentar nuevos territorios o ambientes que no había experimentado tampoco en su trabajo cinematográfico, pese a que ya contaba con más de 15 trabajos entre adaptaciones y guiones.¹²

El montaje puede aparecer de múltiples maneras, pero aquí queremos destacar aquellas en las que el color, el territorio y la religión, por un lado, así como la luz y la oscuridad, por otro, son jugados en el texto dramático como elementos que pueden producir algo más que información para el espectador o lector y llega a crear una condición emotiva. En términos de Revueltas, el montaje es “una síntesis dialéctica” de “entidades adversas” o distantes que busca expresar un “sentimiento” (*El conocimiento* 17; 113). El arte, según el propio Revueltas en el mismo libro citado, busca la creación de síntesis:

Sin embargo, la síntesis que el arte conjunta jamás puede concebirse como un puro proceso de comprensión o como una suma aritmética de cantidades homogéneas. En este sentido el arte es un fenómeno de transformación de la cantidad en calidad. [...] la síntesis que el arte representa implica la combinación de lo opuesto, la fusión de valores encontrados; «en una palabra, cierto tipo de monstruosidad, casi como si fuera una especie de incesto que el artista consume con la naturaleza» (17).

Así pues, raza, color, territorio, género y familia, a la par que religión, son tópicos claves de las antinomias modernas que el texto dramático consigue exponer como contradicción o conjunción de opuestos. Esta potencia estético-política en *Israel* la hace una obra relevante, por su técnica y por las síntesis logradas a partir de la conjunción de entidades adversas entre sí. Entre las obras que preceden a *Israel*, tanto en el terreno del cuento, la narrativa y

¹¹ Desde luego, aludimos a la idea de cierta ala del marxismo que comprendía la literatura y el arte como un reflejo de la realidad (véase, al respecto, el breve pero preciso libro *Marxismo y crítica literaria* de Terry Eagleton).

¹² Véase, para seguir los detalles los guiones y adaptaciones de Revueltas, el capítulo de Francisco Peredo titulado “La dramática fílmica de José Revueltas en el cine mexicano”. Un listado de la obra cinematográfica de Revueltas lo recogimos de la “Filmografía” de Dulce Karina Palafox López. Ambos textos están incluidos en el libro de Francisco Peredo y Carlos Narro, *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*

el periodismo, parece destacar una operación que se dirige o se enfoca, para decirlo con los términos de Escalante, en captar “su movimiento interno” (18). Visto en esta perspectiva, la relación que conecta a los indígenas protestantes mexicanos segregados por la política revolucionaria es la segregación y persecución que, en el caso de *Israel*, se ocupa de exponer una realidad que costó la vida de miles de personas de color en los EE. UU. a manos de personas de piel blanca que gozaban de impunidad legalizada, ofrecida en aquel entonces por las leyes Jim Crow. *Israel* es un trabajo estético que muestra, mediante el desarrollo dramático, las injurias y asesinatos por divertimento hacia las personas legal y culturalmente vulnerables, por su color de piel y cómo todo este ambiente permitía –y permite aún, ciertamente– que algunas vidas sean dignas de duelo, mientras que otras no lo son, como ya ha mostrado Judith Butler en su obra titulada *Marcos de guerra, vidas lloradas*.

El montaje del espacio

En *Israel* no sólo aparecen personajes no comunes en el teatro mexicano. También surgen espacios no habituales en la obra revueltiana, donde expone una excesiva y acelerada industrialización petrolera que arrasa con la vida humana en un ambiente caracterizado por el racismo y la explotación laboral. Ha de señalarse que, en la construcción de escenarios a nivel descriptivo, puede verse cierto montaje de ímpetu hegeliano, tanto en su descripción como en el orden de aparición, cuya distribución no sólo funcionaría como guía para la puesta en escena, sino también en la lectura del texto dramático de manera muy clara. Primero, aparece la casa a modo de tesis; enseguida, la celda como antítesis de la casa y, finalmente, el oleoducto como síntesis (en su punto más bajo y no al más alto).¹³ Cada uno de los espacios escénicos narrados tiene una construcción simbólica particular: la casa como hogar de aceptación habitable y festivo, la celda como lugar de aislamiento, castigo y exclusión inhabitable y, finalmente, el oleoducto como un no-lugar que funciona como lugar inhabitable también, pero con carácter de transitorio, espacio de trance entre un lugar y otro, colocado bajo una frontera, justo entre dos territorios y de manera subterránea, un espacio oscuro diseñado para que circule el petróleo y no un lugar para el habitar de personas. Un lugar que se convierte, por su propia dinámica, en lo que el petróleo ha significado para los personajes de la obra: una forma de la muerte.

Revisando el proceso de montaje de entidades diversas, no puede ignorarse tampoco el juego de oposiciones que el autor va poniendo en contraste evidente durante toda la obra:

¹³ Véase la noción de síntesis en su punto alto y bajo en Žižek, *El títere y el enano*.

blanco/negro, interior/exterior, agricultura/petróleo y luz/oscuridad. La iluminación juega un papel importante por estar notablemente dispuesta en el texto dramático –la dramaturgia mexicana de la época se ocupaba de la historia contada y de los diálogos, dejando la escenificación teatral y el paisaje lumínico a cargo de la dirección de escena–, haciendo posible que en el proceso de lectura puedan encontrarse los elementos esenciales que componen los escenarios para cada acto. Así, primero aparece una casa iluminada, aunque con zonas oscuras; luego, una celda más bien lúgubre y, finalmente, un oleoducto oscuro. La sola aparición de los ambientes escénicos determina en gran parte el desarrollo de la escena en diferentes niveles de complejidad lumínica. La casa deja de ser acogedora y es necesario huir; la cárcel no les permite salir, pero se convierte en un encierro que libera a los personajes y los acerca más a la igualdad, y, finalmente, el oleoducto que no sólo captura, sino que también ofrece posibilidades de transformación, aunque devenida tragedia mortal. Las salidas o alternativas que ofrece Revueltas con su drama pueden no ser gratificantes para un público que busca finales felices, pero ciertamente él no parece interesado en halagar el gusto de los espectadores-lectores, aunque sí en confrontarlos con una cruda realidad que no satisface al consumo y de este modo obligar a pensar en el hecho presentado. “Revueltas no concede”, como escribía Carlos Monsiváis, y puede ser que su marxismo sí sea como proponía Adolfo Sánchez Vázquez, un “marxismo trágico” (“José Revueltas” 34; “La estética terrenal” 71); en todo caso, puede notarse que la construcción de los escenarios no sólo son decorados para que los diálogos tengan lugar, sino que condensan lo afectivo, simbólico y conceptual de modo importante para el desarrollo del drama, en conjunción dialéctica con los personajes y sus actuaciones, logrando innovaciones escénicas relevantes en el teatro mexicano de la época, como la voz fuera de escena o como el movimiento de los actores emulando la cámara lenta.¹⁴ Otras innovaciones esperarán un par de años más y llegarán con *El cuadrante de la soledad*, en 1950, con el acompañamiento de Diego Rivera.

El montaje como vínculo libidinal

Además de la creación de un ambiente protestante y las escenografías espacialmente descritas, como ambientes, la iluminación y el color de los personajes que aparecen en *Israel*,

¹⁴ La voz “[f]uera de escena” que Revueltas emplea en varias ocasiones en este drama, no era ajena a los escenarios teatrales de la época, pero ciertamente resultaba más común en el cine; puede decirse lo mismo del movimiento en cámara lenta anotado en las didascalias: “Cada uno se va desencadenando de su inmovilidad con movimientos suaves y despaciosos, como en un sueño o en un film de cámara lenta” (*Israel* 387).

deben destacarse al menos otros elementos importantes que funcionan como un tipo de montaje, sobre todo porque, a partir de ellos, se organizan los actos, provocan distintos diálogos, son objeto de conversación o porque en torno a ellos giran las acciones. Se trata aquí de un montaje afectivo, sí, pero que expone la intimidad con la cosa que aparece en el exterior, algo que ha sido expuesto de manera excepcional por Jacques Lacan con el término *extimidad*, pues, como señala J.A. Miller, “[l]o éxtimo es lo que está más próximo, lo más interior, sin dejar de ser exterior”, porque los objetos que están aparentemente fuera del sujeto en la obra que estudiamos dan a ver, o dejan a la vista, su condición éxtima:

El término *extimidad* se construye sobre *intimidad*. No es su contrario, porque lo éxtimo es precisamente lo íntimo, incluso lo más íntimo –puesto que *intimus* ya es en latín un superlativo–. Esta palabra indica, sin embargo, que lo más íntimo está en el exterior, que es como un cuerpo extraño (13-14).

La exposición de los vínculos libidinales entre los sujetos y los objetos dejan desnuda su condición éxtima, desplegando una fenomenología de la condición humana frente a lo que aparentemente no le es íntimo. Un objeto cotidiano, “la cosa”, es resaltado por Revueltas al hacer girar la escena en torno al vínculo libidinal con el objeto (13). En el primer acto aparece la discusión de tono infantil sólo por la posibilidad de que el personaje ausente llamado Israel use una llave Steelson, discusión que se antoja ridícula e injustificada; sin embargo, el acto termina convirtiendo dicha llave en la posible arma homicida que haría girar toda la historia. Luego, en el acto segundo, la armónica de Jimmy es deseada por Jonathan, pero este se ve envuelto en un cúmulo de razones absurdas para no aceptar el ofrecimiento de Jimmy, quien lo invita a tocar alguna melodía con ella. En el tercer acto, con actitud infantil, Esaú se aferra a ser quien ordene la forma en que será usado su reloj argumentando que es de oro y diamantes, y cuya función es romper la expectativa acrecentada en la medición del tiempo. En cada acto puede notarse que, pese a la utilidad que ofrecen, los objetos son más que objetos por el vínculo libidinal entre el sujeto y el objeto que opera de forma velada: la llave Steelson, que no puede usarse por las órdenes de Israel; la armónica, que no debe tocar Jonathan por ser de su enemigo, y el reloj al que Esaú olvidó dar cuerda en un momento clave. En suma, Revueltas utiliza la estrategia de poner en relación a los personajes mediante los objetos con el fin de movilizar el drama acto por acto, a la manera de yuxtaposición o puesta en relación (montaje) de elementos cargados de emotividad y simbolismo dentro de las diferentes situaciones dramáticas. Y como parte del mismo montaje, el distanciamiento de los objetos permite producir rupturas o transiciones que generan el flujo continuo de las situaciones del drama. El montaje aquí, sin duda, atañe a la cuestión de la forma dramática.

Acto primero: la casa y la llave Steelson

En este acto tienen lugar los preparativos domésticos previos a una fiesta ofrecida para despedirse de “la Congregación, con la más hermosa de las fiestas”; debido a que partirán hacia “los hermosos campos de Florida, a sus grandes y apacibles sembradíos de tabaco” (*Israel* 352; 355). Al inicio aparecen los personajes femeninos Rebeca, Mama Smith y Celeste discutiendo sobre usar o no una llave Steelson, propiedad de Israel, personaje que, por cierto, nunca aparece en escena. Esta llave se convierte en el objeto en torno al cual se va desarrollando el acto, primero como una herramienta de exclusivo uso de Israel, cuya ley parece inviolable como un patriarca fantasmático, para luego convertirse en la presunta arma del homicidio de Peggy Ryan.

Pero, antes de avanzar más en la trama, es necesario detenernos en el escenario descrito en el texto. Lo primero a notar es que se trata de una pequeña casa de madera que describe de la siguiente manera:

Es una especie de sala que sirve al mismo tiempo de dormitorio y de cocina. Una gran ventana, al fondo, se abre hacia la noche y a través de ella puede verse el bosque que forman las numerosas torres de los pozos petroleros; así mismo, gracias a la proximidad de la carretera, continuamente barren de luz el interior de la casa las ráfagas luminosas de los automóviles que pasan velozmente, atronando el aire con el ruido de sus motores (352).

La descripción de la escenografía construye las contradicciones del progreso económico que trae consigo la explotación del petróleo. La contradicción se asoma enseguida, mientras la casa parece ser pequeña y hace pensar en hacinamiento, pues en ella habitan cinco personas. Afuera, la industria es un bosque petrolero; al ser de noche, los automóviles iluminan el interior de la casa con ráfagas luminosas y generan ruido con sus motores. La casa está adornada y las mujeres están alegres, una de ellas canta a labios cerrados. El piso “*reluce impecable pintado de amarillo congo*”. Revueltas añade: “*Sin embargo y no obstante la alegría de esta casa, deben existir, en la escena, ciertas zonas que podrían llamarse tristes, ya sea por la luz que caiga sobre ellas o por algún objeto característico que les dé esa naturaleza*” (*ibídem*). Esto último muestra la especial atención que Revueltas mantiene como dramaturgo vinculado al ambiente cinematográfico, respecto a la cuestión lumínica en el escenario y muestra plena conciencia de que “la luz”, al intervenir un espacio, puede ser “protagonista de la acción” porque “[s]u acción transforma todo lo que vemos”; es decir, la iluminación escénica llega a ser elemento central en el lenguaje dramático (Sirlin 7).

La escena está llena de elementos contrarios que han sido colocados para producir efectos de énfasis emotivos o de sentido: la alegría interior a la casa contrasta con la vida fuera de ella; los espacios oscuros y tristes, con el piso amarillo congo. Esta contradicción también aparece en el plano histórico de la obra y se revela en los diálogos de los personajes como pasado en la obra que resulta contrario o a veces iluminador del presente. Así, incluso el llamado desarrollo moderno es contrapuesto al tiempo pasado considerado agrícola e inferior:

Amapola Village no era tan mala sino hasta que vinieron estos lamegüevos de la Standard Oil con sus carreteras y su petróleo. Antes de ellos nuestra casa estaba solitaria y tranquila. [*Como si le asaltara una duda.*] Ciertamente que el petróleo es negro, pero eso no lo hace mejor. El hombre puede vivir sin petróleo, apenas con lo que santa y buenamente ofrece la superficie de la tierra. Ya ves, antes Amapola Village era un inmenso plantío de algodón y no obstante vivíamos... [*Pausa. Otra duda.*] Ciertamente que el algodón es blanco, pero eso no lo hace menos bueno. Es que con la naturaleza sucede al revés que con los hombres: lo blanco es bueno; y lo negro es malo (*Israel* 356).

Rebeca de 17 años se alista para la fiesta con un “[b]lanco vestido que contrasta con el negro color de su piel” (*ibidem*). El excesivo arreglo hace sospechar a su madre y abuela que tiene novio. Es ahí donde confiesa que está enamorada de Jimmy González, el mexicano blanco que despierta rechazo por su color. Rebeca dice amarlo. Las mujeres discuten, toda la familia Smith parece rechazar la relación. “Él no es como los blancos que conocemos”, expone Rebeca, “[ú]nicamente su piel es blanca; todo lo demás es negro: su alma es negra, sus buenos sentimientos, su honradez, su cariño. Todo es negro en él”. Rebeca dice haberlo entendido una noche, cuando la oscuridad se vuelve reveladora de la realidad:

[...] la oscuridad era tan espesa que no logramos vernos los rostros. Entonces era como si desnudos de toda vestidura, estuvieran ahí nuestros espíritus, uno dentro del otro, iguales, hermanos, sin diferencia alguna dentro de aquella gran alcoba de tinieblas. Él hablaba y no eran sus labios los que pronunciaban las palabras, sino algo o alguien muy grande que nos hacía ser, al uno y al otro, una sola unidad, que nos hacía pertenecer al mismo universo, a la misma misteriosa nación del alma donde no hay desigualdad entre los seres y todos tienen derecho al bien, a la justicia y al amor (358).

La religiosidad de los personajes de color de *Israel* les hace sentir un pueblo elegido por Dios; viven bajo la idea de que su color de piel garantiza bondad, mientras que el blanco es símbolo de maldad. Es una especie de ley divina que los hace creer que su raza es especial

y que merece extenderse por toda la tierra –como se verá en acto tercero–; en ese contexto aparece lo dicho por el pastor Williams, recordado con dificultad por Mamá Smith al oír las palabras de Rebeca, que eran semejantes a las que el pastor Williams externó después de que los blancos abusaran sexualmente de su hija:

Los blancos no son malos por ser blancos: hay también muchísimos blancos buenos, así negros malos. Lo que pasa es que los hombres aún son criaturas muy atrasadas. Casi todavía no somos, en verdad, seres humanos. Si un blanco peca, ése es también pecado de los negros. Si un hombre, quienquiera que sea, peca en el más lejano lugar de los lugares de la tierra, ese pecado también nos corresponde, porque todos somos uno y lo mismo (359-360).

Después de esto llega Esaú, de 20 años, quien baila y está alegre por la fiesta. Descubre que su hermana tiene medias de nylon. Ella señala que se las ha regalado Peggy Ryan, una prostituta blanca, de modo que su madre le pide devolverlas. Mientras que todo esto pasa, llega tío Eleazar, que es mudo, con la llave Steelson de Israel ensangrentada y, aunque no se descubre aún la razón, Celeste exclama: “¡Es inocente! ¡Lo he visto! ¡Es inocente! ¡Me lo acaba de decir Dios!” (364). Tío Eleazar sólo señala hacia afuera y van enseguida a revisar: se trata del cadáver de Peggy Ryan. La llave Steelson está ensangrentada y buscan deshacerse de inmediato de ella. Mamá Smith toma la Biblia y todos se disponen a huir, aunque Rebeca dice: “Yo esperaré el amor”. Luego, cae el “*Telón. Fin del primer acto*” (366).

Segundo acto: la cárcel y la armónica

Una vez más, los escenarios de la obra destacan, el “[i]nterior de una celda en la cárcel” del condado, las “[r]ejas al fondo y un pasadizo al otro lado de las rejas [...]. Las paredes de la celda estarán dispuestas para permitir el punto de vista original mediante el juego de ángulos y el claroscuro de los diferentes planos. La luz es gris y deprimente” (*Israel* 366). Así resalta una vez más que el texto dramático ya contempla la iluminación como lo hizo en el primer acto, así como la disposición de los componentes escenográficos: “Se encuentran Jimmy González, en un primer término; hacia el proscenio y al fondo en último término, tío Eleazar y Jonathan Lincoln Fletcher”. Jimmy –que es mexicano– “ejecuta, en la armónica, una vieja canción mexicana” (*ibídem*).

El sonido de la armónica es objeto de discusión entre Jonathan y Jimmy. El primero está molesto por el sonido en una actitud contradictoria, porque, al mismo tiempo, está embelesado por el sonido mientras admira la “bonita armónica” de Jimmy, que en realidad

se llama Jaime, según lo confiesa pronto. Y dado que Jonathan no quiere hablar con Jimmy, se propone conversar con tío Eleazar, que es mudo. Pero Jimmy interviene frecuentemente dando sugerencias de temas para charlar: “Háblale del Mississippi, Jonathan”, aunque éste lo rechaza frecuentemente (368). Jimmy le habla de su país; lo describe con amor y nostalgia. “[E]scucha una cosa: con sólo que tu negra planta se posara en su entrañable tierra, serías libre de un golpe, pues bajo el cielo de México los negros y los blancos son hermanos”. Jonathan no lo puede creer, el contexto no permite esa posibilidad: “Sería demasiado hermoso” porque “¡No hay en todo el mundo una tierra donde los negros sean libres y felices!” (369). Jonathan rompe la plática con Jimmy, vuelve a dirigirse a tío Eleazar y durante la charla aparecen detalles que permiten aclarar algunas situaciones apenas insinuadas en el primer acto, como la causa de la muerte de “la hija del pastor” Williams: “más de veinte blancos poseyeron su cuerpo hasta dejarla agonizante”, explica Jonathan (370).

En otro momento, Jonathan lee el periódico y exclama: “Son puras mentiras, pero divierten. [Sentencioso] La verdad es lo único que no divierte a nadie” (*ibídem*). Mientras lee, descubre que las integrantes de “[e]l Comité de Damas Cristianas de Amapola Village protesta[n] por el ultraje y asesinato de Peggy Ryan”, para luego rabiarse: “¡Buitres! ¡Perros! ¿Qué dijeron cuando la muerte de Marjorie Williams?”, quien fuera hija del pastor (371). Luego lee que hay noticias sobre su sentencia: los dos hombres de color serían condenados a muerte y Jimmy a 15 años de prisión. Eso desata un alegato de protesta por los privilegios de los blancos de los que el mexicano es parte. Éste se encarga de convencer a Jonathan de la igualdad entre ellos. “Hablas muy bonito y eso debe ser algo malo también”, dice Jonathan para enseguida pedir al “Jesucristo negro” capacidad de creer en las palabras de “un blanco” (372; 374).

El Ranger saca de la celda a tío Eleazar y lo lleva a otro lugar para golpearlo y asegurarse de que en realidad no habla. Se acercan Jonathan y Jimmy a la reja tratando de ver la luz del reflector, pero “*de pronto sale una cuchilla hiriente de claridad fría, que lame el suelo*”, la puerta donde lo torturaron abrió (376). Momentos después, tío Eleazar es devuelto a la celda, ya maltratado por los golpes; se incorpora y le da un beso en la frente al mexicano Jimmy, quien celebra el acto: “¿Lo has visto?” y, contento, exclama: “Me ha reconocido como uno de sus iguales” (377).

La escena termina con un contraste de sonidos que resultan relevantes, porque en la escena había contraste de colores, de luz y de sombra, de petróleo y algodón. Aquí, la escena que inició con la armónica termina con ésta misma. Sin embargo, hay sonidos de “*voces iracundas que gritan sangrientamente: Lynch, Lynch, Lynch! (sic)*”. Los gritos del exterior y el sonido de la armónica se contraponen. Jonathan extiende su mano “*lenta, suave y casi amorosamente hacia Jimmy*”. “¡Préstame tu armónica, mexicano! Mi canción será más fuerte que sus voces porque es una canción de amor”. Luego “[p]one los labios en la armónica y ejecuta una canción. Las voces de la multitud crecen, pero sobre ellas se eleva la

música de Jonathan, intrépida, valiente, esperanzada, llena de vehemencia y de fe". Cae el "[t]elón lento. Fin del segundo acto" (378).

Tercer acto: el oleoducto y el reloj

En este acto aparece un escenario que resulta innovador para 1947:

Interior de un túnel u oleoducto que aún no se encuentra en uso [...]. Un corte transversal permite al público ver el interior del túnel, cuyos brazos se alejan hacia el fondo, perdiéndose, al dar vuelta, a los extremos del escenario. El vértice que forma el codo del túnel da directamente sobre el centro del escenario. Al abrirse el telón la escena está vacía. Al lado izquierdo, sobre la pared del túnel se advierte visiblemente bien pintada de blanco una franja vertical, encima de la cual se ve el número veintisiete debajo de la letra K, que indica el kilómetro veintisiete del túnel (Israel 378).

Como en los actos anteriores, Revueltas maneja los silencios y los sonidos, marcando segundos de silencio al inicio para que sus personajes vayan emergiendo paulatinamente. Además, este tercer acto tiene una característica distinta a los anteriores, debido a un tipo de acústica provocada por el túnel: "*Las voces se escuchan muy claras y sonoras debido a la acústica particular del túnel, que las prolonga más allá de su alcance natural, pero en cuanto los personajes entran a escena instantáneamente recobran su tono*" (*ibídem*). Se trata de un gesto sonoro interesante si tenemos en cuenta el final del acto segundo, donde la armónica y los gritos llenos de rabia contrastan a dos niveles, el conceptual (como el odio contra el amor) y el sensible-sonoro (la armónica contra los gritos). Asimismo, la iluminación vuelve a ser importante en este tercer acto, pues "[l]a escena transcurre en penumbras", pero adicionalmente Revueltas introduce un contraste de sonidos, ya que "[s]e escucha primeramente la risa fresca, primaveral y cálida de Rebeca", y es posible deducir que hace esto buscando lograr una síntesis mediante la conjunción de entidades simbólicamente contrarias, penumbra/primavera, que permite la creación de un valor emocional nuevo en el público. Además, a nivel sonoro también ocurre un montaje, si se tiene en cuenta la sonoridad del acto anterior que enmarca la tragedia, mientras que este acto crea un tono tranquilo y alegre. Este nuevo valor sonoro-emotivo no sólo ocurre a nivel de la redacción o narrativo, ni únicamente a nivel conceptual; su momento más acabado ocurre durante la puesta en escena, aunque de esta no tengamos registros.

En la escena aparecen, de nuevo en un diálogo, los personajes Celeste, Mamá Smith, Rebeca y Esaú. Hablan sobre Jimmy y la manera en que los salvará; recuerdan al reverendo

Williams y hablan de soportar el sufrimiento. Esaú canta entre labios un himno espiritual negro; de pronto, busca su armónica que cree perdida, la encuentra y toca “Mi muchacha espera en Alabama” (379). Como puede notarse, Revueltas consideró, como parte del desarrollo dramático de la obra, la música, el sonido y la iluminación, así como algunos espacios, como los ductos de la industria del petróleo, que difieren de los tradicionales escenarios utilizados en los años 40 del teatro mexicano. Así, ya dentro del oleoducto aparece una nueva fuente de iluminación. Aquí, la luz es provista por cerillos, lo que produce una luz escasa, generando un ambiente intrigante para la escena. Mamá Smith le pide a Esaú mirar el reloj, pero este se niega alegando “que es de oro y que en su maquinaria tiene quince rubíes” (380). La actitud de Esaú con su reloj parece infantil y que Revueltas pretende hacer notar al ser reiterada en personajes de los otros actos, como sucede con la llave Steelson de Israel y, luego, en torno a la armónica de Jimmy.

La familia Smith cree que caminando dentro del oleoducto llegará a la tierra de Canaán –tierra bíblica donde fluye leche y miel– y esperan que, a manera del Moisés bíblico, sea Jimmy quien los conduzca hacia allá. “Sí, el Canaan de los negros”, exclama Mamá Smith (381). El oleoducto parece un lugar para el ajuste de cuentas con todos los sectores de la vida para cada personaje. Ahí, Mamá Smith expresa que su familia es un pueblo elegido por Dios y cuenta por qué dio el nombre de Israel a su hijo, padre de Rebeca y Esaú, marido de Celeste: “para que como el de la Biblia propague nuestra negra semilla y funde las doce tribus de los Smith” (282). Recuerda haber dicho eso frente al pastor Williams en sus tiempos de juventud. Ahí mismo, Rebeca cuenta que Jimmy le “estrujó los senos” (382). Esaú insiste en su reloj y no pretende decir la hora porque en realidad no la sabe; el reloj que era de tío Eleazar no recibió cuerda en toda su vida, esperando que su duración fuera eterna. Mientras, contrario a lo que sucede con el reloj, el tiempo de la memoria se mantiene activo y recuerdan el tiempo en que Amapola Village no era zona petrolera, sino un campo agrícola algodónero que permitía un modo distinto de vida. Para este momento ya no importa recordar si en aquellos campos la explotación y la muerte estaban presentes; no importa nada, sino la idealización de lo que viene a la memoria. De pronto, recuerdan el momento en que tío Eleazar se volvió mudo, y luego confiesa Mamá Smith “*en tono patético*” que, al llegar al cielo, acusará a Peggy Ryan de haber sido “[u]na prostituta blanca” (384).

La tensión dramática es lograda excepcionalmente al vincular la urgencia vital de medir el tiempo con la inexistencia de un reloj. Esaú se da cuenta de que el reloj de tío Eleazar no funciona, justo cuando están contando el tiempo que tiene para llegar a su destino dentro del oleoducto, antes de que abran las compuertas y sea llenado con petróleo. De pronto se escucha la voz del sheriff Stephenson: “Jesus Christ! I’d like to see just one of these negroes greasers! Just one of these sons of bitch! And the mexican too!”; alguien lo acompaña, pero no se advierte quién (386). El drama está en un momento alto de intensidad porque

los planes parecen fracasar, el tiempo y la policía amenazan la vida. Celeste, al escuchar, se encomienda a Dios. Se escuchan tiros. La tensión dramática crece. Sólo hay sonidos de voces en el túnel. Se escucha la voz de Jimmy: “No pudieron nada contra nuestra voluntad y nuestra esperanza”. Enseguida, la “supuesta” voz de Israel parece contestarle diciendo que el sheriff Stephenson fue “quien llevó el cadáver de Peggy Ryan para tirarlo en la carretera”. Y fue él “quien entregó las llaves al Ku Klux Klan para que los linchadores pudieran entrar a la cárcel del condado a matar negros” (387). A Celeste, Rebeca, Esaú y Mamá, no se les ocurre otra cosa que abrir la vieja Biblia “*que siempre lleva consigo la familia Smith*” (388).

De pronto sale a escena tío Eleazar y descubren aterrados que era él quien hablaba fingiendo voces: “Era yo [*pausa larga.*] Ellos me golpearon todo lo que su fuerza les permitió para asegurarse de que yo era mudo. [*Pausa.*] Pero no contaron con Dios. [*Pausa.*] Ciertamente que yo no gozaba del habla, pero Israel, con su muerte, me dio su propia voz y sus palabras para que yo hablara en su nombre de lo que no morirá jamás” (389). El parlamento de tío Eleazar es largo y siempre interrumpido por pausas dramáticas. Aquí Israel es de nueva cuenta mencionado; aunque no aparece en ningún momento de la obra, se habla de él como de quien fue linchado luego de oír el estruendo hecho por los racistas blancos. Tío Eleazar continúa en un monólogo enérgico “¡Llorad, pues vuestras lágrimas se convertirán en una espada! [*Pausa.*] Escuchadme por último: todos hemos llegado tarde para la salvación de nuestro negro cuerpo” (389; 390). Luego pide dar gracias a Dios por “el más alto privilegio: no morir de muerte de los hombres, sino de muerte de la muerte”; luego de esto tío Eleazar muere en postura de rezo y de inmediato Rebeca “*canta en voz queda*” el poema de Langston Hughes:

Allá lejos en el sur
quedó mi amante moreno
colgado en una rama desnuda
a la orilla del camino...
Le pregunto al blanco señor Jesús
de qué sirve la oración... (390)

y “*Sobre la canción se oscurece la escena y al terminar se corre un [...] Telón lento final*” (*ibídem*).

A modo de conclusiones

Explorar *Israel*, más allá de las observaciones hechas por José Agustín (1967), José Joaquín Blanco (1985) y Álvaro Ruiz Abreu (2014), entre otros trabajos que aluden a los personajes

de esta obra y del teatro revueltiano en general, significa destacar aspectos cruciales de la obra que se han descuidado, como el protestantismo, la negritud y las escenografías a partir de color, luz, oscuridad, sonido y silencio descritos en el texto dramático por Revueltas. Todo esto es reunido por medio de la técnica del montaje de entidades diversas o, incluso, distantes. La técnica del montaje no es un asunto menor. De eso quisimos dejar constancia, no sólo por ser de extracción hegeliano-marxista, sino porque tienen una particular potencia dramática en *Israel* para dinamizar sintéticamente y de modo materialista la obra a nivel textual y, desde luego, a nivel escénico.

Queremos dejar en evidencia la relación que hay entre las diferentes formas de la creación que Revueltas realizó, como la narrativa y el periodismo, en las que logró crear espacios político-dramáticos, pero también señalar que esto mismo ocurre en su dramaturgia, que ha sido muy poco estudiada. En este sentido, destacar la originalidad temática de *Israel*, sus personajes y ambiente respecto de la producción revueltiana hasta 1947, tanto cinematográfica como literaria, es un primer paso para abrir nuevas vías de acceso a esta y otras obras teatrales del autor. Es necesario volver a mirar los trabajos de Revueltas ya que sus obras todavía tienen procedimientos estético-políticos por analizar y que, además, resultan sumamente interesantes en nuestros días, sobre todo cuando existen casos actuales en los que a la dramaturgia puede faltarle la perspectiva escenográfica en la creación de la historia. *Israel* desborda la técnica dramática y escénica para convertirse en una exigencia de mirar la realidad 70 años después de modo que, a pesar de haber escrito en 1947, su temática es de gran actualidad. Nuestro propósito es colocar a *Israel* en una dirección nueva que permita disfrutarla por su originalidad estético-dramática, reivindicando, así, la presencia de José Revueltas como figura paradigmática del pensamiento y las letras mexicanas.

Fuentes consultadas

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Agustín, José. "La obra literaria de José Revueltas". *José Revueltas. Obra literaria II*. México: Empresas Editoriales, 1967, pp. 631-648.
- Blanco, José. *José Revueltas. La soledad habitada*. México: CREA-Terra Nova, 1985, pp. 11-44.
- Cone, James. H. *God of the Oppressed*. New York: Seabury Press, 1975.
- Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México: Era, 2014.
- Gaudreault, André y Francois Jost. *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Hernández, Ignacio. "El teatro de José Revueltas". *Obra reunida. Obra varia I. t.4*. México: Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014, pp. 333-347.

- Miller, Jacques Alain. *Extimidad*. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Monsiváis, Carlos. "Revueltas, crónica de un militante. ("Señores, a orgullo tengo...")". *José revueltas: la lucha y la esperanza*, editado por Rafael Olea Franco. México: Colegio de México, 2010, pp. 15-64.
- Peredo, Francisco y Carlos Narro. *José Revueltas. Obra cinematográfica (1943-1976)*. México: UNAM, 2015.
- Revueltas, José. "¿Cuánta será la oscuridad?". *Obra reunida. Relatos completos. t.3*. México: Era, 2014. pp. 210-18.
- Revueltas, José. "Israel". *Obra reunida. Obra varia I. t.4*. México: Era, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. pp. 349-90.
- Revueltas, José. "Visión del Paricutín (y otras crónicas y reseñas)". *Obra reunida. Crónica. t.6*. México: Era/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014. pp. 350-658.
- Revueltas, José. "Panamá, ínsula de Estados Unidos". *Obra reunida. Crónica. t.6*. México: Era/CONACULTA, 2014. pp. 447-450.
- Revueltas, José. *Los muros de agua*. México: Era, 1999.
- Revueltas, José. *El luto humano*. México: Era, 1993.
- Revueltas, José. *Dormir en tierra*. México: Era, 1982.
- Revueltas, José. *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: Era, 1981.
- Revueltas, Silvestre. "Canto de una muchacha negra" [Poema de Langston Hughes]". *Biblioteca Digital Silvestre Revueltas*, Portal de datos abiertos UNAM, www.datosabiertos.unam.mx/FaM:BDREV:MU10, consultado el 26 de marzo de 2023
- Ruiz, Álvaro. *José Revueltas: los muros de la utopía*. México: Cal y Arena, 2014.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. "La estética terrenal de José Revueltas". *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 68-81.
- Sirlin, Eli. *La luz en el teatro. Manual de iluminación*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Trigo, Pedro. "José Revueltas: el luto humano o la desposesión como resultado de la conquista espiritual". *Cristianismo e historia en la novela mexicana contemporánea*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones, 1987, pp. 45-132.
- Valles, Rosa, compiladora. *José Revueltas. Letras rescatadas*. México: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2015. <https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/producto.php?producto=6847>, consultado el 26 de marzo de 2023.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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.



Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

Isui Tovar*

* Universidad Autónoma de Puebla, México.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-3820-8655>
e-mail: isui.tovar@correo.buap.mx

Recibido: 09 de septiembre de 2022

Aceptado: 22 de febrero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2737>

Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

Resumen

Se aborda la temática y otros aspectos de la pastorela novohispana *¿No fui yo la luz más bella?*, atribuida a la monja dominica María Anna Águeda de San Ignacio. A pesar de la ausencia del manuscrito original, es posible señalar cuáles de sus elementos se inscriben convencionalmente dentro de la tradición de la pastorela y cuáles son de un carácter singular, como la presencia de la figura de la Virgen María. Se hace una breve descripción del género y algunas reflexiones finales enfocadas en la autoría de la pastorela, a fin de preguntar: si aceptamos que sor María Anna Águeda fue la autora de la pastorela, ¿puede decirse que la monja dominica es precursora de dicho género teatral en la Nueva España?

Palabras clave: teatro novohispano; escritoras; monjas; Puebla; Nueva España.

Conventionality and Singularity in *¿No fui yo la luz más bella?* A Nativity Play Attributed to María Anna Águeda de San Ignacio

Abstract

The article discusses the Novohispanic *pastorela*, or Nativity play entitled *¿No fui yo la luz más bella?* (Was I not the most beautiful light?), attributed to the Dominican nun María Anna Águeda de San Ignacio. Despite the absence of the original manuscript, it's possible to identify what elements of the text can be conventionally placed within the *pastorela* genre, and what others are peculiar, such the character of the Virgin Mary. A brief description of the *pastorela* as a theatrical genre leads to the question: if sor María Anna Águeda is indeed the text's author, can she be considered the forerunner of Nativity plays in New Spain?

Keywords: Novohispanic theater; women writers; nuns; Puebla; New Spain.

Lo convencional y lo singular en *¿No fui yo la luz más bella?* Una pastorela atribuida a sor María Anna Águeda de San Ignacio

Introducción

Debido a diferentes prohibiciones –algunas por parte del obispo Juan de Palafox y Mendoza,¹ otras del obispo Fabián y Fuero, así como del inquisidor Cristóbal de Fierro y Torres– cualquiera podría pensar que la expresión escénica y la dramaturgia no habrían proliferado durante los siglos virreinales en la Ciudad de los Ángeles, hoy Puebla. Sin embargo, entre el teatro jesuita y sus hacedores –Juan de Cigorondo, Matías de Bocanegra y otros–, la apertura de un corral de comedias,² las varias noticias que tenemos del Coliseo, así como las publicaciones –y estudios– de varias obras teatrales menores que se encontraron en archivos de conventos, se puede constatar que no fue así.³ Pero, además

¹ Véase *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, dirigida por Maya Ramos Smith. En esta publicación se encuentra la transcripción de diferentes disposiciones eclesiásticas en torno a las prácticas escénicas de la Nueva España. Una de ellas es la que emitió el obispo Palafox en 1646: “El asistir a las comedias los eclesiásticos prohibimos del todo, porque las comedias son la peste de la república” (439).

² Véase *Historia de los espectáculos en Puebla*, de Armando de María y Campos. En esta publicación se narra cómo, por “un fortuito incidente”, se tiene noticia del primer edificio teatral que tuvo la Ciudad de Puebla de los Ángeles a principios del siglo xvii. También Pérez Quitt, en *Historia del Teatro en Puebla*, habla de un corral de comedias que se encontró en la que actualmente es la calle 5 Oriente número 1.

³ En este momento nos referimos al conjunto de entremeses, sainetes y coloquios que María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán publicaron en *No solo ayunos y oraciones*. Más adelante mencionaremos otras aportaciones que se han hecho respecto del teatro que se llevaba a cabo al interior de los conventos que no eran jesuitas.

de lo anterior, ¿podemos agregar un nombre más a la lista de la dramaturgia poblana de los años virreinales?

En *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*, el dramaturgo poblano Ricardo Pérez Quitt dedica un breve apartado a “Dos monjas dramaturgas”; ahí habla de sor Juana Inés de la Cruz –de sus villancicos, los cuales fueron representados en la catedral de Puebla– y de sor María Anna Águeda de San Ignacio. De esta última menciona lo siguiente: “En 1695 nace en Atlixco,⁴ Puebla, María Aguilar, que más tarde se haría llamar Sor María Águeda⁵ de San Ignacio, fundadora del convento de Santa Rosa. Escritora religiosa, poeta y dramaturga. Se le acreditan entre otras obras, la pastorela *¿No fui yo la luz más bella?*” (39).⁶

Pérez Quitt no se equivoca cuando se refiere a ella como una monja escritora, pues varios de sus textos fueron publicados de manera póstuma en el siglo XVII. José Toribio Medina, en su libro *La imprenta en la Puebla de los Ángeles* –un gran catálogo de las obras que salieron a la luz en dicha ciudad desde la primera mitad del siglo XVII y hasta principios del XIX– incluye a nuestra monja en más de una ocasión. En 1758 se publica, en la imprenta de Cristóbal Tadeo de Ortega, *Varias devociones*. En 1764, en el Colegio Real de San Ignacio, gracias a un “devoto eclesiástico” (377), se imprime *Meditaciones de la Sagrada pasión de gran provecho para las almas*. En 1791 se vuelve a imprimir –aunque el título tiene un orden distinto– *Devociones varias* en el Real Seminario Palafoxiano, gracias a varios “bienhechores” (570). No podemos olvidar que dentro de la biografía que escribe Bellido, *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna*, también hay textos completos de la pluma de nuestra dominica, como *Los misterios del santísimo Rosario* y *Medidas del alma con Christo*.

La obra –conocida– de sor María Anna no se puede leer en orden, no sabemos cuándo escribió qué. Hemos dado una disposición cronológica a las publicaciones, es decir, hemos seguido un orden editorial, mas no podemos aseverar que ese haya sido el orden escriturario o

⁴ Cuando narra el nacimiento de sor María Anna, Bellido dice que sus padres “resolvieron salirse de la ciudad de Puebla de los Ángeles, retirándose a un rancho en la jurisdicción de Santiago *Thecali*” (9). La confusión sobre el lugar de nacimiento data, al parecer, del siglo XIX, pues Francisco Sosa, en *Biografías de mexicanos distinguidos*, dice que nuestra monja nació en Atlixco. Así como éste, otros datos quedan también en la conjetura; no sabemos en qué año exactamente sor María Anna profesó, así como no sabemos si fue o no a alguna “escuela de amigas”. También desconocemos si los datos que aporta el padre Bellido son todos exactos.

⁵ Pérez Quitt llama a nuestra monja María Águeda, sin embargo, su nombre es María Anna Águeda.

⁶ Nos gustaría presentar aquí cuáles son los argumentos que condujeron a Pérez Quitt a catalogar o colocar a sor María Anna como parte de la historia teatral de Puebla; pero, dado que él no ahonda en ello, no podemos estar seguros de cuáles fueron estos. Podemos inferir que, al ser conocida sor María Anna como escritora en pleno siglo XVII, Pérez Quitt no haya dudado de que nuestra monja pudo tener una producción escrituraria teatral. Pero, hay que insistir, se trata de meras inferencias.

de creación.⁷ Tampoco hay forma precisa de enlistar toda su obra. Hay fragmentos o extractos que se repiten, que forman parte de un conjunto o de otro: *Leyes de amor divino* aparece tanto en *Varias devociones* de 1758 como en *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna* del mismo año, la biografía hecha por el padre Bellido. El *Oratorio espiritual* aparece al final de *Devociones varias*, pero también –al parecer– es publicado como texto independiente en 1774.⁸

Sobre sor María Anna hemos investigado y estructurado un boceto biográfico a partir de lo poco que sobre ella se ha escrito. Por falta de espacio y por tener un objetivo diferente, no hemos de verter aquí dicha investigación, quedémonos con lo siguiente para bosquejar el perfil de nuestra escritora: sor María Anna fue una monja criolla de la orden dominica; fue lectora –quizás esto resulta obvio– de San Agustín, de vidas de santos, de la Biblia; posiblemente, entendía latín –decimos esto porque en sus textos hay algunos fragmentos, pero ello no es sinónimo de que supiera propiamente latín⁹– y sus obras fueron publicadas de manera póstuma; fue la primera priora del convento de Santa Rosa; y, claro, fue una mujer que sabía escribir en pleno siglo XVII. Esto que sabemos de nuestra monja no es producto de la inferencia. A partir de sus obras y del grabado que acompaña a su biografía es que podemos aseverar todo lo anterior.

Hasta ahora no queda claro el lugar de nacimiento de sor María Anna; lo que sí, todos coinciden en la fecha: 3 de marzo de 1695. Es interesante que varios piensen en sor Juana cuando ven este año, como si sor María Anna llegara a relevarla, a continuar con lo que aquella había dejado. Es más, Jennifer L. Eich, la más conocedora de nuestra dominica, titula su libro *The other mexican muse*. Tal expectativa o relación impuesta con sor Juana puede resultar perjudicial, porque poco o nada se parece la escritura de estas dos monjas. La comparación, desde nuestra óptica, es prácticamente inviable.

La curiosidad por saber más sobre la pastorela surgió por simple desconocimiento y no porque la presencia de la dramaturgia dentro de un convento fuera inusual, pues como lo ha señalado Josefina Muriel, “incluyendo a los más austeros, todos los conventos gozaron del teatro” (*La tradición* 27). Hoy en día, gracias a las investigaciones de María Sten, Raquel Gutiérrez Estupiñán, Germán Viveros, Asunción Lavrín, Electa Arenal, Stacey Schlau y de

⁷ Aunque el padre dominico Juan de Villasanchez, en *Justas y debidas honras...*, menciona y cita varias de las obras de sor María Anna, únicamente da noticia de cuándo, más o menos, fue escrita una de ellas: “escribió en su juventud un copioso Tratado de la Leche virginal de la Soberana Madre de Dios” (35). Esto es lo único que sabemos de los tiempos de escritura de nuestra monja.

⁸ Aún no tenemos localizada esta obra, sólo tenemos el registro de su publicación.

⁹ María Sten y Raquel Gutiérrez Estupiñán, en *No solo ayunos y oraciones*, mencionan que muy probablemente las monjas novohispanas sabían “un poco de latín para comprender los rezos” y que “el estudio en profundidad del latín era patrimonio de los hombres” (15).

otros, estamos al tanto de la actividad teatral que sucedía en el mundo monacal del virreinato. Asimismo, tenemos la oportunidad de conocer algunas obras que se representaron dentro de los conventos. Sten y Gutiérrez Estupiñán presentan 18 piezas teatrales (diez entremeses, tres sainetes, tres coloquios, una loa y un texto sin marcas genéricas) recopiladas de archivos de las ciudades de México y Puebla. Asunción Lavrín, por su parte, en *Esposas de Cristo*, analiza “dos piezas teatrales cortas” (416), una que, al parecer, fue representada en el convento de las capuchinas de la Ciudad de México, y otra en el convento de Santa Teresa de la orden Carmelita, también en la capital novohispana. Germán Viveros, además de describir el teatro colegial jesuítico, dedica suficiente tinta al teatro hecho por los carmelitas: “en efecto, monjas y frailes del Carmen cultivaron el quehacer escénico como un modo de exaltación, de celebración e incluso de mero entretenimiento” (*Manifestaciones* 34). Hasta aquí sólo hemos mencionado algunos ejemplos, pero el panorama de los estudios teatrales conventuales del virreinato es más amplio. Gracias a la labor de estos expertos es que otros críticos han realizado aportaciones en torno a estas obras en particular y al teatro conventual virreinal novohispano en general.

Con todo este marco previo a nuestra investigación, el análisis de dicha pastorela parecía que no iba a conllevar más dificultad de la que habitualmente representa; parecía que las tareas a realizar serían las que todo estudiante o investigador que trabaja con textos virreinales reconoce: ubicar la obra –primero la transcripción moderna, luego el manuscrito o la edición príncipe–, analizar su materialidad, diseccionarla –en el nivel del enunciado–, contextualizarla, relacionarla con la obra conocida de la autora, entre otras acciones. Con lo que no contábamos era que la primera acción no se concretaría; es decir, que no podríamos consultar el manuscrito o la edición novohispana y que, al no tener dicho documento, nuestro trabajo tomaría un derrotero distinto.

La búsqueda del manuscrito original

En 1995, el Instituto Nacional para la Educación de los Adultos publicó la antología *Juguetería teatral*, la cual fue dirigida por Ricardo Pérez Quitt. Se trata de un conjunto de cuadernillos que abordan el género desde distintas perspectivas: dramaturgia, vestuario, actuación, etcétera. El último de los cuadernillos, el número 30, es el de la pastorela *¿No fui yo la luz más bella?* Estamos hablando, pues, de la transcripción moderna. Sin embargo, a ésta no la antecede algún estudio crítico o alguna advertencia sobre la modernización de su ortografía; sólo, en el cuadernillo número 1, María de la Luz Cendejas hace una presentación general de toda la colección, y un breve comentario de dicha obra: “ha permanecido por cerca de trescientos años inédita” (6).

Después de esto viene el vacío. La búsqueda en distintos archivos de fondo antiguo no generó ningún resultado deseado. Para localizar la obra de sor María Anna se visitaron los siguientes espacios: Biblioteca Lafragua, Biblioteca Palafoxiana, Archivo Municipal de Puebla, Archivo General del Estado de Puebla; se consultaron los catálogos en línea de la Biblioteca Franciscana de la Universidad de las Américas Puebla, de la Biblioteca Nacional de México, de la Biblioteca Nacional de España, de la biblioteca virtual *Archive*. Se buscó entre las publicaciones de expertos en el tema: Asunción Lavrin,¹⁰ Josefina Muriel,¹¹ Rosalva Loreto,¹² Alejandra Domínguez;¹³ se consultó a la experta en sor María Anna Águeda, Jennifer L. Eich, doctora en Literatura y Lenguas Hispánicas.¹⁴ Nadie menciona –o ha sabido– que sor María Anna sea la autora de ésta o de alguna obra de teatro. El último recurso era el antologador de *Juguetería teatral*, quien en correspondencia electrónica dijo que la obra se la proporcionó el difunto dramaturgo Tomás Espinosa,¹⁵ integrante de Investigación Teatral del IMSS, departamento que desgraciadamente está extinto y del cual actualmente se sabe poco.

Durante la búsqueda de dicho manuscrito, o de su edición impresa novohispana, fueron surgiendo algunas conjeturas sobre la autoría. Como más adelante se verá, la vida y obra de nuestra monja concuerdan muy poco con el género de la pastorela y con la vida de un dramaturgo. Germán Viveros, en su discurso de ingreso a la Academia Mexicana

¹⁰ Véase *Literatura conventual femenina*, en *Historia de la Literatura Mexicana 3*. Véase también *Esposas de Cristo*. En la lista de fuentes consultadas se encuentran los datos completos de estas publicaciones.

¹¹ Véase *Cultura femenina novohispana*. En la lista de fuentes consultadas se pueden ver los datos completos de esta publicación.

¹² Véase *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVIII*. El resto de los datos se encuentra en el listado de fuentes consultadas.

¹³ Véase *Para una poética del claustro. En las obras de María Águeda de San Ignacio*. En esta publicación, Domínguez afirma que “sólo escribió cuatro obras: Leyes del amor divino, Maravillas del amor divino, Devociones y Ejercicios” (85).

¹⁴ La doctora Eich nos proporcionó la bibliografía que ha compilado de sor María Anna Águeda; en ella hay 11 títulos enlistados, todos giran en torno a la teología, ninguno es teatral.

¹⁵ De acuerdo con la *Enciclopedia de la Literatura en México*, los intereses de Tomás Espinosa, al parecer, no estaban enfocados precisamente en el estudio de textos virreinales; más bien, él destacó por ser cuentista, dramaturgo y crítico teatral. Por otro lado, Rascón Banda, en “El teatro impreso, recuerdos de Tomás Espinosa”, “dibuja” a un escritor moderno que “escribía con humor, con sarcasmo, con ironía fina” (137), pero no a un estudioso del teatro o de la literatura novohispana. Lo que queremos decir es que el perfil de Espinosa no coincide, según los registros, con el del crítico experto en materia virreinal; además, no hay publicaciones o investigaciones sobre temas virreinales bajo el nombre de Tomás Espinosa y, por tanto, nos vemos obligados a buscar el manuscrito o la edición novohispana de la pastorela.

de la Lengua, dice que “la organización de todos los aspectos concernientes a las representaciones iba por cuenta de las monjas, pero la autoría de las obras solía encargársele a un miembro de la Compañía de Jesús” (*Discurso* 12). También Sten y Gutiérrez Estupiñán ponen en duda la autoría de las obras teatrales que ellas han encontrado en archivos monacales (7). Además de ello, por la naturaleza y el nacimiento de la Pastorela como género, la cuestión de la autoría es un tema aún por reflexionar.

Sin manuscrito original o sin la edición novohispana no puede haber estudio crítico, así de simple. Pero sí se puede hacer un acercamiento a la temática de *¿No fui yo la luz más bella?*, para señalar cuáles de sus elementos son los que resultan convencionales, y se ajustan perfectamente en la tradición de la pastorela en la Nueva España, y cuáles le dan un carácter peculiar. Asimismo, se puede hacer una breve descripción del género y, como ya se dijo, algunas reflexiones sobre la autoría.

Pastorela, características del género

El nacimiento de Jesucristo fue un tema llevado a la escena en repetidas ocasiones en el periodo novohispano, pero no siempre como pastorela o con el nombre de pastorela; hubo autos, églogas, villancicos, coloquios de pastores (Ortiz Bullé 13), los cuales podían contener algunos elementos de lo que hoy conocemos como pastorela, pero no lo fueron en rigor. La existencia de tantos términos puede radicar en la diversidad de raíces que el género tiene. En este texto, el propósito no es hacer una monografía sobre los orígenes de esta expresión popular del teatro; para ello, el lector interesado tendrá que adentrarse en las investigaciones que diversos expertos han realizado: Miguel Sabido, Joel Romero Salinas, Isabel Vázquez de Castro, Alejandro Ortiz-Bullé, Tomás de Híjar Ornelas, Josefina Muriel, Graciela Romandía, entre otros.

Todos estos investigadores han hecho aportaciones para esclarecer el sincretismo del género¹⁶ y sus protagonistas.¹⁷ Una yuxtaposición de las ideas de estos nos demuestra por

¹⁶ Véase *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García *et al.* En esta compilación de ensayos y obras teatrales se muestra que el género pudo tener diversas raíces. En general, no se decanta por una sola.

¹⁷ Véase *La pastorela mexicana, origen y evolución*, de Joel Romero Salinas. Aquí se sostiene la tesis de que no fue la orden franciscana la precursora del género, sino la jesuita. Se hace un estudio cronológico y geográfico del teatro de ambas órdenes, entre otras acciones, para sostener el argumento. Esta postura más tarde sería corroborada por De Híjar Ornelas en *Las pastorelas de Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. No obstante, Paloma Albalá, en *Sobre*

lo menos un par de coincidencias: el género como tal no existió en el siglo XVI en el territorio novohispano, pues, aunque el teatro evangelizador estaba en boga, “no pudo haber pastorela... en ese tiempo no existía aún el oficio de pastor” (De Híjar 49) o quizá se podría decir que para la población indígena de ese siglo la figura del pastor pudo haber significado poco. Horcasitas, cuando se pregunta por los vestigios del teatro misionero entre las poblaciones indígenas modernas, afirma que:

No han sobrevivido ni se han transformado en folklore obras como ‘La caída de nuestros primeros padres’ [...] Las excepciones son el ciclo de la Pasión de Cristo, *las pastorelas que aún se siguen representando* en castellano en los pueblos y ante todo el ciclo de Santiagos, Moros y Cristianos [...] *Éstas, sin la menor duda, son transformaciones del teatro misionero* (185).¹⁸

Es decir que, de acuerdo con Horcasitas, en el XVI tenemos un teatro instaurado por los frailes, pero aún no como pastorelas. Por otra parte, los expertos también coinciden en que en el XVII es cuando el género va adquiriendo sus elementos, ya sea porque los escritores del Siglo de Oro aportaron mucho (Romero Salinas 23) o porque es en ese siglo “cuando se producen las manifestaciones culturales mestizas de México, tanto en las bellas artes, como en las expresiones populares” (De Híjar 50). Es en la segunda mitad del siglo XVII cuando el género se consolida (Ortiz Bullé 14). Maya Ramos afirma que “muchas de las formas populares [...] para la segunda mitad del XVII alcanzarían su mayor auge, como las pastorelas o coloquios navideños” (130). Romero Salinas, cuando habla del XVII, dice que, en ese momento, a dicha celebración popular todavía no se le denomina pastorela (24). De Híjar Ornelas señala que “fue hasta el siglo XVII cuando se fijó el lineamiento general de la construcción y escenificación de la pastorela” (86). La definición de pastorela no genera ningún tipo de discrepancia; probablemente, la de De Híjar Ornelas sea la más abarcadora:

Se trata de una representación escénica sacro-profana de carácter festivo, cuyo telón de fondo es el nacimiento de Cristo y el centro de su trama, el destino eterno del hombre, la unión entre lo humano y lo divino y la reñida lucha entre el bien y el mal. Perteneció al género de teatro popular y su estructura argumental se apoya en el pasaje del

la pastorela, a propósito de una canción navideña, señala que esta idea no es correcta, que más bien “la creación [de la pastorela] no es ni jesuita ni se lleva a cabo en América, sino que tenía ya un claro arraigo en España” (379).

¹⁸ Las cursivas son nuestras.

evangelio de San Lucas 2, 1-20, según el cual en las inmediaciones de Belén, un ángel invita a un grupo de pastores para que visiten y adoren cerca de allí al Mesías recién nacido (23).

También se puede añadir que la pastorela está constituida de ciertos elementos: filosofía, expresión y tiempo (Romero 8). Y que, en su estructura, por lo general, podemos estudiar tema,¹⁹ métrica, música o canto y personajes.

Como ya se mencionó en la definición de pastorela, el tema, aquello de lo cual se habla, es el recorrido o itinerario que los pastores tienen que hacer para poder llegar ante el dios recién nacido. Al parecer, no hay pastorela que no tenga esta temática; si se comparan pastorelas de los siglos XVII, XIX y XX, ya sean de la zona occidental de México²⁰ o de otras partes del país, se podrá observar que el motivo de los pastores será siempre el mismo, que las fuerzas benignas y malignas entrarán en juego y que al final el bien triunfa sobre el mal. Salvo que se trate de una obra que busque romper con el género –y quizás dejaría de ser pastorela–, las vicisitudes a las que se enfrentan los pastores estarán ahí. Lo que sí puede ser variable es lo que Tomachevski llama *trama* o disposición de la fábula. El orden de los sucesos no siempre es el mismo. La pastorela puede comenzar con un prólogo o algún canto, con el monólogo de Lucifer o con el diálogo de los pastores. A pesar de esas variaciones, la estructura aristotélica se mantiene (De Híjar 86). En la pastorela novohispana prevalece la musicalidad del verso. La estructura estrófica puede variar, pero la musicalidad no tanto. Cuando habla de la métrica en este tipo de teatro, De Híjar Ornelas comienza con la descripción del Romance y varias de sus formas (89).

Los personajes, salvo excepciones, son los pastores –casi siempre en parejas–, el diablo y el ángel o arcángel; sin olvidar a Jesús, María y José. Por supuesto que esto puede variar, pero como ya se dijo, serían las excepciones. Incluso en los nombres de los pastores vamos a encontrar una tendencia: Bato y Gila, Bras y Menga, Bartolo y Celfa, Feleno y Julia, etcétera (Ortiz 20). Estos personajes representan, por decirlo de alguna forma, los vicios o pecados capitales:²¹ Bartolo suele ser la encarnación de la pereza, Bato²² es la gula, Gila

¹⁹ Se utilizó el concepto *Tema* para evitar confusiones. Según el autor que se cite, se puede hablar de trama, motivo, argumento, fábula, entre otros.

²⁰ Se menciona esta zona del país debido a la gran producción que ha tenido. Tanto Jalisco como Michoacán han sido, desde el XVI, escenario para representar el nacimiento de Jesucristo.

²¹ Aunque también pueden tener una función satírica como lo tenían en el teatro latino (Vázquez de Castro 55).

²² De Híjar Ornelas reflexiona sobre el término “bato” y su presencia en el caló mexicano; menciona que su uso es para referirse a un “individuo machista y despreciable: un bato gacho o bien un bato furrís” (94).

es la ira (Romero 11). Eso sí, aunque forman parte de la personalidad de los pastores, los pecados son exhortados o alentados por el demonio. Este último, a pesar de encarnar a la fuerza maligna, tiene un protagonismo mayor, sus diálogos pueden ser más largos, sus intervenciones son varias, su presencia y sus acciones son las que definen el rumbo de las peripecias de los pastores; sin embargo, siempre será derrotado. No importa qué tan astuto se plantee, llegará el arcángel Miguel –algunas veces Gabriel– y será vencido y enviado de regreso al infierno. La oposición de fuerzas, la lucha entre el bien y el mal, así como la batalla del hombre por trascender, es la *filosofía* que toda pastorela, según Romero Salinas, busca expresar. Este tipo de obra tendrá una forma versificada, cuyo lenguaje puede ser alegórico y al mismo tiempo soez. A eso se le conocerá como *expresión*. Finalmente, el *tiempo* –quizá sea mejor decir temporalidad– será la natividad.

Dicho esto, cabe aclarar que, a pesar de que exista una definición bastante completa y precisa, no se lee o se representa siempre la misma cosa o la misma historia. Isabel Vázquez de Castro nos ofrece un estudio de la pastorela cuya perspectiva deja ver que ésta, además de ser una forma de representar el nacimiento de Cristo, fue también “un instrumento de difusión ideológica no necesariamente cristiana” (53). Sobre este punto, en *¿No fui yo la luz más bella?*, se puede vislumbrar cierta intencionalidad que va más allá de la representación del nacimiento de Jesús. Pero para poder llegar a ver la peculiaridad de la obra, antes se revisará cómo su temática se inscribe en las generalidades del género.

Una mirada a la obra: la peculiar presencia de la virgen

Analizar esta obra resulta más complicado de lo que parece. En primer lugar, sin manuscrito original o sin la edición novohispana, es difícil distinguir entre lo propio de la obra y lo propio de la transcripción moderna. Un análisis estilístico, métrico o poético sería ocioso porque no hay garantía alguna de que lo que estamos leyendo en la edición de 1995 sea lo que su autora –o autor– quiso decir o hacer; no hay seguridad de que las figuras retóricas, la métrica, la rima –bastante irregular en este caso–, las estructuras estróficas y la poética en general sean las de sor María Anna Águeda de San Ignacio. Por esa misma razón, el análisis sincrónico del lenguaje, aunque interesante, no es viable. En segundo lugar, tampoco se puede hacer un análisis desde la semiótica teatral, pues a pesar de que el texto está concebido para ser representado –tenemos acotaciones, indicaciones generales, diálogos, entre otros–, con lo que contamos es sólo con el texto. Entonces, ¿qué se puede estudiar?

Algo propio de la obra y que va más allá o que está previo a la transcripción es el tema o los temas de la pastorela. Por mucho que se haya modernizado la forma y la ortografía, aquello de

lo que habla permanece. Afortunadamente, es en este aspecto donde la obra es convencional y singular a la vez. Comencemos con lo convencional para llegar a lo peculiar.

En *¿No fui yo la luz más bella?*, se puede ver claramente que tanto los personajes como el tema primordial coinciden con los propios del género. El telón de fondo, como diría De Híjar Ornelas, es el nacimiento de Jesucristo y la constante batalla de fuerzas benignas y malignas. Los pastores, el arcángel Miguel y Luzbel son las figuras que encarnan los vicios, el bien y el mal, respectivamente. Batilio, Sinfón, Felisa, Cirenio, Lira, Filenia y Orlindo son los mortales que han sabido del nacimiento del Mesías y que en su andar se topan con Luzbel, quien exhorta el pecado o los vicios que representan: debido a una canasta con alimentos malditos, Sinfón se convierte en cerdo; Batilio,²³ en perro. No obstante, al final el bien triunfa sobre cualquier ardid instigado por Luzbel, y la obra finaliza con el nacimiento de Jesucristo. Esta obra teatral se ajusta bastante bien al modelo y a la temática de la pastorela.

Sin embargo, entre tantos elementos tradicionales hay algo que sobresale y llama la atención. A diferencia de otras pastorelas, aquí, además de Jesucristo, una figura importante para la salvación de la humanidad es María, o al menos eso se puede deducir de algunos diálogos:²⁴

Sinfón:
Como lo dicen,
que los profetas dijeron,
que ha de parir una virgen
quedándose pura y...

Luzbel: (Aparte)
¡Oh, infierno!
Dame valor y constancia.

Sinfón:
Y entonces ¡oh, qué contento!
Se romperán las cadenas
Que el diablo nos puso al cuello:
Quebrantará la cabeza
de Lucifer.

²³ En la página 7, se denomina a sí mismo glotón.

²⁴ Se conservan la puntuación y las acotaciones que aparecen en la edición de 1995, pero disponemos los diálogos en forma de verso octosílabo para una lectura cómoda. En la edición del INEA no aparecen así.

[...]

Sinfón:

*Pues sí, señor, el dragón
ya nada tiene que hacer
porque María mujer
le ha de quebrantar (2).*²⁵

Como se puede observar, los pastores aún no mencionan a un mesías varón o a una figura masculina; quien se encargará –hasta este momento– de “quebrantar” al maligno será María. Luzbel no indaga más, no pregunta sobre ningún niño; con esta información se da por satisfecho y sale de la escena. Más adelante, entre cantos, los pastores dicen:

Pastores:

Para redimir al hombre,
hijo de Dios nació;
*la virgen ha quebrantado
la cabeza del dragón (7).*²⁶

Aunque ya aparece el hombre salvador, se reitera la importancia de la figura de María para la humanidad. Y, más significativo aún, en el diálogo que tienen Luzbel y Miguel queda reafirmado el protagonismo de la madre de Jesús:

Miguel:

[...] el hombre peca, lo sé
¿mas bien es la causa, dí?
¿Quién le obligó a quebrantar
la orden de Dios soberana?
¿Quién de la fatal manzana
astuto le hizo probar?

Luzbel: (con viveza)

¡La mujer!

²⁵ Las cursivas son nuestras.

²⁶ Las cursivas son nuestras.

Miguel:
¡Mientes, dragón!
Tú fuiste quien la engañaste,
á quien ambos provocaste
del cielo la maldición.
La mujer, pura, inocente
por tí fué después maldita,
más el perdón solicita
y Dios la salva clemente.

Luzbel:
¡La mujer!, ¿no es virgen, mujer?

Miguel: (pisándole el cuello)
Tu cuello al fin con mi planta
Quebrantará tu osadía.

Luzbel:
¿Y dónde está esa doncella
que así causa mi agonía?
¿Quién es? Dime su nombre.

Miguel:
María, la más refulgente (*sic*) estrella (9).

La adoración hacia la Virgen no es un tema inusitado dentro del corpus virreinal. Tanto en la Metrópoli como en la Nueva España, esta tradición tuvo un fuerte arraigo cuyas raíces provenían, temporalmente, de muy lejos. El culto mariano, aunque rastreable hasta los primeros Padres de la Iglesia, queda sellado con los postulados del Concilio de Trento: “Se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración” (López de Ayala 330). Pero, previo al XVI, la devoción hacia la madre de Jesús llegaba a las Indias. Muñoz Santos, para estudiar el arraigo de la Virgen y su imagen en Hispanoamérica, enlista las advocaciones que trajeron consigo los primeros navegantes españoles, desde Cristóbal Colón –quien traía una Virgen de los Milagros–, hasta Magallanes –quien “veló toda la noche el estandarte de Nuestra Señora de la Victoria” (*La devoción* 51)–, pasando, por supuesto, por Hernán Cortés y su Virgen de los Remedios. También, debido a la contro-

versia inmaculista suscitada entre órdenes, particularmente entre franciscanos y dominicos, debemos tener en cuenta que el culto hacia la madre de Jesús en la Nueva España gozó de gran amplitud y fue defendido en espacios de poder como la Universidad.²⁷ Y qué decir del culto guadalupano, el cual, además de unir criollos con indígenas, “proporcionó un fundamento espiritual autónomo para la iglesia mexicana” (Brading 27). No es, por tanto, inédito encontrar a la madre de Jesucristo en una representación teatral virreinal.²⁸

No obstante, la aparición de María en las pastorelas, por lo general, se reduce a mera estatuilla; suele ser un personaje más en una especie de cuadro viviente con el que finalizan estas obras teatrales, donde –claro– el personaje principal es Jesucristo.²⁹ María no suele tener voz ni más acción que la de estar presente. En esta obra, María no tiene diálogo, pero es Miguel quien la hace partícipe de la salvación de la humanidad. Y no sólo eso, aquí María es la “más refulgente (*sic*) estrella” (9). Desde nuestro punto de vista, aunque el culto mariano haya formado parte de los marcos discursivos novohispanos, la presencia –y hasta cierto punto, protagonismo– de la Virgen no es común en el género de la pastorela. Además de ello, detrás de María hay otro personaje: Eva. A ella no se le nombra, pero se le alude: “¿quién de la fatal manzana astuto le hizo probar?” (*ibídem*).

La figura de Eva, desde el siglo II, se fue relacionando estrechamente con la figura de María o, para decirlo de manera más precisa, María fue vista como una nueva Eva: “lo que hacen los santos Padres, como Irineo o Justiniano, es establecer paralelismos entre el primer Adán y Cristo, y entre Eva y María” (Doménech 326). En la retórica visual novohispana se pueden encontrar varios ejemplos de dicha relación.³⁰ Mas el paralelismo que se esta-

²⁷ Como ejemplo de ello se puede citar el trabajo realizado por Soria Gutiérrez: “Lengua, ojos, y oídos de un sermón mariano en defensa de la Inmaculada Concepción”, un análisis puntual que demuestra, entre otras cosas, que había cierta unión “entre el Virreinato, la Iglesia y la Universidad” en torno a la defensa de “la pureza libre de culpa en el primer instante de la concepción de la Madre de Dios” (108).

²⁸ Ejemplo de ello es la *Loa en obsequio de Nuestra Señora de Guadalupe*; este texto se puede leer en la *Reseña Histórica de Teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari y en el capítulo que Josefina Muriel escribe para *La tradición de las pastorelas mexicanas*. Aunque, hay que señalar, se trata de una loa bastante posterior a los tiempos de sor María Anna, pues éste es un texto de 1815. No obstante, la adoración de la Virgen se puede leer en sermones, poemas, loas y, sobre todo, en pinturas del periodo virreinal, los cuales sí son del XVII y XVIII.

²⁹ Tal como lo afirma Robert Potter, podemos pensar que la sagrada familia en general suele tener una ‘relativa insignificancia’ en este tipo de dramas (143).

³⁰ “Esta capacidad de relacionar la Inmaculada con la superación de la caída de Eva y Adán [...] estaba presente en la obra de Gabriel de Ovalle en Zacatecas, o en la Inmaculada Combatiente de Ibarra en el Museo de América [...] En el Museo del Carmen de la ciudad de México todo ello se da cita en una composición de autor desconocido” (Doménech García 329). En otros párrafos de su investigación, este

bleció entre estas dos figuras femeninas no propició una transformación en el concepto de Eva, pues la figura de virgen desobediente sirvió como contraparte de María, quien acató los designios de Dios: si por una virgen la humanidad fue castigada, por la otra es que aspiraba al perdón.

La Eva de *¿No fui yo la luz más bella?*, en realidad, no concuerda del todo con el perfil de la virgen culpable; más bien aparece como una víctima de Luzbel, como la “mujer, pura, inocente” que después fue “maldita” (9) a base de ardides. Esta imagen de Eva como mujer burlada la hemos leído en la *Historia general*, de Sahagún: “Eva, la cual fue (*sic*) engañada de la culebra” (46). Sin embargo, al parecer, no es el perfil que más prolifere dentro de las letras novohispanas.

Es verdad que la obra no se trata ni de María ni de Eva ni de la mujer en general y, probablemente, el objetivo del texto no sea la reivindicación de la mujer; probablemente, su objetivo sea, como cualquier pastorela, la representación del nacimiento de Jesucristo. Sin embargo, no cabe duda de que la visión general que se presenta de la mujer en esta pastorela es constantemente positiva. Los personajes femeninos, por ejemplo, en esta obra prácticamente no encarnan ninguna especie de vicio o pecado. Felisa, una de las pastoras, esposa de Sinfón, es prudente, precavida; no come de la canasta maldita. Es más, ella infiere muy atinadamente que el canasto de comida que el extraño (Luzbel) les ha regalado “debe estar hechizado” (3); si la comparamos con los personajes masculinos, Felisa encarna un personaje más inteligente y menos débil ante la tentación.

Si yuxtaponemos, entonces, el peculiar protagonismo de la Virgen, la concepción positiva de Eva y el comportamiento pertinente de los personajes femeninos de la obra, no resulta difícil observar que hay cierta intencionalidad en el texto. Sí, es verdad que el culto mariano había forjado una fuerte adoración hacia la Virgen en la sociedad novohispana, pero también es necesario recordar que, durante siglos, el género femenino –excluyendo a las vírgenes del panteón cristiano– ha sido considerado como inferior y maldito: “la iglesia católica tenía una concepción de la mujer profundamente ligada a la teología medieval, que la veía como fuente de todos los males, como instrumento del diablo, y que justificaba su posición subordinada al hombre por su fragilidad, su inferioridad, su necesidad de ser guiada y controlada” (Pizzigoni 501).

Nos parece que en esta obra la mujer, más que mero instrumento –de la divinidad o de la maldad–, se presenta como componente significativo de la historia. Que María sea la primera que ha de quebrantar al dragón, que Eva haya sido la mujer engañada y que Felisa sea la pastora prudente y precavida, nos hace pensar que la intencionalidad que subyace

experto en Historia del arte también menciona la *Tota Pulchra*, de autor anónimo, y la *Virgen de la Sirena*, de Baltasar de Echave.

en el texto es aquella proclive a la idea de que la mujer no es precisamente un ente frágil o inferior o instigador del mal; al contrario, ella es protagonista, es fuerte, es sabia y, en ocasiones, víctima.

Algunas reflexiones a modo de cierre

La temática de esta obra se alinea con la predilección que sor María Anna Águeda de San Ignacio tenía por Cristo y por María, sobre todo por María. En su producción escrituraria encontraremos diferentes devociones y meditaciones dedicadas a dichas dos figuras: *Modo fácil y provechoso de saludar y adorar los sacratísimos miembros de Jesuchristo, Leyes de Amor Divino que debe guardar la fiel y amante esposa de Christo, Devoción a la santísima Virgen María en honra de su purísima leche, Devoción en honra de la purísima leche con que fue alimentado el Niño Jesús*,³¹ entre otros.

La figura de María es uno de los temas recurrentes en los textos de sor María Anna. La humanidad, vista desde los ojos de nuestra monja, está en gran deuda con la Virgen, pues es ella quien le dio vida a Cristo, “escogida singularmente para que de tus Purísimas entrañas naciera Jesuchristo” (Águeda de San Ignacio, *Varias* 71). Por supuesto, fue ella quien crió y alimentó al mesías, “o privilegio unico de MARIA, que nutra, y sustente con su misma sangre, convertida en candida Leche, à Dios Hombre, y el que como Dios todo lo sutenta, y cría, como Hombre es criado, y sustentado de MARIA (sic)” (Bellido 2). Y, por lo tanto, la comunidad católica puede encontrar en María la fortaleza y el consuelo para vivir la vida del siglo. En ese sentido, Jennifer L. Eich dice que nuestra autora “desafía el papel pasivo atribuido a las mujeres por la sociedad colonial y la iglesia católica romana, y exalta a la virgen María como un ejemplo principal de mujer cristiana, dinámica y poderosa” (*The Mystic Tradition* 20).³²

Ahora bien, después de analizar las características del género teatral y de leer la vida y la obra de nuestra monja, surgen otras conjeturas. Nos parece que, a pesar de que esta pastorela pueda entrar en las preferencias temáticas de sor María Anna, es poco probable que nuestra monja sea la autora.

³¹ Tanto *Modo fácil y provechoso de saludar y adorar los sacratísimos miembros de Jesuchristo*, como *Leyes de amor divino que debe guardar la fiel y amante esposa de Christo*, se pueden encontrar en la compilación que lleva por título *Varias devociones compuestas por la V. y M. R. M. Sor María Anna Águeda de San Ignacio, Sacadas de la Vida y obra de la misma* [...].

³² “Defies the passive role ascribed to women by colonial society and the Roman Catholic church and extols the Virgin Mary as a primary example of a dynamic and powerful Christian woman” (20).

Joseph Bellido en *Vida y obra de la V. M. R. M. Sor María* nos presenta a una mujer austera, obediente, “simplecita” (23),³³ en extremo devota y, por supuesto, mística. Nos muestra que fue lectora de la Biblia, de San Ignacio de Loyola, de Kempis; una exégeta de primer orden. Nos narra lo exigente que fue consigo misma en todos los aspectos de su vida desde muy niña. Jennifer L. Eich la describe así:

La vida que revela Sor María Anna Águeda no es una vida mundana que siguió para alcanzar la perfección espiritual. En lugar de eso, optó por contar su historia en forma de exposición doctrinal y ejercicios espirituales que reflejaban su propio camino. Su razón para hacerlo fue revelar el modelo de una vida cristiana ejemplar: no la suya, sino la de la Virgen María, el estándar supremo para una vida mística (*The Mystic Tradition* 24).³⁴

Estas palabras de Eich nos recuerdan lo que ya leíamos en los textos conocidos de sor María Anna. Su obra –vista en general– está enmarcada por el ascetismo, la penitencia, la entrega a la oración, la renuncia, el recogimiento y la devoción. Encontramos que se piensa mucho en la misa, en la forma en que las hermanas dominicas podrían –o deberían– proceder dentro del convento y, en general, es visible que, con su pluma, sor María Anna guía a la comunidad hacia la perfección de la cristiandad. Ejemplo de ello es el siguiente fragmento tomado del *Oratorio espiritual*, que estaba dirigido a una de sus hermanas de profesión:

Este oratorio lo dispondrás en lo secreto de tu alma, y como se adornan los templos con colaterales, has de adornar tu alma con los misterios de la vida, pasión y muerte de nuestro señor Jesucristo y de su santísima Madre. El colateral de en medio lo dedicarás a la Santísima Trinidad, y el sagrario sea tu corazón. Las columnas trianguladas, que cercan el sagrario, fórmalas de las tres virtudes: fe, esperanza y caridad. Cerca este sagrario de siete lámparas que estén siempre ardiendo: la primera arderá a la beatísima Trinidad; la segunda, amor al divinísimo Sacramento; la tercera, amor especial al Espíritu Santo para que te haga ardiente amadora (*Devociones* 128).

³³ Sobre este término, “simplecilla”, que por cierto es el que utiliza Bellido repetidas veces en la biografía de sor María Anna, Josefina Muriel en *Cultura Femenina Novohispana*, dice que en nuestros días eso podría significar “retrasada mental” (434).

³⁴ La traducción es nuestra. El original dice así: “The life that Sor Maria Anna Agueda reveals is not the worldly one that she followed to achieve spiritual perfection. Instead, she chose to recount her story in the form of doctrinal exposition and spiritual exercises which reflected her own path. Her reason for doing so was to reveal the model of an exemplary Christian life: not her own, but that of the Virgin Mary, the supreme standard for a mystical life” (24).

El párrafo anterior contiene –desde nuestra perspectiva– el estilo, el tono y la temática que se encuentran en muchos de los textos de nuestra monja. Ello nos conduce a pensar que las características de su pluma poco concuerdan con las de un autor de pastorelas. Bellido afirma que, durante su estancia en el Magisterio de Novicias, sor María Anna escribió: “del siglo nada, nada. Palabras agudas o que muevan a la risa las omitiré” (*Vida de Sor María* 100). Esta aseveración que Bellido coloca en el discurso de nuestra monja parece concordar con su misticismo. Aunque, claro, también es justo recordar que los confesores y biógrafos de estas mujeres están inmersos en un discurso determinado por los dogmas y restricciones de la religión.

Por otro lado, cuesta un poco de trabajo asumir que sor María Anna haya sido una escritora insurrecta, que hubiera ido en contra de las reglas, y esto no es porque la temática soterrada sea la figura de la mujer, sino por las restricciones que había hacia el género dramático en su época, pues, aunque la censura en el teatro del xvii era, como lo dice Viveros, más “llevadera” que la del xviii, todo lo que estuviera relacionado con temática religiosa seguía siendo vigilado; en el último tercio del xvii no se permitía la representación de las comedias de santos ni obra alguna que tuviera conexión con “materia sagrada” (Viveros, *Teatro* LII).

Finalmente, si el género se consolidó, como bien dicen los expertos, a mediados o en la segunda mitad del xvii y nuestra monja nació en 1695 y murió en 1756, ¿significa que sor María Anna es una de las precursoras de la pastorela como género en la Nueva España? Y si fue así, ¿el género desde su nacimiento concebía a María como coprotagonista de la salvación de la humanidad? Sin manuscrito original o sin impreso novohispano es imposible hacer afirmaciones; es aventarse a la oscuridad sin linterna alguna. Hemos de quedarnos hasta aquí, en una especie de orilla de acantilado, ansiosos por saber más sobre la cultura escrita de la Puebla novohispana, sobre su teatro y, sobre todo, de sor María Anna Águeda de San Ignacio. La expectativa de encontrar el manuscrito original o una primera edición no está del todo perdida, pues es más que habitual que los manuscritos estén extraviados, mal puestos en algún cartapacio cuyo título no corresponde a la obra en cuestión o cuyo autor es otro. Es más que común que las “obritas”, aunque impresas, por considerarse menores no hayan obtenido la atención de la sociedad de aquella época o de los expertos de tiempos posteriores.³⁵ Sin embargo, a eso nos enfrentamos los estudiosos del periodo vi-reinal, a grandes expectativas y a grandes vacíos.

³⁵ Olavarría y Ferrari, en la introducción del capítulo x de su *Reseña Histórica*, para referirse a la colección de loas, entremeses, comedias de santos y pastorelas, que por mera causalidad llegó a sus manos, dice: “esa casualidad, no producirá, desgraciadamente, honra grande a las letras patrias, y quizá hubiérase perdido poco no sacando a la luz la colección; tan pobre así es el hallazgo” (88). Más adelante, antes de dar paso a la “Loa en obsequio de nuestra señora...”, dice: “podrían bastar las muestras presentadas para no dejar deseos de conocer otras” (94).

Fuentes consultadas

- Águeda de San Ignacio, María Anna. *Devociones varias*. Codirección y edición, Clara Ramírez y Claudia Llanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <https://www.iisue.unam.mx/publicaciones/>, consultado el 30 de enero de 2021.
- Águeda de San Ignacio, María Anna. *Varias devociones*, compuestas por la V. y M. R. M. Sor María Anna Águeda de San Ignacio. Priora y fundadora, que fue, del Sagrado Convento de Recoletas Dominicanas de Santa Rosa de Santa María de esta Ciudad, Sacadas de la Vida y Obras de la misma V.M. Puebla: Imprenta de Christoval Thadeo de Ortega y Bonilla, 1758, <https://hdl.handle.net/20.500.12371/6854>, consultado el 10 de mayo de 2019.
- Albalá, Paloma. “Sobre la pastorela: a propósito de una canción navideña española en las Islas Marianas”. *Revista de literatura*, vol. 64, núm. 128, 2002, 365-384 pp., doi.org/10.3989/revliteratura.2002.v64.i128.176, consultado el 19 de agosto de 2022.
- Bellido, Joseph. *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna Águeda de S. Ignacio Primera priora... del convento de las dominicas recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México: Era, 1980.
- Cendejas, María de la Luz. “Presentación”. *Juguetería teatral*, antologado por Ricardo Pérez Quitt. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1995, 1-12 pp.
- De Híjar Ornelas, Tomás. *Las pastorelas de Jalisco. Antecedentes, desarrollo y pervivencia de los coloquios de pastores en el Occidente de México*. México: Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco, 2008.
- De María y Campos, Armando. *Historia de los espectáculos en Puebla*. México: Instituto Politécnico Nacional, 1978.
- Doménech García, Sergi. *La imagen de la mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*. Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad de Valencia, 2013.
- Domínguez, Alejandra. *Para una poética del claustro en las obras de María Anna Águeda de San Ignacio*. México: Gobierno del Estado de Puebla, 1995.
- Eich, Jennifer L. “The mystic tradition and Mexico: Sor Maria Anna Agueda de San Ignacio”. *Letras femeninas*, vol. 22, núm. 1, 1996, pp. 19-32, <https://www.jstor.org/stable/23021170>, consultado el 15 de febrero de 2019.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro Náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*. 2^{da} ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Lavrin, Asunción. *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

- Lavrin, Asunción. "Literatura conventual femenina". *Historia de la literatura mexicana 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVII*, coordinado por Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina. México: Siglo XXI, 2011, 373-396 pp.
- López de Ayala, Ignacio. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano por D. Ignacio Lopez de Ayala. Con el texto latino corregido segun la edicion auténtica de Roma publicada en 1564*. Barcelona: Imprenta de D. Ramon Martin Indár, 1847, <https://archive.org/details/BRes111445>, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Loreto, Rosalva. *Los conventos femeninos y el mundo urbano de la Puebla de los Ángeles del siglo XVII*. México: El Colegio de México, 2000, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-vi-sor/los-conventos-femeninos-y-el-mundo-urbano-de-la-puebla-de-los-angeles-del-siglo-XVII--0/html/>, consultado el 10 de febrero de 2023.
- Medina, José Toribio. *La imprenta en la Puebla de los Ángeles (1640-1821)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1991.
- Muñoz Santos, Ma. Evangelina. "La devoción e imagen de la Inmaculada Concepción en Hispanoamérica". *España y la evangelización de América y Filipinas (siglos XV-XVII)*, coordinado por F. Javier Campos. España: Estudios Superiores del Escorial, 2021, pp. 47-64, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8091743>, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Muriel, Josefina. *Cultura femenina novohispana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Muriel, Josefina. *La tradición de las pastorelas mexicanas*. México: Un Olivo Ediciones, 1996.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*. México: Porrúa, 1961.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Notas a propósito de los orígenes de la pastorela en México hacia el siglo XVII". *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García, Alejandro Ortiz, Catherine Raffi-Béraud y Norma Román Calvo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 13-22 pp.
- Ortiz Flores, Patricia. "Tomás Espinosa". *Enciclopedia de la Literatura en México*, Fundación para las Letras Mexicanas, 26 de junio de 2018, www.elem.mx/autor/datos/328, consultado el 9 de febrero de 2023.
- Pérez Quitt, Ricardo, antologador. *Juguetería teatral*. México: Instituto Nacional para la Educación de los Adultos, 1995.
- Pérez Quitt, Ricardo. *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*. Puebla: Benemérita

- Universidad de Puebla, 1999.
- Pizzigoni, Caterina. "Como frágil y miserable: las mujeres nahuas del Valle de Toluca". *Historia de la vida cotidiana en México III. El siglo XVII: entre tradición y cambio*, coordinado por Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: Fondo de Cultura Económica y Colegio de México, 2005, 501-529 pp.
- Potter, Robert. "The Illegal Immigration of Medieval Drama to California". *Comparative Drama*, vol. 27, núm. 1, 1993, 140-168 pp., doi:10.1353/cdr.1993.0010, consultado el 23 de agosto de 2022.
- Ramos Smith, Maya. *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. "El teatro impreso, recuerdos de Tomás Espinosa". *Antología de teatro de Tomás Espinosa*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1994, 135-139 pp., <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4162/199439P134.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado el 8 de febrero de 2023.
- Romero Salinas, Joel. *La pastorela mexicana. Origen y evolución*. México: Federación Editorial Mexicana, 1984.
- Sahagún, Fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 2005.
- Soria Gutiérrez, Alejandra. "Lengua, ojos y oídos de un sermón mariano en defensa de la inmaculada concepción". *El sermón novohispano como texto de cultura. Ocho estudios*, editado por Blanca López de Mariscal y Nancy Joe Dyer. Nueva York: IDEA/IGAS, 2012, 107-127 pp., <https://dadun.unav.edu/handle/10171/29717>, consultado el 8 de febrero de 2023.
- Sosa, Francisco. *Biografías de mexicanos distinguidos*. México, 1884, cervantesvirtual.com, consultado el 29 de enero de 2021.
- Sten, María y Raquel Gutiérrez Estupiñán. *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVII)*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Benemérita Universidad de Puebla, 2007.
- Tomachevski, Boris. *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal, 1982.
- Vázquez de Castro, Isabel. "La pastorela y la evolución de su función moralizadora: de la sátira de algunos pecadillos a la denuncia de la corrupción social". *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana*, coordinado por Beatriz Aracil, Óscar Armando García, Alejandro Ortiz, Catherine Raffi-Béraud y Norma Román Calvo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 53-72 pp.
- Villasanchez, fray Juan de. "Justas y debidas honras, que hicieron, y hacen sus propias obras, a la M. R. M. María Anna Agueda de S. Ignacio. Primera Priora y Fundadora del Convento de Religiosas Dominicanas de Santa Rosa de Santa María de la Puebla de

los Ángeles”, *Vida de la V. M. R. M. Sor María Anna Águeda de S. Ignacio Primera priora... del convento de las dominicas recoletas de Santa Rosa de la Puebla de los Ángeles*. México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1758.

Viveros, Germán. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

Viveros, Germán. *Manifestaciones teatrales en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Viveros, Germán. *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*. México: Universidad Nacional Autónoma de México y Academia Mexicana de la Lengua, 2013.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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.



Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

Surisaraí Aurelia García Anell*

* Universidad Veracruzana, México.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7625-8321>

e-mail: garciasuri@hotmail.com

Recibido: 24 de octubre de 2022

Aceptado: 19 de enero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2738>

Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

Resumen

Se analizan algunas de las definiciones de lo “fantástico” que problematizan la inclusión del género dramático en dicha modalidad. Se propone una visión más amplia de lo que puede considerarse como fantástico, a fin de estudiar su presencia en las obras *El Rey mago*, de la dramaturga mexicana Elena Garro y *Del sol naciente*, de la dramaturga argentina Griselda Gambaro.

Palabras clave: Teatro latinoamericano; género dramático; dramaturgas; México; Argentina.

The Fantastic in Theatre: Elena Garro’s *El rey mago*, and Griselda Gambaro’s *Del sol naciente*

Abstract

The article discusses some definitions of the “fantastic” that problematize the inclusion of this notion as a dramatic genre. A broad view is proposed of what can be considered fantastic, centered on the analysis of two works: *El Rey mago*, by Mexican playwright Elena Garro, and *Del sol naciente*, by Argentinian playwright Griselda Gambaro.

Keywords: Latin American Theater; Dramatic Genre; Women Playwrights; Mexico; Argentina.

Lo fantástico en el teatro: *El rey mago* de Elena Garro y *Del sol naciente* de Griselda Gambaro

Le théâtre fantastique ressemble donc à un fantôme: il s'avère absent mais présent

Romain Binda

Si bien los trabajos sobre lo fantástico en el teatro son escasos al compararse con los dedicados a la narrativa, existen cada vez más textos preocupados por señalar este vacío en la crítica. Se han realizado estudios sobre el tema, sobre todo en Europa;¹ en cambio, en Latinoamérica, los acercamientos son exigüos.² Por lo cual, en este artículo se realizará, en primera instancia, una caracterización general de lo fantástico, para posteriormente estudiar *El rey mago* de Elena Garro, como antecedente del teatro fantástico en México, así como la obra *Del sol naciente* de Griselda Gambaro, como ejemplo de dicha modalidad³ en Argentina.

¹ Destaco el trabajo de Romain Bionda (2014) en Francia, el de Matteo De Beni (2012) en España y el de Nicola Pasqualicchio (2012) en Inglaterra.

² Para el caso de Latinoamérica, destaco el trabajo más reciente sobre lo fantástico realizado en el número 64 de la *Revista Fuentes Humanísticas* dedicado a lo fantástico, que incluye un texto enfocado al teatro realizado por Juan Fernando Hernández García.

³ Se utilizará en el texto el término *modalidad*, y no *género*, puesto que la modalidad se refiere a una forma de realización del texto y no supone un género literario en específico. Sin embargo, cabe destacar que, como lo señala García Simón, “la modalidad literaria específica que llamamos ‘literatura fantástica’ no surge hasta mediados del siglo XVIII y tiene su primera manifestación en la novela gótica inglesa” (“Breve panorama” 2).

Definición y teorías de lo fantástico

Para hablar del teatro fantástico, habría que mencionar qué es lo que se entiende por *fantástico*. El concepto posee un nutrido cuerpo teórico; sin embargo, dicha vastedad de estudios presenta una pluralidad de características y sentidos, a la vez que, en algunos de ellos, el término se confunde con otras categorías semejantes o colindantes, por llamarlas de alguna forma, como, por ejemplo, *lo maravilloso*, la *ciencia ficción* y, en el caso del teatro, el *simbolismo* o el *teatro del absurdo*. A la vez que, como lo señala López Martín, puede existir una confusión con las subcategorías tanto de lo fantástico como de lo maravilloso, esta última cercana a la modalidad que nos ocupa:

Lo maravilloso y lo extraño se disgregan en categorías o subgéneros. Lo maravilloso hiperbólico, lo maravilloso exótico, lo maravilloso instrumental y la ciencia ficción son cuatro categorías dentro de lo maravilloso puro. Además de lo maravilloso puro y lo extraño puro, Todorov distingue entre lo fantástico maravilloso (se trata de textos que al principio se presentan como fantásticos pero que terminan con la aceptación “natural” de lo sobrenatural) y lo fantástico extraño (la crítica nominó esta variante como lo sobrenatural explicado) (*Formación y desarrollo* 117).

Otro problema es el que atañe a la forma en la que el término no es utilizado exclusivamente para designar aspectos propios de la literatura, sino que es posible vincularlo con producciones artísticas muy distintas entre sí, como la pintura, el cine, la danza, entre otras.

En general, como señala De Beni, aunque los estudios sobre el tema son muy disímiles, coinciden en señalar el nacimiento de lo fantástico moderno en el siglo XVIII a la luz del racionalismo imperante, que continuó más tarde con la Ilustración. Lo anterior debido a que, como explica García May, “el impulso hacia el más allá bloqueado por aquella rigidez intelectual encontró su escape filtrándose a través de un tipo nuevo de ficción literaria. *Es entonces y sólo entonces, cuando nace lo fantástico en el sentido que nosotros damos a este término*” (“El maravilloso teatro” 123).

Una de las teorías más importantes al respecto es la de Todorov, quien en 1970 estudia lo fantástico de forma sistemática y desde distintos niveles,⁴ y lo define así:

En un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sálfiles, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo

⁴ A saber: en el nivel del enunciado, la enunciación, la sintaxis y la semántica.

familiar. El que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que desconocemos (*Introducción a la literatura* 24).

Es decir, el autor se concentra principalmente en la incertidumbre provocada en el lector ante el acontecimiento que describe como “imposible de explicar”, a la vez que su definición establece una dependencia con lo real y lo imaginario. Otro aspecto importante es que el lector se identifica con la percepción del mundo de los personajes: “Lo fantástico implica, pues, una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados” (28). Otra cuestión que señala Todorov es que, si bien en algunos textos fantásticos se representa la vacilación de forma explícita en algún personaje, esto no es estrictamente necesario. Finalmente, un aspecto que sí debe cumplirse necesariamente para entender un texto como fantástico, desde esta perspectiva teórica, es que éste no sea leído de forma poética o alegórica. Como veremos más adelante, tanto la importancia que se le adjudica al lector en esta definición como la dependencia de ésta a los términos de lo real y lo imaginario podrían ser dos de los motivos por los cuales no se tomaba en cuenta al teatro en los estudios sobre lo fantástico o, al menos, perjudicaría su consideración en la genealogía de éste.

Otras definiciones, como la planteada por Lovecraft, se centran en la intensidad emocional que se provoca en el lector (Todorov 31), es decir, como señala Todorov, “no se sitúa en la obra, sino en la experiencia particular del lector, y esta experiencia debe ser el miedo” (*ibidem*). Por otra parte, en la propuesta del teórico, el miedo no sería una condición necesaria de lo fantástico –aunque sí se relaciona en ocasiones con éste–. Otros autores que han propuesto una definición de lo fantástico son Pierre Castex, Louis Vax, Roger Caillois, por mencionar algunos, quienes han estudiado lo fantástico, además de como intensidad emocional, como género, fenómeno o modalidad, tal como lo consideraremos aquí. Destaco únicamente la propuesta de Todorov por tratarse de una de las más difundidas y porque, en consecuencia, como veremos, su definición podría plantear un conflicto con el teatro.

Teatro fantástico: problemas de definición

Uno de los recursos utilizados con frecuencia en los estudios sobre el teatro fantástico es la definición del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis; esto supone una forma clara de

mostrar lo que De Beni llama un clamoroso descuido histórico y crítico. Para Pavis, lo fantástico no podría encontrarse en el teatro, pues, para él:

[...] lo fantástico no es propio del teatro, pero halla en el escenario un espacio privilegiado, dado que siempre produce a la vez *ilusión* y *denegación*. **La alternativa no se establece únicamente entre ficción y realidad, sino que además opone lo natural a lo sobrenatural...** Probablemente porque parte de la irrealidad visible y, por tanto, no puede contraponerse fácilmente lo natural a lo sobrenatural; el teatro, a diferencia de la narrativa y del cine, no ha generado grandes textos de literatura dramática fantástica. En cambio, los *efectos de extrañamiento*, el teatro de lo maravilloso y la *comedia de magia* han encontrado en él sus propios procedimientos escénicos, situados al margen de lo fantástico (204).⁵

Esta definición conflictiva propone una serie de discusiones en torno a la distinción entre ficción y realidad, así como sobre el supuesto corpus literario inexistente de teatro fantástico, además de la propia capacidad del teatro para generar asombro y extrañamiento únicamente desde los elementos escénicos relacionados, en su mayoría, con la escenografía.

Como observa Romain Bionda, uno de los problemas principales de lo propuesto por Pavis es la oposición que realiza entre natural y sobrenatural –recordemos en este punto la importancia que Todorov le otorgaba a lo real y lo imaginario en su teorización–, así como la forma en la que confunde la ilusión propia del teatro y la propia de lo fantástico, pues pertenecen a distintos niveles, debido a que la ilusión teatral cuestiona “las fronteras ‘entre... ficción y... realidad” (Bionda, “Le fantastique” párr. 16)⁶, mientras que la duda fantástica cuestiona la relación entre irreal y real. “La ilusión teatral actúa sobre la posición del mundo representado en relación con el mundo de referencia, mientras que la duda fantástica actúa sobre el estatus de un acontecimiento de la diégesis en relación con el mundo representado” (*ibídem*)⁷. Es decir, estas diferencias se encuentran en distintos niveles. Para aclarar este punto el teórico propone el siguiente cuadro [Ver Cuadro 1]:⁸

⁵ El énfasis es mío.

⁶ “les frontières ‘entre... fiction et... réalité”. La traducción es mía.

⁷ “l’illusion théâtrale agit sur le statut du monde représenté par rapport au monde de référence, tandis que l’hésitation fantastique agit sur le statut d’un événement de la diégèse par rapport au monde représenté”. La traducción es mía.

⁸ La traducción es mía.

Cuadro 1. Ilusión teatral y duda fantástica

	Ilusión teatral	Duda fantástica
Términos	Ficción / realidad	Irreal / real
Nivel	Mundo representado / mundo de referencia	Mundo representado / acontecimiento representado ≠ mundo de referencia
	Lo real de lo representado (lo auténtico de lo representado)	Real dentro de lo representado

Fuente: Romain Bionda, "Le fantastique hante-t-il les études théâtrales? Histoire et théorie d'une disparition", párr. 16, 2014.

Aquí se ejemplifica visualmente la oposición de estos dos niveles, de ficción y realidad propios del teatro y los de realidad e irrealidad propios de lo fantástico. Este aspecto, que como bien señala el teórico, no es previsto por Todorov en su definición de fantástico, supondría, quizá, una de las razones por las que la teoría dejó de lado al teatro en los múltiples trabajos que, bajo el título de *literatura fantástica*, se concentran exclusivamente en la narración.

En el caso del *Diccionario del teatro* de Pavis, es importante señalar que sí incluye una entrada sobre el teatro de la fantasía: "la fantasía entra en acción en todos los textos dramáticos a partir del momento en que el actor alude a un lugar exterior al escenario en que se halla situado" (203) y destaca el teatro de Racine, Ibsen, Wedekind, Pirandello, entre otros como ejemplo. De Beni observa una importante contradicción en las aseveraciones de Pavis, sobre todo aquella que destaca que, de hecho, el teatro "tendría teóricamente ciertos recursos para producir lo fantástico, pero éste no se puede expresar plenamente a causa de la realización escénica de la obra dramática; sin embargo, atestigua al mismo tiempo la existencia de formas teatrales cercanas a la modalidad fantástica" (*Lo fantástico en escena* 57). Hay pues, en lo explicado por Pavis, contradicciones entre los distintos niveles antes señalados, así como una ambigua definición de lo fantástico, además de que, si bien el crítico reconoce los medios que posee el teatro para la ejecución de lo fantástico, señala, por otra parte, que no hay ejemplos notables de dicho tipo de lectura, pero a continuación ofrece los nombres de algunos autores que se podrían clasificar dentro de dicha categoría.

Tomando en cuenta el papel crucial que tiene una definición, en este caso, de lo *fantástico*, y las delimitaciones que ésta puede implicar, a continuación, se aludirá a las propuestas realizadas por Matteo De Beni y por David Roas, mismas que permiten observar lo fantástico desde una óptica amplia y desde la que es posible estudiarlo en el teatro.

Matteo De Beni y David Roas: lo fantástico en el teatro

Destacaré, en este apartado, las definiciones de fantástico propuestas por Matteo De Beni y David Roas. La primera de ellas, por provenir de uno de los estudios recientes, y más completos sobre el tema, por considerar lo fantástico no como un género, sino como una modalidad en la que es posible encontrar ejemplos, también, en el teatro; en el caso de la segunda, por proponer una visión moderna de lo fantástico, desde la cual también es posible analizar el teatro. Para De Beni, la modalidad fantástica posee las siguientes características:

1. La “realidad” reproducida en una obra fantástica no parece sumamente distinta de la del lector o espectador. Es decir que, al no producirse el elemento fantástico, la situación que se presenta podría funcionar con las mismas leyes naturales del mundo cotidiano.
2. Dentro de este conjunto racional [...] se producen uno o más fenómenos que pueden escaparse totalmente de la lógica comúnmente aceptada, o bien ser ambiguos, esto es, quedar sin una interpretación unívoca, a medio camino entre lo conocido y lo irracional. Lo fantástico moderno... al presentarle al lector (o al espectador) algo que éste no puede encasillar según sus conocimientos racionales [...]
3. [...] no pone en juicio el concepto de la realidad del lector-espectador, sino que la sustituye con otra que funciona según las leyes naturales propias [...]
4. [Aunque se deben tomar en cuenta los elementos religiosos y filosóficos, considera que] [...] la presente definición de fantástico moderno [es] válida para todo el canon literario occidental, que comparte ciertos parámetros (*Lo fantástico en escena* 36-37).

Finalmente, el autor señala que es importante ser conscientes de que la modalidad se modifica con el paso del tiempo. Esta definición de lo fantástico, aunque comparte algunos aspectos con la de Todorov, puesto que toma muy en cuenta la “realidad” del lector, considera la posibilidad de un espectador y el fenómeno de transformación de la modalidad, por lo que deja en claro que ésta se encuentra en constante evolución.

Otra definición de lo fantástico oportuna para su estudio dentro del teatro es la propuesta por David Roas. Para plantearla, el teórico problematiza uno de los conceptos que tradicionalmente han definido a lo fantástico por oposición: la realidad. El teórico destaca los aspectos más importantes de las teorías de la relatividad, la mecánica cuántica y la neurobiología, en el campo científico, así como de la filosofía constructivista, en el campo de la investigación social, para problematizar la definición que se tenía de realidad antes de la teoría de la relatividad de Einstein. Con esto, llega a la conclusión de que “la realidad

ha dejado de ser una entidad ontológicamente estable y única, y ha pasado a contemplarse como una convención, una construcción, un modelo creado por los seres humanos” (“Lo fantástico como desestabilización” 101). Asimismo, en la definición del teórico, el término de *inexplicabilidad* de un fenómeno, cobra gran relevancia, ya que involucra al lector y su reflexión sobre la realidad intra y extratextual. De esta forma, lo fantástico “es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo extratextual” (104).

Teatro fantástico en México y Argentina. Una muestra: Garro, Gambaro

Ahora bien, a partir de lo propuesto por De Beni y David Roas a propósito de la modalidad de lo fantástico, a continuación propongo dos breves ejemplos en los que es posible observarla en el teatro. Antes de comenzar, cabe destacar que en los ejemplos sugeridos se puede notar cómo, en algunos casos, lo fantástico se advierte y se construye desde el texto espectacular, entendido éste tal como lo define Bobes Naves: el texto espectacular está compuesto por “las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc.” (*Semiología de la obra* 32). Éste, en conjunto con el texto literario, conforman lo que ella denomina el texto dramático: “el primero se dirige a la lectura, el segundo a la representación, pero ambos están en el texto escrito y en la representación” (11-12). Sin embargo, antes de realizar dicho análisis se mencionarán algunas generalidades sobre la forma en la que se ha estudiado el trabajo de las autoras que aquí nos ocupan.

Griselda Gambaro

La estética de Griselda Gambaro, tal como lo señala Cypess, “está asociada a la dramaturgia de técnicas absurdistas” (“El teatro hispanoamericano” 517), pues en sus obras se “presenta una simple anécdota de situación en vez de un argumento en desarrollo, y sus personajes son genéricos y carecen de la individualidad distintiva y las sutilezas psicológicas asociadas a los dramas convencionales” (*ibidem*). Además, con frecuencia “representan la crueldad de la existencia y hacen un buen uso de imágenes físicas violentas, como el medio poderoso para expresar su propia visión de la crueldad de la existencia” (*ibidem*). Su teatro incluso se ha catalogado, con frecuencia, por épocas o etapas según el

tratamiento que haga de esa crueldad, presentando, en la primera de estas etapas, a personajes débiles y físicamente abusados, características que se encuentran en los personajes de *Las paredes*, *El desatino*, *Los siameses* y *El campo* –las cuatro obras estrenadas entre 1963 y 1967 [las cuales] conforman la etapa absurdista de Griselda Gambaro–” (Trastoy, “Madres, marginados y otras víctimas” 50), mientras que, en las obras escritas luego de los años noventa “el victimario ya no es una figura de ferocidad despótica visualizable en escena [...] sino que, por sobre los marginados, [...] se adivina el accionar aniquilador de ciertas instituciones mediadoras” (51).

El teatro de Gambaro ha sido estudiado a partir de la relación que establece con determinados acontecimientos históricos, siendo el más recurrente el de la dictadura argentina; también abundan los estudios sobre el poder y la crueldad en sus obras. Sin embargo, Vieira de Andrade hace algunos señalamientos sobre lo fantástico en *El desatino*, destacando en ésta los acontecimientos sobrenaturales “que se imponen dentro del orden natural” (203) y señala a la dramaturgia argentina, además, como parte de la “herencia de la tradición de la literatura fantástica, adaptándola con fines propios y específicos” (*ibídem*). Por otra parte, Goicochea estudia las transformaciones de los motivos góticos y la recreación de lo siniestro en la narrativa de la autora, y señala que: “el modo gótico inscribe su obra en lo fantástico cuya característica particular en la literatura argentina es que no abandona la referencia a lo real” (“Las transformaciones” 1355). De forma que el estudio de lo fantástico, tanto en el teatro como en la narrativa de la autora, es algo que la crítica ya ha observado con anterioridad.

Elena Garro

La crítica, como ocurre en el caso de Gambaro, también ha propuesto divisiones para la obra de Elena Garro. Gloria Prado, por ejemplo, la clasifica en dos momentos: antes y después de su exilio. A la primera época de su escritura corresponden los títulos: *Un hogar sólido* (1958), *Los recuerdos del porvenir* (1963), *La semana de los colores* (1964) y *Felipe Ángeles* (1967); mientras que a la segunda: *Andamos huyendo Lola* (1980), *Testimonios sobre Mariana* (1981), *Reencuentro de personajes* (1982), *La casa junto al río* (1983), *Y Matarazo no llamó* (1989), *Inés* (1995), *Mi hermanita Magdalena* (1998), *Un corazón en un bote de basura* (1996) y *Un traje rojo para un duelo* (1996), además de los testimonios *Memorias de España* (1992), la obra de teatro *Parada San Ángel* (1995) y *El accidente y otros cuentos inéditos* (1997).

La importancia de la dramaturgia de Garro ha sido múltiplemente destacada por la crítica, pues, como lo señala Patricia Rosas Lopátegui, la autora “acababa con los viejos

moldes teatrales al romper con el espacio y el tiempo realistas insertando la magia, la atemporalidad de lo ilusorio, del encantamiento perpetuo de la poesía, de la libertad de espíritu” (*Yo quiero* 17). David Olguín, respecto a su teatro, señala que entre el breve lapso de 1954 hasta 1958, la escritora poblana creó “uno de los más importantes corpus de la escritura teatral del siglo xx mexicano” (*Un siglo* 16).

Destaco, como antecedente de los estudios en torno a lo fantástico en la obra de Elena Garro, a Josefina Garay Torillo, quien en 2007 realizó un análisis sobre el teatro de lo fantástico tanto en la obra de Leonora Carrington como de Elena Garro. En él, la autora dibuja un panorama general del teatro fantástico, para después proponer una definición propia y centrarse en ciertos elementos al interior de lo fantástico, como el caso particular del fantasma.

***El rey mago* (1958)**

Este texto de Elena Garro aborda el encuentro entre Felipe Ramos, de 25 años, y Cándido Morales, de seis. En esta obra breve, Felipe Ramos observa a los transeúntes desde un balcón en el segundo piso de una cárcel, busca entre ellos a Rosa. El niño Cándido observa a Felipe Ramos en el balcón y entabla con él una breve conversación que pronto exaspera al encarcelado. Al inicio de la trama, lo que dice el niño es entendido como un juego infantil:

CÁNDIDO: Pues yo estaba mirando al Rey Mago Felipe Ramos.

FELIPE (*al oír esto se pavonea, se acomoda el sombrero; luego vuelve a agarrarse a los barrotes del balcón*): ¡Ah, qué muchacho éste! Hoy no es día de Reyes y usted me sale con el Rey Mago. (*Se ríe*) ¡A ver, dile al Rey Mago por dónde va la procesión! (Garro, *El rey mago* 36)

Asimismo, el juguete de madera del niño no parece tener nada especial: “*tiene a un lado un caballito de cartón. El caballito tiene la cabeza roja, la crin blanca, hecha de colas de conejo, y el cuerpo es una vara de madera sin pulir*” (35). Se plantea, pues, un mundo con una realidad semejante a la nuestra.

Sin embargo, en dicha realidad, en algún momento ocurre un acontecimiento inesperado: Cándido se va volando en su caballito de juguete al final de la obra. Cabe destacar, por otra parte, que antes de que ocurra el vuelo del niño acontece otro suceso que escapa a la lógica de la realidad, pues un escupitajo se convierte en moneda de oro:

FELIPE: ¿Un perico? ¿Qué no se acuerdan cuando iba yo marcando el paso, pateando las piedritas de la calle, y agarrando las frutas que más me gustaban?... Y además,

¡rayando de un salivazo lo que no me gustaba! ¡Así! (*Por el colmillo lanza un salivazo a los pies de Rita. El salivazo cae y tintinea como una moneda, luego rueda por el empedrado en forma de monedita de oro*)” (37).

Los personajes, aunque aceptan el hecho, se sorprenden ante éste: “(**asombrada** se agacha, busca la moneda y la recoge. La mira, se la enseña a Elvira)” (*ibídem*), “(**Asombrado** también se agarra a las rejas y se asoma **asustado** a ver su escupitajo)” (*ibídem*).⁹ El texto espectacular resulta esencial para la lectura de los acontecimientos como fantásticos, pues al sorprenderse, se enfatiza que, de hecho, son acontecimientos extraordinarios, que exceden la realidad planteada al inicio de la obra.

El vuelo del niño es descrito de la siguiente manera: “*Cándido arrea el caballito de cartón, éste se eleva por el aire y Cándido desaparece. Felipe lo ve irse en el colmo del asombro. Luego se queda solo*” (45).¹⁰ Nuevamente, vemos la presencia del asombro ante el hecho fantástico. Cabe señalar que Felipe es el único testigo del acontecimiento y debe relatarlo a Rosa, la mujer que tanto deseaba ver, y ella no parece interesarse mucho en el supuesto vuelo del niño, lo que propone una posible lectura múltiple del suceso, ¿ocurrió realmente? Por otra parte, según lo planteado por De Beni, en una obra pueden ocurrir uno o más sucesos de carácter fantástico, como se presenta en *El rey mago*.

Considero que, sobre todo en las didascalias, en las que queda patente la reacción de asombro, es donde se encuentra la clave para una lectura de la modalidad fantástica en la obra. Por otra parte, es inevitable notar su ambivalencia, en la que lo fantástico parece compartir espacio con lo maravilloso y hasta con el realismo mágico. En el siguiente ejemplo veremos un caso en el que el trabajo con las didascalias para la modalidad de lo fantástico es más claro, pero pienso que *El rey mago* es un importante antecedente de la materia que aquí nos ocupa para el caso de México.

***Del sol naciente* (1984)**

El argumento en la obra de Gambaro se enmarca en un contexto oriental, en lo que las didascalias describen como “*una típica casa japonesa*” (Gambaro, *Del sol naciente* 113) que iguala a una estampa de Hokusai. En éste, Suki enfrenta los requerimientos de amor y atención de Obán. El pueblo se ve invadido, primero por el hambre, la pobreza y luego por

⁹ El énfasis es mío.

¹⁰ El énfasis es mío.

la muerte que Obán lleva al dirigir a sus hombres contra un ejército mejor armado que el suyo, deja los cadáveres sin sepultar sobre el campo y la muerte, consigo, trae unos seres extraños al pueblo.

En esta obra vemos cómo el acontecimiento fantástico, la irrupción de fantasmas en escena, se construye de forma gradual. Lo anterior lo podemos observar en las didascalias, en las que, desde un principio, los sonidos imprecisos proporcionan una guía de lectura de que algo ocurre u ocurrirá. El sonido que se repite a lo largo de la obra es el “*ruido monótono*” de una cuchara golpeando un plato de lata que anuncia la llegada de los fantasmas, y que aparece y desaparece repentinamente: “SUKI: [...] ¿Y ese ruido? (*Cierra. El ruido se aleja y se borra*)” (114), “(*se oye en el interior de la casa un ruido impreciso*)” (136).

Más adelante, los sonidos imprecisos se unen junto a otros elementos que hacen plantearse la presencia de algo fuera de la realidad. Después de escuchar un ruido en casa de Suki, Obán, celoso, se propone revisarla, descubre y mata al intruso, pero ocurre algo extraño:

AMA: ¿No está enojado, mi señor?

OBÁN: ¿Yo? ¿De lo que encontré ahí? Un ladrón calentándose al fuego. **Gris y friolento.** No hay sospecha. ¡Ama! ¡Un trazo para limpiar la espada!

SUKI (*se acerca, toma la espada, la sostiene sobre sus palmas abiertas, mira*): **no hay sangre** (138).¹¹

Se comienza a generar la idea en el lector o espectador de que algo extraño está sucediendo; esta idea se confirma, pues, a partir de la siguiente escena, se plantea la existencia de unos “otros” que invaden el pueblo: “AMA: ¡Señora, señora! ¡No puede salir! Ordenaron cerrar puertas y ventanas. No hay más que viento en el pueblo. Viento y éstos [...] se multiplican como conejos” (*ibidem*). En seguida se confirma que éstos que invaden el pueblo son fantasmas: “AMA: Venían silenciosos. Y a algunos les faltaba la quijada, y a otros las piernas. Se sentaron en la calle, algunos [...] acostados. Y uno entró en la taberna y pidió de beber [...] eran muchos. No debían estar donde estaban, les echaron los perros. Y los perros mordieron y se oyó el crujido de los dientes en el vacío” (139); aunque sin materia corpórea, estos fantasmas emiten un olor muy fuerte.

Uno de los fantasmas es aquel ladrón que Obán cree haber matado. Entra de nuevo a calentarse al fuego a casa de Suki, quien comienza a tener consciencia de los fantasmas:

¹¹ El énfasis es mío.

AMA: El ladrón, calentándose al fuego.

SUKI: ¿No... no lo... mató?

AMA: Y lo eché. Giré apenas la cabeza y volvió, calentándose al fuego.

[...]

SUKI: ¿El mismo? (*Insiste con voz baja y tensa*) ¿Era el mismo que atravesó con la espada en la cocina, el mismo que murió sin ensuciar la espada... de sangre? (142).

Vemos que, a pesar de que la obra esté ambientada en un contexto oriental, pareciera semejante al nuestro. Poco después, se produce este fenómeno que escapa a la lógica común, que no puede explicarse de forma racional o lógica. También Suki, en esta necesidad de aclarar si es efectivamente el mismo muerto, recuerda a los personajes que menciona Todorov, en los que se personifica la incertidumbre, al menos en este primer momento. Insisto nuevamente en las didascalias de la obra, pues en ellas, más tarde en la trama se confirma el suceso extraordinario: “(*aparece Óscar. Viste pantalón y casaca ocre grisáceo. También su rostro tiene un color semejante y su expresión es de desesperanza, de reconcentrada congoja. Vuelve de un lugar donde conoció el desvalimiento y la muerte. Sigue con el desvalimiento y el miedo*)” (*ibídem*).¹²

Luego del acontecimiento extraordinario, sin embargo, vemos cómo Suki acepta esta presencia, empatiza con el sufrimiento de Óscar y trata de consolarlo y convencerlo de que se vaya con los otros. En el pueblo, Obán, al enterarse de estas presencias, intenta deshacerse de ellas por segunda vez, aunque echando mano de torturas que requieren su corporalidad desaparecida: “Obán: (*Arroja a Óscar dentro de la tina, le presiona la cabeza bajo el agua. Hay un largo gemido. Cuando cesa y Obán se aparta, se alza el viento*) [...] No estaba muerto y ahora murió de dos muertes distintas. (*Ríe*) Y si quiero, ¡podrán ser tres y cuatro!” (150). También, la vejación a los cuerpos sin vida es algo que conmueve a Suki “Suki: En la tina tenía los ojos abiertos y respiraba” (152). Podemos ver que, aunque Suki acepta la existencia de los fantasmas, no es algo que deje de sorprenderla; en la penúltima escena aparece nuevamente el tísico que mató Obán:

AMA: El... tísico... ¡azuza su caballo!

OBÁN (*ríe*): No sabes distinguir un pelagato de otro. (*El caballo relincha, asustado*) ¿Cómo se atreve? (*Galope*) ¿Qué pasa? (*Toma su espada y sale*).

SUKI: Ama... ¿Era... el tísico? (155)

¹² El énfasis es mío.

Finalmente, otro elemento que ayuda a construir la ambientación y a confirmar los cambios acontecidos en los personajes es la luz que emite Obán, la cual cambia gradualmente a lo largo de la obra. Al inicio, la luz que desprende el personaje es intensa: “(Por la puerta, se insinúa una leve luminosidad que poco a poco se acentúa en un resplandor total)” (117). Para el final de la obra, la luz pasa de cálida a fría: “(Entra Obán, con su luz que ha ido variando en el transcurso de la acción, más gris, más fría, más dramática)” (152), cambio que se confirma con el olor característico de los fantasmas: “OBÁN (*furioso*): ¡Basura! ¡Basura! ¡Me rozaron y hiedo!” (*ibídem*). Finalmente, el gris también es esencial en la ambientación ambigua o fantasmagórica, color que no sólo observamos en la tez de los personajes o en el brillo de la luz de Obán, sino que se refleja en el ambiente también: “(El ruido se detiene. Afuera, se agrisa el cielo sobre el jardín)” (116).

Esta obra, por la importancia que se le otorga a la luz y los sonidos, así como las acciones violentas ejecutadas por Obán, no sólo fuera de escena sino frente a los ojos de los espectadores, recuerda mucho a lo propuesto por Artaud para el teatro de la crueldad. Considero que también proporciona la oportunidad de reflexionar sobre el *Nô*, un tipo de teatro japonés en el que, en conjunto con la danza, la música y recursos como la máscara, se presenta una especie de diálogo entre dos personajes fijos, siendo uno de ellos una especie de fantasma de un héroe. Por otra parte, lo fantástico, a diferencia de lo que proponía Todorov, puede ser leído como un elemento alegórico, pues es inevitable relacionar los fantasmas en la obra de Gambaro con el contexto de los desaparecidos en Argentina y los asesinatos perpetrados por las distintas dictaduras y golpes militares ocurridos en el país a lo largo del siglo xx. Esto último puede formar parte de aquellos cambios a los que De Beni se refiere en su definición de fantástico, cambios que pueden ocurrir en éste a lo largo del tiempo y, en este caso, en contextos y espacios distintos.

Conclusiones

Si bien hay definiciones que problematizan la relación entre lo fantástico y el teatro, existen otras propuestas, como las aquí citadas de De Beni y David Roas, desde las que es posible estudiar lo fantástico en el teatro. Los breves ejemplos aquí proporcionados, de *El rey mago* y *Del sol naciente*, son sólo un acercamiento a la historia del teatro fantástico en Latinoamérica, la cual requiere de mayor atención por parte de la crítica, pues es necesario estudiar la forma en la que lo fantástico se comporta en un contexto latinoamericano, el cual apunta con mayor o menor medida a una postura crítica que responde a un contexto violento y opresivo. Lo anterior con el propósito, por un lado, de destacar la forma en la que esta modalidad es utilizada en el teatro y, por otro, para entender la forma en la que ésta se continúa desarrollando.

Fuentes consultadas

- Bionda, Romain. "Le fantastique hante-t-elles études théâtrales? Histoire et théorie d'une disparition". *Fabula-LhT*, núm. 13, 2014, <https://www.fabula.org/lht/13/bionda.html>, consultado el 19 de enero de 2023.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Cypess, Sandra. "El teatro hispanoamericano del siglo xx". *Historia de la literatura hispanoamericana, II. El siglo xx*, editado por Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Barcelona: Gredos, 2006, 498-525 pp.
- De Beni, Matteo. *Lo fantástico en escena: Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Vigo, España: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- Gambaro, Griselda. "Del sol naciente". *Teatro I*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2001, 111-163 pp.
- Garay Torillo, Josefina. "Estudio sobre el teatro de lo fantástico: el caso de dos autoras en México: Leonora Carrington y Elena Garro". Tesis de maestría en Letras Mexicanas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- García May, Ignacio. "El maravilloso teatro de lo maravilloso". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, editado por Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 121-151.
- García Simón, Licet. "Breve panorama del discurso teórico sobre el género fantástico". *Nomenclatura: aproximaciones a los estudios hispánicos*, vol. 6, 2018, pp. 1-15.
- Garro, Elena. "El rey mago". *Obras reunidas II. Teatro*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 33-46.
- Goicochea, Adriana. "Las transformaciones de los motivos góticos y la recreación de lo siniestro en la obra de Griselda Gambaro: una oportunidad para pensar la cultura". *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*, editado por Omar Chauvié. Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2015, pp. 1354-1358.
- Hernández García, Juan. "Un extraño ha entrado en mi casa: Lo fantástico espacial en dos dramas hispanoamericanos". *Revista Fuentes Humanísticas*, vol. 34, núm. 64, 2022, www.fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/1083/1238, consultado el 19 de enero de 2023.
- López Martín, Lola. "Formación y desarrollo del cuento fantástico hispanoamericano en el siglo XIX". Tesis de doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

-
- Olguín, David. *Un siglo de teatro en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Pasqualicchio, Nicola. "Prolegómenos a una investigación sobre teatro fantástico". *Pygmalion: Revista de Teatro General y Comparado*, núm. 4, 2012, pp. 13-36.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducido por de Jaume Melendres, Barcelona: Paidós, 1998.
- Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, editado por Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo... Elena Garro 50 años de dramaturgia*. México: Porrúa, 2008.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editora, 1981.
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro Argentino del 2000*. Editado por Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, 2000, pp. 37-46.
- Vieira de Andrade, Ana Lúcia. "El primer teatro de Griselda Gambaro: *El desatino*". *Anales del V Congreso Brasileiro de Hispanistas e I Congreso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Bello Horizonte: Faculda de de Letras da Universidad Federal de Minas Gerais, 2009, pp. 198-207.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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.



Documento

La cita

Martín Zapata*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: mzapata@uv.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9572-9125>

Recibido: 15 de febrero de 2023

Aceptado: 22 de febrero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2739>

*La cita***Nota introductoria: la cita con mi vocación**

La *cita* fue el segundo texto dramático que escribí, en 1982, cuando tenía diecinueve años. El primero, que se llamaba *Para nosotros el día es eterno*, lo escribí en 1979 (a los dieciséis años) y lo monté con mis compañeros de secundaria. De ese primer texto no queda nada, lo perdí en algún momento de mi adolescencia. Era un texto sobre la vida después de la muerte, sobre cinco hombres que se encuentran en el más allá; con ese texto inicié mi vida en el teatro, hace cuarenta y cuatro años. Después, en ese mismo año, formamos un grupo de teatro escolar, con el cual montamos *Yerma* de Federico García Lorca. Meses después, nos volvimos “profesionales” y montamos *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, y digo “profesionales” porque, aunque éramos unos chamacos, nuestra obra estaba financiada por el Gobierno del Estado de Morelos y cobrábamos las entradas de aquel espectáculo presentado en la capilla abierta de la Catedral de Cuernavaca.

Al año siguiente, comencé a estudiar teatro en una escuela y, un año después, en otra. Desde la infancia me apasionaba escribir cuentos, pero, de pronto, en esa época, el teatro se me reveló como una segunda pasión. Cuando escribí *La cita*, tres años después de aquel inicio teatral, mi intención era montar una pequeña obra con dos amigos aficionados al teatro, pero con un director profesional. Le di mi obra a Mario Vázquez, un actor y director mucho más grande que yo y quien había desertado del legendario Grupo Zero. Mario leyó la obra y al día siguiente me llamó por teléfono: “Oye, me gustó mucho tu obra y te propongo que la montemos a nivel profesional. Se acaba de salir del

Grupo Zero Rodrigo Ortega, quien también está interesado en tu obra y la podemos montar entre los tres”. Me sorprendió mucho la propuesta y acepté entusiasmado. El fin de semana nos reunimos los tres en la casa de Mario y platicamos sobre el asunto. Mi obra tenía sólo nueve páginas, es decir, una duración aproximada de veinte minutos. La propuesta de Mario y Rodrigo era extenderla, crear otras escenas, con música y acciones físicas y, de esa forma, crear un espectáculo profesional de más de una hora de duración. “Los tres vamos a extender la obra y los tres vamos a dirigirla y a actuarla. Vamos a dividir los monólogos de OLMO 1 entre los tres y los tres haremos a OLMO 2 y a OLMO 3, ¿qué te parece?”, dijo Mario. “Me parece excelente”, dije yo. “Vamos a experimentar —dijo Rodrigo— y si sale algo bueno de todo esto, estrenamos, y si no, pues no”. Y, bajo ese acuerdo, comenzamos a trabajar todos los días en el Taller Siqueiros, en Cuernavaca. Un trabajo intenso, de experimentación artística, en donde la actuación se mezclaba con el uso de objetos y máscaras, con la acrobacia y la música, con la danza y las artes visuales. Nueve meses después, teníamos una obra teatral que nos gustaba mucho; una obra de más de una hora de duración con el texto que yo había escrito, escenas con música y movimiento, y canciones originales. “Estrenamos”, dijo Rodrigo, y los tres estuvimos de acuerdo.

Nuestra primera función fue en el teatro del Instituto Regional de Bellas Artes de Cuernavaca. Aquella noche, después del estreno, recibimos elogios de los amigos, de los intelectuales y de los críticos. Para nuestra fortuna, al público le gustaba la obra tanto como nos gustaba a nosotros. Al año siguiente, en 1983, comenzaron las presentaciones en la Ciudad de México y luego las giras; primero, en la República Mexicana y, después, en Estados Unidos: en California primero, luego, en varios teatros de Los Ángeles, San Francisco, Berkeley, Santa Bárbara y San José. Meses después, nos presentamos en la VI Muestra Nacional de Teatro, en Morelia, Michoacán.

Nuestro grupo se nombró Los Enanos del Tapanco y adquirió cierta resonancia en el ámbito teatral de aquella época. Mi destino se estaba construyendo: ya no sería psicólogo, como era mi plan original, sino que sería dramaturgo, director y actor. El texto dramático que presento a continuación es el texto original que escribí y que les mostré a Mario y a Rodrigo en nuestra primera junta. La semilla de lo que, después, sería nuestro espectáculo.

La cita

PERSONAJES

Olmo 1

Olmo 2

Olmo 3

Se ilumina el escenario y vemos un espacio casi vacío, en donde sólo hay una silla, al lado derecho, al frente. Entra un hombre vestido con traje y sombrero negros. Se mueve de una manera extraña y, lentamente, se acerca a la silla. Se sienta en ella y mira fijamente a los espectadores. Intenta hablar, pero no puede. De pronto, comienza a ahogarse. Permanece estático por un momento y, después, cae al piso y muere. Entran dos hombres vestidos de la misma forma que el primero y se acercan a la silla. Luego, cargan al muerto y lo sacan del escenario. El espacio permanece vacío y en silencio por un momento. Después, vuelve a entrar el mismo hombre que entró anteriormente y realiza extraños movimientos. Se acerca, lentamente, a la silla y se sienta en ella. Luego, mira fijamente a los espectadores.

OLMO 1: Aquí estoy. Esta es mi casa; enorme, fría, manchada. Quiero hablar, simplemente quiero hablar. Estoy desconcertado, siento que mi vida se ha oscurecido. Habito en este espacio vacío y manchado. Es como vivir dentro de un gran ropero. En un ropero sin ropa, sin zapatos, sin lociones. Dentro, cierro los ojos y encuentro cuatro paredes que encierran un hoyo infinito. Es como vivir en una caja. En una caja en donde una vez hubo un juguete, pero ya no hay nada. Desde hace algún tiempo, esta casa es un hueco de inexistencia, de putrefacción latente, latente pero invisible.

Oculto. Todo esto se está hundiendo. Siempre pensé que yo terminaría así, pero no pronto. Así, rodeado por estas paredes carcomidas. El corredor de atrás es una sucesión de ventanas rotas, de oscuridad, de asfixia. No se sabe dónde termina. La única sensación de claridad, de aire, es el tragaluz que está aquí arriba. Pero está muy alto, imposible de alcanzar. Pero aquí, abajo, todo es oscuridad. Y los corredores se pierden en la oscuridad. El corredor de atrás engendra pequeños monstruos: ratas. Las ratas me hacen enloquecer. Este lugar está lleno de ratas; panzonas, con sus colas sarnosas y sus dientes a punto de morderme. Cada vez que paso por el corredor, su chillido me crispa los nervios. Cuando oyen mis pasos, huyen rápidamente, trepando por las paredes. En las noches vivo aterrorizado; estoy alerta de que no se suban a

mi cama. Las ratas han acabado con mi vida. Están en los roperos, dentro de las bolsas de los sacos y entre los zapatos. A veces, salen por el excusado embarradas de mierda, apestando. O amanecen muertas en el tinaco, ahogadas, gordas por haber tragado tanta agua. Las ratas parecen estar de acuerdo, entre ellas, para enloquecerme; las encuentro por todos lados, a todas horas. A veces, en los lugares más abiertos e iluminados, las he encontrado fornicando, fornicando, fornicando...

OLMO 1 comienza a ahogarse y, después, cae al piso, muerto. Entran los dos hombres que se vistieron de la misma forma que OLMO 1 y se acercan a la silla. Luego, cargan el cuerpo de OLMO 1 y lo sacan del escenario. El espacio permanece vacío por un momento. Después, vuelve a entrar OLMO 1 y realiza extraños movimientos. Se acerca lentamente a la silla y se sienta en ella. Luego, mira a los espectadores fijamente.

OLMO 1: Aquí estoy, esta es mi casa. Quiero que todo esto cambie. Quiero arreglar mi casa, pero sé que es una tarea difícil. Sí, quiero repararla, que no esté tan vacía, tan oscura.

Es un lugar bonito después de todo y lo podría arreglar muy bien. Si pusiera un sillón aquí, junto a esta pared, se vería bonito. Tendría una jaula con pájaro de colores, un pájaro cantante. Un piso que oliera a pino. El olor a pino es el olor de un lugar limpio, de un lugar que se conserva, que es querido. Y yo también quisiera oler a pino. Todo yo, mis manos y mi rostro. Afeitarme todas las mañanas y perfumarme. Empezar el día con olores agradables. Ver la vida con colores encendidos, con colores de felicidad. Quiero respirar un aire puro, un aire limpio.

Quiero vivir en la limpieza. Vivir así y sentirme bien. La vida debería tener belleza por todos lados. Belleza que pudiera descubrir con sólo abrir los ojos. Mirar las flores y descubrir su belleza. Aquí, pondría una pequeña mesa con un jarrón encima.

Un jarrón en donde siempre habría flores; si es mayo, pondría azucenas, si es septiembre gladiolas, y así con todos los meses del año. Yo estaría al pendiente de ir a comprar las flores todos los días. El jardín, tendría plantas nuevas. Arrancaría las hierbas secas y plantaría pasto nuevo. Pondría muchas enredaderas. Las bardas estarían llenas de bugambilias, campánulas y madreselvas. Al centro del jardín, entre rosales, pondría un columpio. Ahí pasaríamos las tardes mi esposa y yo. Mi joven esposa. Mi bella esposa. Yo la columpio. Su cabellera rubia volando por el aire. Pasaríamos horas enteras en el jardín. Y por la tarde, veríamos cómo desaparece el sol y las nubes se preparan para la lluvia. ¿Te imaginas, Claudia?,

¿te imaginas? Te pondrías tu vestido azul, azul marino, el que contrasta con las flores de las bugambilias. Yo columpiándote eternamente. Te empujo y regresas sonriendo. Y en cada vaivén aumenta tu euforia y tu alegría. Y en la explosividad de tu risa, te detendría y te besaría. Te besaría, probando la dulzura de tus labios, en un beso que se prolonga y nos transporta.

OLMO 1 queda alucinado, con la mirada perdida. De pronto, entran los dos hombres que se visten igual que OLMO 1 y se colocan en la parte izquierda del escenario, uno al lado del otro. Cada uno lleva un paraguas negro. OLMO 1, sin voltear a verlos, siente su presencia y queda aterrizado. Los dos hombres abren sus paraguas al mismo tiempo y se cubren con ellos, como si lloviera. Después, se miran.

OLMO 2: Y tú, ¿por qué no tienes esposa?

OLMO 3: No sé, nunca he podido tener una.

OLMO 2: ¿Nunca te has casado?

OLMO 3: No, nunca.

OLMO 2: Debe de ser algo terrorífico.

OLMO 3: Sí, tienes razón, es algo terrorífico.

OLMO 2: Pero... ¿Y Claudia?

OLMO 3: No, Claudia no existe. Nunca ha existido. Es una fantasía que tengo desde que era niño.

OLMO 2: Bueno, pues si es una fantasía, entonces olvídala.

OLMO 3: Sí, tienes razón, desde mañana la olvido. Te doy mi palabra.

OLMO 3: Me parece perfecto.

OLMO 2 y OLMO 3 cierran sus paraguas y salen del escenario. OLMO 1 vuelve en sí.

OLMO 1: No, yo no tengo fantasías. No, Claudia, no desaparezcas, por favor. No huyas por el tragaluz. Claudia, ¿en dónde estás?, ¿por qué te fuiste? No me dejes aquí, en esta casa llena de ratas. Sí, las ratas me atacan, de manera sorpresiva. Y están aquí, en todos lados. A veces, amanecen en mi cama, dentro de mi almohada. Y me muerden las orejas, las mejillas, los ojos. Se meten en mi boca y su cola resbala dentro de mi garganta. Sus pelos se pegan a mi paladar. Me están comiendo la lengua y las encías. Tengo una rata en el estómago que me come los intestinos y se vomita dentro de mí. Está dentro de mi cuerpo y sigue viva. Siento sus patas húmedas subir dentro de mi cabeza y llegar hasta mi cerebro. La rata se come mi cerebro. Se come mis pensamientos y mis recuerdos. Se come todo.

OLMO 1 se queda estático, con la mirada perdida. Entran OLMO 2 y OLMO 3. Cada uno trae una silla y una maleta. Llegan hasta la parte izquierda del escenario y colocan las sillas en el piso. Después, se sientan en ellas, colocan las maletas sobre sus rodillas y las abren. Sacan de las maletas, cada uno, una trompeta. Luego, dejan las maletas en los costados de las sillas y se preparan para su concierto. OLMO 2 toca su trompeta y OLMO 3 se carcajea. Luego, OLMO 3 toca su trompeta y OLMO 2 se carcajea. Repiten esta acción dos veces más cada uno y, después, se quedan serios y miran a los espectadores.

OLMO 2: Aquí, pondría una pequeña mesa con un jarrón.

OLMO 3: En donde pondríamos flores diariamente.

OLMO 2: Flores distintas, con cada mes del año.

OLMO 3: Si es mayo, se pondrían azucenas.

OLMO 2: Si es junio, amapolas.

OLMO 3: En julio, rosas rojas como sus labios.

OLMO 2: Margaritas amarillas, como su pelo, adornarían el mes de agosto.

OLMO 3: En septiembre, gladiolas.

OLMO 2: En octubre, recuerdo de orquídeas.

OLMO 3: En noviembre, fantasías desmedidas de magnolias.

OLMO 2: En diciembre, bugambilias.

OLMO 3: En enero, campánulas.

OLMO 2: En febrero, crisantemos.

OLMO 3: En marzo, jazmines.

OLMO 2: En abril, nomeolvides.

OLMO 3: ¿No me olvides?

OLMO 2: No, no me olvides.

OLMO 3: Está bien, no te olvido.

OLMO 2: Excelente. Toquemos una canción, entonces.

OLMO 3: Sí, toquemos una canción.

OLMO 2 y OLMO 3 toman sus trompetas y tocan una pequeña melodía circense. Terminan de tocar, toman sus maletas y guardan sus trompetas dentro de ellas. Después, se levantan de sus sillas, miran a los espectadores y hacen una reverencia, como agradeciendo sus aplausos.

OLMO 1 se levanta de su silla, da un paso al frente y mira a los espectadores.

OLMO 1: Las ratas...

OLMO 2 y OLMO 3 voltean hacia OLMO 1 y lo miran, extrañados.

OLMO 1: Las ratas han acabado con mi vida. Me destrozaron el cerebro. Me destrozaron los pensamientos y los recuerdos. En mi cerebro solo hay sangre y vómitos, vómitos de rata. La rata duerme dentro de mi cerebro, entre mi sangre y sus vómitos. De pronto, la rata se despierta. La rata se retuerce. La rata se caga. Sí, se caga en los restos de mi cerebro. Y todo se llena de mierda. Y todo apesta.

OLMO 2 da un paso al frente y mira a OLMO 1.

OLMO 2: Disculpe, ¿es usted el señor OLMO?

OLMO 1: Sí, yo soy.

OLMO 2: Qué curioso, yo también soy el señor OLMO.

OLMO 1: ¿De verdad?

OLMO 2: Sí, de verdad. Y mi amigo, el señor OLMO, también es el señor OLMO.

OLMO 1: Pues mucho gusto en conocerlos.

OLMO 2: Igualmente.

OLMO 3 mira a OLMO 1. Después, mira a OLMO 2.

OLMO 3: Este señor OLMO es el señor OLMO de las ratas, ¿verdad?

OLMO 2: Sí, es él.

OLMO 3 saca una pistola, mira a OLMO 1 y le apunta. Después, dispara. OLMO 1 cae al piso, muerto. OLMO 2 y OLMO 3 se acercan a OLMO 1, cargan su cuerpo y lo sacan del escenario. Luego, entran de nuevo al escenario, toman las sillas, las maletas y salen. El espacio queda vacío por un momento. Luego, entra OLMO 1 y mira a los espectadores. Trae un clavel rojo en una de sus manos. OLMO 1 coloca el clavel en la solapa de su saco. Después, se sienta en la silla y mira de nuevo a los espectadores, fijamente.

OLMO 1: Aquí estoy, esta es mi casa. Quise escribir una carta de amor, pero no pude. Una carta de amor para Claudia. Una carta con flores y con atardeceres. Y con un columpio. Si estás aquí, Claudia, entre los espectadores, espero conocerte algún día. Y escribirte una carta de amor. Mi vida es horrorosa, pero me gustaría compartirla contigo. Si tú quieres, por supuesto. Y, bueno, a todos ustedes, estimados espectadores, les doy las gracias por haber venido a

nuestra cita. Gracias por estar aquí, en mi casa. Fue un placer haber platicado con ustedes. Buenas noches.

Se comienza a escuchar una música tranquila, con un dúo de trompetas. Después, OLMO 1 se levanta de la silla y sale del escenario.

La luz disminuye lentamente hasta un oscuro total.

México, 1982.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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

Artes escénicas en espacios de privación de la libertad. Una mirada transdisciplinaria

Thania Mariela García Carrión*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: thania_gc@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6331-0896>

Recibido: 28 de febrero de 2023

Aceptado: 06 de marzo de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2740>

Artes escénicas en espacios de privación de la libertad. Una mirada transdisciplinaria

Resumen

El presente testimonio describe la experiencia práctica que realicé al llevar herramientas de las artes escénicas al reclusorio de Pacho Viejo, Veracruz, durante los años 2017-2019. En este texto presento los desafíos de llevar a cabo un taller con 20 internos para lograr un acercamiento sensible y humano con personas reclusas en una prisión. Expongo las posibilidades que tienen las artes escénicas para generar vínculos y fortalecer el tejido social desde una cultura de paz a través de las artes. El sustento de mi trabajo en el reclusorio fue el paradigma transdisciplinario, mismo que permite transitar por distintos niveles de realidad desde la complejidad de lo escénico.

Palabras clave: transdisciplinariedad; tejido social; teatro; reclusorios; Veracruz.

The Performing Arts in Prisons. A Transdisciplinary Perspective

Abstract

The following is a testimony of a performing arts project I implemented in the prison of Pacho Viejo, Veracruz, during 2016-2019. I describe the challenges of organizing a workshop for 20 inmates, with the aim of achieving a humane and sensible approach with people whose liberty is restricted. I discuss the potential that performing arts have in forging alliances and restoring the social fabric within a culture of peace. The project was based on the transdisciplinary paradigm, which allows for navigating different levels of reality withing the complex practice of performing arts.

Keywords: Transdisciplinarity; social fabric; theatre; prisons; Veracruz.

Artes escénicas en espacios de privación de la libertad. Una mirada transdisciplinaria

A lo largo de la historia, las manifestaciones escénicas han acompañado a la sociedad en su desarrollo cultural y han generado diversas formas de representar los problemas sociales, así como los sentimientos y las emociones del ser humano. Entiendo a la sociedad como un sistema organizado que establece un conjunto de acciones colectivas para vivir de forma armónica. Si trasladamos el concepto *sociedad* al espacio de los reclusorios, encontramos que existe una cultura carcelaria muy arraigada, la cual permea en todos los ámbitos de desarrollo y comportamiento de los seres humanos.

A partir de mis estudios en la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana (UV), me surgieron varias preguntas: ¿qué función social cumplen las artes escénicas?, ¿de qué otra manera se puede servir a la sociedad a partir de la profesión que decidimos estudiar?, ¿cómo puede permear la disciplina escénica el acompañamiento de la persona privada de su libertad?, ¿cómo pueden incidir las artes escénicas en el proceso de reinserción social de una persona privada de su libertad?

Estas preguntas fueron las que detonaron el desarrollo de mi investigación, a partir de un proceso teórico-práctico llevado a cabo en el reclusorio de Pacho Viejo. Este reclusorio se encuentra ubicado a 10 kilómetros aproximadamente de la ciudad de Xalapa, la capital del estado de Veracruz, y cuenta con una población de 850 internos, aproximadamente. También tuve presentes estas preguntas en el segundo taller que coordiné en el periodo de agosto a diciembre en el año 2022, en el reclusorio militar del Campo 1, en Naucalpan, Estado de México. El trabajo que he realizado en estos reclusorios se ha desarrollado principalmente con reclusos varones. Otro aspecto a destacar es que el nivel socioeducativo

de la población en los Centros de Reinserción Social (Ceresos) es, por lo general, bajo, ya que muchas personas que se encuentran cumpliendo su sentencia tienen únicamente la primaria terminada. Esto no sucede en el Reclusorio Militar 1, ya que la mayoría de ellos cuenta con estudios de licenciatura o de posgrado, aunque se encuentran encerrados por haber cometido una “falta a la nación” o un delito de lesa humanidad.¹ Durante mi experiencia en el Reclusorio Militar, tuve la oportunidad de trabajar con militares que estuvieron involucrados en el caso de Ayotzinapa.² A partir de estas experiencias fui adquiriendo mayor compromiso social con las personas privadas de su libertad, modificando mi forma de percibirlos desde un posicionamiento más sensible y humano. Facilitar diversas formas de comunicación sin prejuicios y conectar de manera sincera con las personas genera un ambiente de comunidad. Observé que las artes pueden ser una vía de comunicación con los internos y que las experiencias escénicas nos permiten crear diversas formas de expresión a partir del cuerpo, de la poesía, del performance y de las escenas que ellos mismos proponían a partir de sus experiencias, sus vivencias dentro del reclusorio y de sus anhelos por la libertad física. Descubrí que el concepto *libertad* es más complejo que la realidad misma,³ reflexión que ha seguido motivándome para continuar con mis proyectos dentro de las cárceles.

Ingresar al reclusorio y trabajar con las personas privadas de su libertad a partir de un enfoque creativo y transdisciplinario me ha permitido conocerlas desde su vulnerabilidad y humanidad esencial. Cuando comencé a impartir talleres en los reclusorios me di cuenta de que los cuerpos de los internos se encontraban reprimidos por el espacio que habitaban. Su voz y cuerpo mostraban una desarticulación y muchas de las veces su expresión no coincidía con sus sentimientos. La cárcel los vuelve fríos y apaga sus emociones, a fin de sobrevivir dentro del sistema punitivo. Descubrí que los ejercicios

¹ En los tratados de Derechos Humanos se consideran delitos de lesa humanidad un crimen o delito de carácter inhumano, el cual forma parte de un ataque generalizado o sistemático contra una población civil.

² Entre la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre de 2014 se suscitó una serie de episodios de violencia en Iguala, estado de Guerrero; estos hechos llevaron a la desaparición de 43 estudiantes normalistas donde se vieron involucrados policías municipales, estatales, militares del 27 Batallón de Infantería y cinco autobuses en los que se transportaban los normalistas. A partir de estos hechos, el Gobierno Federal detuvo a la mayoría de implicados en el caso, entre ellos a los militares involucrados. Por lo que en la prisión militar donde impartí el taller se encontraban varios de los militares cumpliendo su condena a consecuencia de dicho acto.

³ Como concepto filosófico, la libertad puede entenderse como una facultad natural, una condición o un modo de ser. Sin embargo, encuentro un nivel de complejidad al momento de relacionarlo con los distintos tipos de libertad que pueden converger: libertad sociológica, libertad moral, libertad física y libertad psicológica.

escénicos me ayudaban a conectar con ellos desde lo sensorial y emotivo. Por ejemplo, les pedía que cerraran sus ojos y que visualizaran el lugar o espacio donde desearían estar, lo que parecía conducir a que, por instantes, olvidaran la presión del confinamiento, gracias a la relajación de sus cuerpos, manos y rostros. Por lo general, nos tirábamos boca arriba en el pasto de un área verde y, con los ojos cerrados, los internos se permitían conectar con sus cuerpos. Durante estos ejercicios se mostraban más frágiles y sensibles ante la cotidianidad de la vida. En ocasiones las lágrimas y los suspiros se hacían presentes, cuando la evocación de ciertos momentos de su vida les producía una sensación de felicidad.

Este proceso fue muy significativo para mí porque me di cuenta del valor que tienen los momentos que, por lo general, pasamos desapercibidos y de cómo ejercicios sencillos pueden ser de gran importancia para personas en situaciones vulnerables. En una ocasión, el interno Alejandro Lindo, quien tiene una sentencia de 20 años por el delito de secuestro, me dijo que, en el ejercicio de evocación, había llegado a percibir el olor y crujir de las hojas secas que pisaba en el campo cuando era pequeño. Fue en esos intercambios de experiencias donde me di cuenta de que el ser humano puede redescubrir su nobleza cuando alguien establece lazos de empatía hacia él. Recuerdo vivamente cuando las lágrimas de Alejandro comenzaron a salir y cómo se aferraba a ese momento alterno que le producía el ejercicio. Instantes como éstos han marcado mi carácter como persona y mi forma de comprender al ser humano.

En más de una ocasión, los integrantes del taller me han comentado que ellos no necesitan un psicólogo, ni una trabajadora social para trabajar en su proceso personal. En cambio, sí dan la bienvenida a experiencias artísticas que les permitan expresar libremente sus ideas y sus pensamientos. No tengo dudas en que el arte puede incidir de una manera significativa en las personas que llevan años en situación de confinamiento debido a que los cambios físicos y emocionales son notables en el transcurso de los talleres. Desde que comencé a trabajar en espacios de reclusión, he mantenido estrecha comunicación con los internos dentro y fuera del reclusorio, pues considero que esos vínculos generan una especie de pacto entre seres humanos. En este tipo de procesos es de suma importancia que las personas privadas de su libertad se sientan acompañadas más allá del momento acotado de un ejercicio o taller.

Los ejercicios escénicos que he desarrollado con los internos se basan en la improvisación, la coordinación psicomotriz, la relajación y el acondicionamiento físico. Procuro que sean trabajados desde una perspectiva transdisciplinaria; es decir, que se atraviesen diversas disciplinas que acompañen a los internos durante su estancia en prisión, con el fin de que reconozca su valor como seres humanos, así como sus habilidades para generar comunidad.

En este proceso también identifiqué que, a partir del trabajo en equipo, la realización de escenas y el juego en la improvisación, los internos logran establecer lazos que en su vida diaria no acostumbran tener. Por lo general, se entiende a la cárcel como una sociedad reducida por el espacio perimetral. Así como en las colonias o vecindades de las ciudades se generan conflictos y conviven diversas formas de pensamiento, en el reclusorio es común que el ambiente se vuelva tenso debido a los estados de ánimo que genera estar en confinamiento durante largos periodos de tiempo. De allí que suelen presentarse riñas o roces entre los internos, lo que en ocasiones me dificultó formar grupos de trabajo. Sin embargo, esta situación que aparece al inicio de cada taller cambia después de cuatro o cinco sesiones volviéndose posible la formación de equipos. Encuentro en los círculos de diálogo una herramienta que fortalece el concepto de comunidad, ya que al estar en círculo se permiten visualizar a todos, educar su oído para escuchar a las otras personas y generar actitudes como la tolerancia y respeto hacia los demás.

Otra de las actividades que considero importante al momento de trabajar con los internos es la relajación. A través de ejercicios de respiración profunda, de conexión con su cuerpo, busco que hagan conciencia del aquí y el ahora. Trabajar desde esta situación les permite concentrarse en el momento en el que se encuentran sin estresarse por sus problemas legales, familiares o personales. Es por eso que, al iniciar cada sesión, dedicamos por lo menos media hora a que se conecten con su *verticalidad*.⁴ Se produce así un estado de relajación que refiere “el aquí y el ahora” desde un estado corporal neutro que conecta el cuerpo y la mente. Este trabajo no sólo se enfoca en el cuerpo, también integramos la voz que es parte de un todo.

Es indispensable poner las artes escénicas al servicio de la sociedad para superar los muros de la pobreza, de los estigmas y prejuicios que llegan a obstaculizar los procesos creativos. Como menciona el maestro Vito Minoia, es necesario “visualizar la posibilidad de que los sueños atraviesen muros” (107).

Pensar en el concepto *sociedad* implica también pensar en nuestras cárceles no únicamente como espacios de venganza o castigo. Las sentencias prolongadas o las penas de muerte no son el camino para lograr una justicia restaurativa. Considero que una de las posibles soluciones puede ser el camino hacia el bien común a través de las artes, para que la dignidad humana de cada una de las personas privadas de su libertad se fortalezca y, así, el tejido social se mantenga firme desde una visión comunitaria [Ver Imagen 1].

La idea de ver a las personas como seres humanos, sin prejuicios y sin distinciones, es algo que mantengo presente al momento de ingresar a los reclusorios. Esta actitud permite

⁴ Nicolescu refiere que la verticalidad se manifiesta en el mundo de lo cuántico, se visibiliza en la estructura de niveles de realidad y tiene que ver con un posicionamiento desde un pensamiento complejo.



Imagen 1: *Círculos de trabajo para ejercicios de relajación profunda.* Reclusorio Militar, Campo Núm. 1-A, Naucalpan, Estado de México. 2022. Fotografía de Raúl Enrique Sánchez Labrada.

que, a pesar de ingresar en un espacio ajeno a nosotros sin conocer a las personas, sea posible trabajar en comunidad desde la sensibilidad y la empatía.

Dentro de las cárceles me di cuenta de que las actividades recreativas son escasas, y que las artes y la cultura no son un tema prioritario. En la mayoría de los casos, lo único que importa a los internos es procurar tener un buen comportamiento para que sus sentencias se reduzcan o encontrar la manera de sobrellevar el encierro a través de actividades laborales u oficios.

Como puede verse, trabajar con personas privadas de su libertad presenta un sinnúmero de retos. En ocasiones es ir contracorriente tanto del sistema penitenciario como de la sociedad en general, debido a los estigmas sociales que existen a partir del pensamiento dicotómico. Por ejemplo, cuando una persona comete un acto que va en contra de la ley, como puede ser un robo común, la sociedad se limita a exigir la cárcel como forma de castigo. Sin embargo, desde la transdisciplinaria puedo integrar otros elementos que no necesariamente tienen que ver con una dualidad o con la lógica punitiva, sino con el conocimiento complejo del contexto social y de la persona.

En el desarrollo de los talleres y a partir de los ejercicios escénicos y de la transcripción de bitácoras, percibí cambios conductuales en los internos, en su forma de estar y vivir dentro de la cárcel. También comencé a notar modificaciones en sus maneras de comunicarse con los demás compañeros y en la forma de percibirse a ellos mismos. Desde luego, el acompañamiento mediante experiencias escénicas a personas en situación de encierro depende en gran medida de la participación y del interés que cada uno tenga [Ver Imagen 2].



Imagen 2: *Círculos de trabajo para ejercicios de relajación profunda al aire libre.*

Reclusorio Militar, Campo Núm. 1-A, Naucalpan, Estado de México. 2022. Fotografía de Raúl Enrique Sánchez Labrada.

Estos talleres y formas de trabajo artístico se encuentran diseñados por las demandas del modelo nacional penitenciario enfocado en la “reinserción social”.⁵ Dicho modelo se basa en el llamado de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos por buscar caminos hacia la reinserción. En el *Programa de Derechos Humanos de las Personas Privadas de la Libertad en el Sistema Penitenciario Federal 2020-2024* se es-

⁵ El Modelo Nacional Penitenciario partió de las siguientes premisas: la cárcel es un espacio irreductible del estado que debe administrarse eficientemente; el sistema penitenciario es el eslabón del proceso de seguridad pública que empieza y termina con la prevención del delito. Véase: INEGI. “1. El sistema penitenciario en México”. *En números, documentos de análisis y estadísticas*, vol. 1, núm. 11, 2017, pp. 3-8. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5237/3.pdf> consultado el 10 de enero de 2023 _

pecifican los derechos de las personas en prisión y se señala que, en el acompañamiento y cumplimiento de su condena, deben estar presentes los ejes de salud, trabajo, deporte, educación y cultura para lograr un objetivo primordial: que el ser humano viva en condiciones dignas.

Al iniciar la Maestría en Artes Escénicas de la UV, yo tenía la intención de realizar un proyecto de investigación sobre el “teatro penitenciario”. Sin embargo, los talleres que llevé a cabo en el reclusorio me permitieron reflexionar sobre la complejidad que se vive dentro de las prisiones. En diálogo con mi director de tesis –el doctor Domingo Adame–, entendí que la disciplina teatral podría ser una limitante al momento de implementar la metodología transdisciplinaria. Fue entonces que decidí ampliar el panorama a las artes escénicas, hacia la danza, el teatro y el performance, con el objetivo de hacer de este recorrido un proceso más enriquecedor.

Los talleres, tanto el del Centro de Reinserción Social de Pacho Viejo, como el del Reclusorio Militar, se dirigieron hacia un espacio en donde se encuentra presente el fenómeno de *prisonalización*, es decir, la “manifestación del efecto psicológico que padecen los internos, causado por el largo periodo de permanencia en una institución penitenciaria el cual se localiza en el inconsciente de cada interno” (Avilés 112). Este fenómeno se desarrolla principalmente en los Ceresos y en espacios que se rigen por códigos rígidos de disciplinamiento (Reclusorios Militares).

Durante el curso del proyecto, encontré una falta de correspondencia entre el sistema penitenciario y la sociedad civil debido al nulo seguimiento del proceso llevado por los internos con un enfoque en la reinserción social. Fue hasta entonces que me di cuenta de que la realización de prácticas escénicas dentro del sistema penitenciario podría contribuir a generar comunicación y sostener un mejoramiento en la construcción del tejido social de nuestro entorno.

En el proceso de la impartición de ambos talleres noté comportamientos distintos en cada una de las personas, debido a que viven con altos grados de estrés y de ansiedad. El interno necesita estar pendiente de muchos factores antes de prepararse eficientemente para un proceso “reinsertador”. Me parece acertada la propuesta de Denise Anzures, quien dice que la cultura y el arte no criminalizan, sino que liberan el pensamiento y la imaginación. A través de estos talleres he buscado que las personas en reclusión puedan expresar con su cuerpo y sus emociones todo aquello que el encierro y la rutina no les permiten realizar. Si tomamos en cuenta el fenómeno de *prisonalización* para analizar los comportamientos y las acciones que realizan las personas en condiciones de encierro, se puede percibir que es insuficiente abordar procesos colectivos a corto plazo. Es por ello que he programado los talleres para una duración no menor a seis meses, pues el seguimiento de cada uno de los participantes debe ser personal y sensible [Ver Imagen 3].



Imagen 3: *Círculos de trabajo para ejercicios de relajación profunda al aire libre.*

Reclusorio Militar, Campo Núm. 1-A, Naucalpan, Estado de México. 2022. Fotografía de Raúl Enrique Sánchez Labrada.

Durante mi práctica, busco trascender los límites disciplinarios, multi e interdisciplinarios para trabajar desde el paradigma transdisciplinario. Esto implica resistirse a dicotomías muy marcadas en el entorno penitenciario como el “afuera” y el “adentro”, “los malos” y “los buenos”, “la víctima” y “el victimario”, “el delito” y “la sentencia”; formas de percibir la realidad impuestas por concepciones retrógradas y obsoletas, “las cuales se aferran a un pensamiento reduccionista, binario y simplificador” (Adame 39). Este pensamiento dicotómico se logra trascender con la visión que propone “el paradigma de la transdisciplinaria” (Nicolescu 28).

Cuando una persona es privada de su libertad, transita por un proceso de *prisonalización* en donde el temor, la persecución y el estar vigilado obligan a cambiar hábitos que se tenían en el exterior. Las prisiones pueden ser físicas o interiores. Las rejas pueden ser una metáfora de la propia vida [Ver Imagen 4].

Durante mis estudios de maestría me encontré con el concepto *artivismo*, el cual surge como un nuevo lenguaje para la acción social transformadora desde el arte.⁶ Relaciono este

⁶ El *artivismo* combina arte y activismo; busca usar el arte como vía para comunicar una energía hacia el cambio y la transformación.



Imagen 4: *Círculos de trabajo para ejercicios de relajación profunda en explanada.* Reclusorio Militar, Campo Núm. 1-A, Naucalpan, Estado de México. 2022. Fotografía de Raúl Enrique Sánchez Labrada.

concepto con la experiencia que he adquirido al momento de trabajar con personas privadas de su libertad, ya que las acciones se realizan con un enfoque social. Si bien no se busca transformar a la persona,⁷ el proceso de acompañamiento puede conducir a cambios en su forma de percibir la vida o de concebir el encierro. En los talleres que se valen del *artivismo*, “es posible invertir los roles de creador y espectador mediante experiencias que se valen de un lenguaje conducente a la comunicación social” (Aladro 18).

Hay modos de intervenir y maneras de tratar. “En el trato también se encuentra un modo de estar, de situarse uno mismo, implica un posicionamiento y, al mismo tiempo, una entrega” (Garcés 22). Poner las artes escénicas al servicio de la población penitenciaria es una forma de retribuir lo que he aprendido en mi paso por mi vida académica.

⁷ Como se menciona líneas arriba las intervenciones escénicas tienen que ver con una acción social transformadora, en un sentido más amplio se busca generar un impacto social. Pero esta transformación no se persigue en las personas en un sentido individual, sino que se encuentra enfocado a un acompañamiento en su estancia en prisión.

Cuando un ser humano pierde la libertad, se enfrenta a una serie de situaciones que salen de su control y de su equilibrio emocional. Perder la libertad es una vivencia que implica, casi siempre, una situación de sometimiento, resignación y sumisión que conduce a la desesperanza. Los internos experimentan impotencia por perder el control de sus propias vidas y de su capacidad para moverse.

“En la cultura occidental, la pérdida de la libertad es una de las experiencias más duras por las que puede atravesar el hombre” (Barbero 45). La cárcel, en nuestra sociedad, se concibe como un “castigo”, por lo que la experiencia de ser prisionero no es reparatoria, sino más bien destructora de su psique. En cambio, en algunos países asiáticos al prisionero se le brinda un tratamiento de reparación del daño que se vincula con un tipo de “sistema de justicia restaurativa” (Dandurand 33).

En México, hablar de cárcel es apostar por la violencia y por el aniquilamiento. El sistema carcelario no ha logrado mejorar la situación de los internos, ni el contexto social; al contrario, las sanciones como medio de castigo nos han llevado a mayor inseguridad y violencia. Basta con adentrarnos y conocer cualquier cárcel en la periferia de las ciudades para darnos cuenta del fracaso de este sistema punitivo.

Debemos considerar que la cárcel es parte del ámbito social, de las decisiones políticas y de las decisiones que toman nuestros gobernantes. Los estudios de la cárcel en los sistemas de encierro obligan a generar una articulación con los espacios abiertos; no se puede entender la cárcel como un ente ajeno a nuestro entorno social. Existe una íntima relación entre lo político, lo económico y lo represivo; considero que no se puede analizar la cárcel sin tener en cuenta estas variables.

A partir de mi investigación infiero que no se puede hablar del concepto *reinserción* cuando las personas privadas de su libertad han sido estigmatizadas o excluidas del sistema social dominante. Hay que tener presente que se trata de una porción “excluida” de la sociedad, por lo tanto, “reinsertar” no funciona porque nunca han estado verdaderamente “insertos”. Por otra parte, se habla de “resocialización” sin tomar en cuenta que cuando una persona es encarcelada no ha dejado de ser parte de la sociedad. “Resocializar” se aborda desde un enfoque de enfermedad. Se sigue insistiendo en una criminología de tratamiento, como si se tratara de enfermos, una visión completamente obsoleta. Se habla de “reinsertarles” en la sociedad, pues se les concibe como seres subalternos, marginales. Se trata de personas cuya vulnerabilidad se agrava una vez que entran a prisión. Los internos son víctimas de un sistema capitalista que produce la exclusión social, de una sociedad que requiere construir cárceles no para procurar justicia sino para ejercer venganza.

Gracias a mi experiencia en los reclusorios, encuentro que es urgente problematizar el concepto que se tiene de la cárcel y de la justicia penal. El arte es una herramienta muy



Círculos de trabajo al aire libre. Centro de Reinserción Social. Pacho Viejo, Veracruz, 2018. Fotografía de José Luis Barradas.

eficaz para tratar a los internos no como criminales, sino como seres humanos que pueden recuperar su dignidad dentro de la sociedad [Ver Imagen 5].

Fuentes consultadas

- Adame, Domingo y Antonio Gómez. *Conocimiento en vivo. Una experiencia desde la Transdisciplinarietà.* Xalapa: Litográfica veracruzana, 2017.
- Aladro, Eva. "Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora". *Cuadernos de Información y Comunicación CIC*, vol. 26, núm. 57, 2018, pp. 9-18.
- Avilés, Evangelina. "El fenómeno de la prisionalización: complejo penitenciario Islas Marías". *Revista Iberoamericana de las ciencias sociales y humanísticas RICS*, vol. 6, núm. 12, 2017, pp. 112-113.
- Barbero, Sandra. *De la pérdida a la esperanza.* España: Edición language, 2011.
- Dandurand, Yvon. *Manual sobre programas de justicia restaurativa.* Ciudad de México: Publicación de las Naciones Unidas, 2006.
- Garcés, Marina. "La honestidad con lo real". *Sismo*, Tea-tron, 6 de octubre de 2011, <http://www.tea-tron.com/sismo/blog/2011/10/06/la-honestidad-con-lo-real-de-marina-garces/>, consultado el 6 de diciembre de 2022.
- Instituto Nacional de Estadística y Geografía. "1. El sistema penitenciario en México". En números, documentos de análisis y estadísticas, vol. 1, núm. 11, 2017, pp. 3-8.

<https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/11/5237/3.pdf> consultado el 10 de enero de 2023 Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinarietà*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 1996.

Minoia, Vito. "Sueños que atraviesan muros. Un caballo azul en la cárcel de Villa Fastiggi", *Investigación Teatral*, vol. 2, núm. 4, 2012, pp. 107-122.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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

Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives

Pamela Brownell*

* Instituto de Investigación y Experimentación en Arte y
Crítica, Universidad Nacional de las Artes, Argentina.
e-mail: pamela_brownell@yahoo.com.ar
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5380-5169>

Recibido: 20 de junio 2022

Aceptado: 19 de agosto 2022

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2741>

Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives

Hernández, Paola. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives*. Evanston, Northwestern University Press, 2021, 232 pp. ISBN: 9780810143364 (tapa blanda) / 9780810143371 (tapa dura) / 9780810143388 (eBook).

El auge que las prácticas documentales han tenido en el ámbito de la creación escénica en las últimas dos décadas se ha visto acompañado por un creciente interés crítico dedicado al estudio de los nuevos modos en los que el teatro busca acercarse a lo real. En este marco se inscribe la investigación que presenta Paola Hernández en *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives* (Ver Imagen 1); este constituye un aporte destacado al conocimiento de los contornos del llamado “nuevo teatro documental” en la escena latinoamericana, ya que reúne el análisis pormenorizado de algunos casos centrales del campo, con una multiplicidad de enfoques críticos y teóricos que permiten reflexionar sobre muchas de las implicaciones estéticas y políticas de esta tendencia.

El libro presenta los resultados de un extenso trabajo dedicado al estudio de las poéticas documentales contemporáneas y, a su vez, evidencia la preocupación sostenida de Hernández por abordar el vínculo entre realidad social y práctica artística desde una perspectiva latinoamericana comparada, contribuyendo a poner en (necesario) diálogo la escena en nuestros países. Asimismo, indaga los modos en los que el teatro se aproxima a la cuestión de los derechos humanos, un tema que la autora sigue desde hace tiempo y que aún indaga en sus investigaciones actuales.

Como su título sugiere, *Staging Lives...* pone en foco especialmente la centralidad que lo (auto)biográfico tiene en el teatro documental del siglo XXI, así, el análisis se concentra en la relación que se establece entre los aspectos materiales del archivo y la dinámica performativa, efímera y compartida de la escena. Hernández dirige su atención hacia las

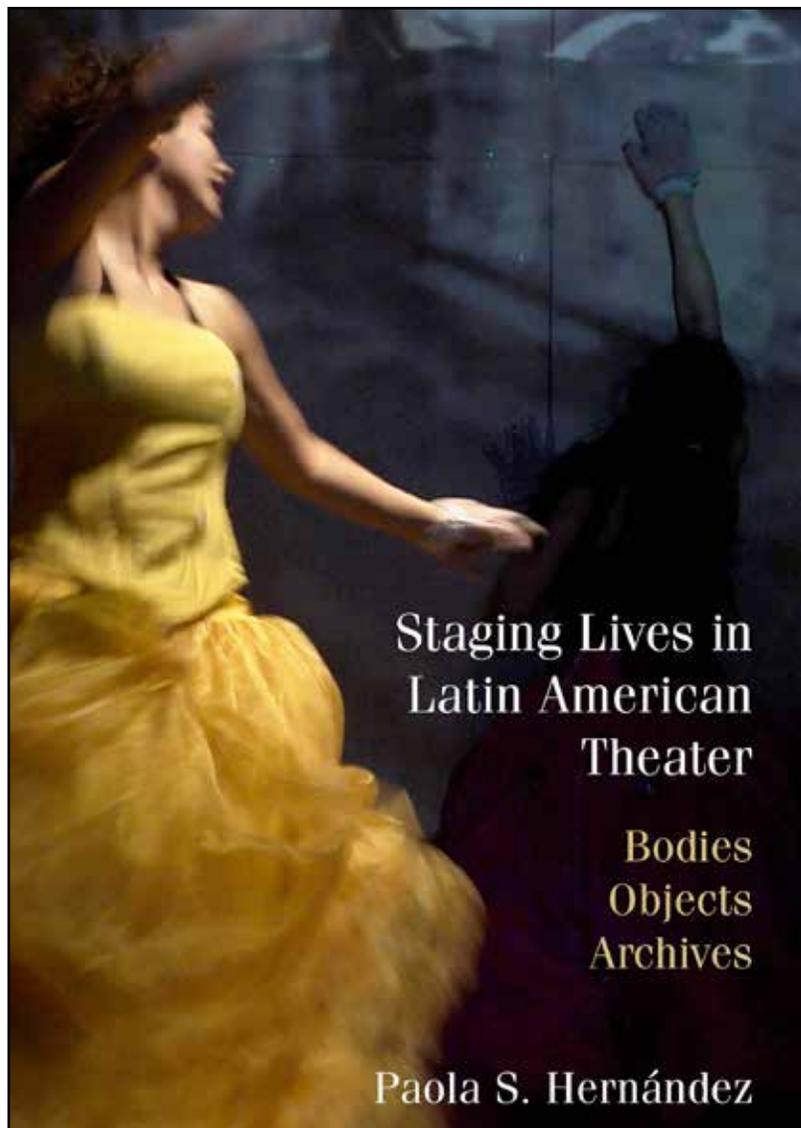


Imagen 1. *Staging Lives in Latin American Theater: Bodies, Objects, Archives.* Hernández, Paola. Evanston: Northwestern University Press, 2021, 232 pp.

“historias, objetos y artefactos personales que los *performers* (tanto entrenados como no entrenados) traen al escenario” (2). En este sentido, explica:

Exploro cómo estos archivos materiales son recodificados por la performance viva en el presente; cómo la dimensión del significado de un objeto puede ser expandida y reinterpretada en escena, y cómo las interpretaciones escénicas de los objetos físicos ayudan a generar una relación afectiva entre quien actúa y el público (3).

En la introducción, titulada “The Real Onstage: New Modes of Documentary Theater”, la autora presenta claramente los propósitos generales, los contenidos y el marco teórico –principalmente ligado a los estudios performance y las teorías de los afectos– de su estudio, ofreciendo una serie de definiciones integradoras sobre estas nuevas formas del teatro documental, las cuales contextualiza tanto en los antecedentes que conforman el canon del documentalismo escénico (especialmente Erwin Piscator, Peter Weiss y, de modo más general, Bertolt Brecht), como en la tradición latinoamericana conocida por su explícita vocación política, donde destaca el trabajo de Augusto Boal y los grandes referentes del teatro de grupos y la creación colectiva (el Teatro Experimental de Cali, Yuyachkani, ICTUS, Escambray, entre otros).

Uno de los factores que se analizan en esta introducción y que resulta fundamental para comprender las diferencias que se observan en el teatro documental actual respecto de las experiencias que lo precedieron tiene que ver con los grandes cambios culturales y epistemológicos que han atravesado nuestras sociedades en el marco de lo que podemos nombrar como la posmodernidad –para sintetizar una serie de complejos factores y debates filosóficos, sociológicos y estéticos–, haciendo provisoriamente a un lado las polémicas ligadas al término.

En un contexto en el que la posibilidad de la representación es permanentemente cuestionada, en el que las nociones de verdad o autenticidad parecen inadecuadas y en el que la hipermediatización define nuestro vínculo perceptivo e informacional con aquello que alguna vez entendimos como realidad, las nuevas prácticas documentales construyen un espacio creativo de acercamiento a lo histórico, lo social y lo personal que funciona, por un lado, como una necesaria y bienvenida reivindicación de que aún es posible afirmar algo sobre el mundo (incluso cuando en el mismo gesto afirmativo se cuestione lo afirmado) y, por otro, como una renovadora invitación a la experimentación escénica basada en un trabajo con nuevos procedimientos y nuevas materialidades en escena que para la mencionada crisis de la representación resultan más un impulso liberador que una limitación. En palabras de la autora, el nuevo teatro documental se posiciona “en la intersección entre la realidad [de los hechos] y la ficción a partir de las posibilidades de crear y repensar los materiales documentales” (4), y también “*Staging Lives...* demuestra cómo el teatro documental del siglo XXI analiza cuestiones políticas a través del uso de nuevas estrategias creativas e imaginativas” (8).

Para avanzar en su estudio, Hernández selecciona cuatro casos del teatro latinoamericano reciente y dedica un capítulo a cada uno, en el que analiza la propuesta de cada artista o grupo, pero también organiza el recorrido por algunas de las estrategias clave del nuevo teatro documental, ya que estos cuatro casos –además de constituir un corpus destacado en sí mismo– permiten a la autora ejemplificar distintas modalidades de lo do-

cumental y conformar un coro que sirve, de algún modo, para tomarle el pulso a la escena documental de la región.

El primer capítulo está dedicado al trabajo de la directora y curadora teatral argentina Vivi Tellas, quien ha tenido un rol fundamental en el impulso a esta tendencia desde sus inicios. Titulado “Biodramas: Vivi Tellas and the Act of Documenting Lives”, da cuenta de las distintas etapas que ha tenido la trayectoria de esta artista y pone en foco, por un lado, algunas de sus iniciativas curatoriales más influyentes, como el proyecto *Museos* (1995-2000) en el que invitó a directores y dramaturgos a investigar escénicamente distintos museos no artísticos de la ciudad, y, sobre todo, el ciclo *Biodrama* (2002-2008) en el que la convocatoria se orientó hacia el trabajo sobre la vida de una persona viva y que dio lugar a la creación de una gran diversidad de puestas en escena que contribuyeron directamente a delinear los contornos de la escena documental local. Por otro lado, Hernández se detiene en el trabajo de dirección de Tellas desarrollado en el marco de lo que inicialmente fue el proyecto *Archivos* (2003-2008) y que luego se llamó también *Biodrama* (2009), nombre que hoy contiene todo el trabajo biográfico-documental de Tellas. Partiendo de la misma consigna general de trabajar sobre la vida de una persona viva, se inclinó hacia el trabajo con intérpretes no profesionales y definió un modelo para el abordaje de sus historias, sus universos y sus archivos personales que ha resultado muy productivo tanto para ella como para otros artistas.

Las distintas manifestaciones del proyecto Biodrama –comenzando por el ciclo homónimo, que justamente se subtitulaba “Sobre la vida de las personas”– pueden enmarcarse en el giro (auto)biográfico que caracteriza el contexto cultural en el que surge el nuevo teatro documental; condensan, asimismo, ese propósito que Hernández identifica como transversal a estas prácticas y que es central para el libro: documentar vidas desde la escena.

El enfoque particular que Tellas da a ese acto de documentación biográfica sintetiza, a su vez, otras varias tendencias que se verifican también de un modo transversal en el corpus estudiado. En primer lugar, la preferencia por las personas comunes y contemporáneas por sobre los grandes personajes históricos. En segundo, un permanente juego con los límites de la ficción (dentro y fuera del teatro), algo que Tellas ha problematizado con su noción del “Umbral Mínimo de Ficción” (UMF), la cual es retomada recurrentemente por Hernández al hablar de las “zonas grises” en las que se mueve el nuevo teatro documental; además, de la apuesta insistente por una “escena frágil” que se abre al azar y a la posibilidad del fracaso, como un modo de potenciar lo vivo del propio hecho teatral. Finalmente, en relación con todo lo anterior, el fuerte sentimiento de intimidad compartida que se genera entre intérpretes y público en las puestas en escena permite a la autora hablar –retomando nociones de la estética relacional de Nicolas Bourriaud, que también constituye una parte importante del marco teórico del libro– de la gran apuesta que hace este teatro por la convivialidad, por encontrar nuevos modos de estar juntos.

El segundo capítulo se titula “Reenactments: The Autobiographical at Play in Lola Arias”. En él Hernández se concentra en el trabajo de la multifacética artista, también argentina, Lola Arias, tomando como objeto, en primera instancia, su trilogía teatral dedicada a pensar (sobre y desde) la generación de los hijos de la dictadura. Esta comenzó con *Mi vida después* (2009), en la que seis actores y actrices recorrían episodios de la vida de sus padres durante la última dictadura argentina (1976-1983); además de esta obra –que a esta altura constituye un ícono de los nuevos modos de hablar escénicamente de los años del terror de un modo más polifónico y un tono menos solemne, así como un objeto privilegiado de los estudios de memoria y performatividad del Cono Sur–, la trilogía incluye *El año en que nací* (2012), una versión chilena del proyecto, a la vez que *Melancolía y manifestaciones* (2012), en la que Arias trabaja sobre su propia vida. Por otra parte, el capítulo también aborda el llamado “Ciclo de la guerra de Arias” que reúne obras de distintos formatos: dos instalaciones, una obra teatral y un filme. En el centro del ciclo se ubica *Campo Minado / Minefield* (2016), en la que participan tres excombatientes pertenecientes a cada bando –inglés y argentino– de la guerra de las Malvinas. Hernández subraya la importancia que el trabajo multimedial tiene en el teatro de Arias, deteniéndose, particularmente, en su manera de manipular escénicamente las fotografías, consideradas en su doble carácter de dispositivo memorial y de objeto escénico. Esto le permite metonímicamente dar cuenta de una actitud general del nuevo teatro documental hacia el archivo y sus contenidos que es, en gran medida, constructivista y lúdica. También explora en detalle cómo la obra de Arias puede interpretarse bajo la luz del concepto *postmemory* (‘posmemoria’) planteado por Marianne Hirsch; pero, en particular, retoma el concepto *reenactment* –postulado por la propia Arias como un aspecto central de su trabajo– a partir del cual las secuencias testimoniales son permanentemente intercaladas con momentos donde, quienes actúan, recrean (es decir, hacen evidente el gesto de intentar reconstruir mediante una actuación) acontecimientos pasados, lo que se transforma en una manera de historia activada, puesta en cuerpo y con un potente gesto metateatral. El tercer capítulo está dedicado al grupo mexicano Teatro Línea de Sombra (TLS), colectivo artístico transdisciplinario con casi tres décadas de trayectoria. Algunos de sus referentes son Jorge Vargas, Alicia Laguna, Eduardo Bernal, Zuadd Atala y Raúl Mendoza. A través del capítulo “Shadows of the Real: Teatro Línea de Sombra”, la autora analiza el cruce entre el compromiso social y la preocupación estética que caracterizan al grupo. El primer aspecto se encuentra presente tanto en su constante denuncia de distintas formas de violencia y violación de los derechos humanos como en su trabajo concreto con la comunidad, mientras que el segundo es identificable en cómo combinan múltiples estrategias para desplegar el material documental con una evidente indagación poética en el plano visual, sensorial y actoral. Hernández contextualiza el trabajo del grupo en relación con antecedentes relevantes del teatro documental mexicano

(Vicente Leñero, en particular) y lo pone en diálogo con los contemporáneos Lagartijas tiradas al sol (omisión consciente del corpus) y otros dramaturgos que abordan temas importantes de la actualidad mexicana y de la región. El estudio profundiza principalmente en las piezas *Amarillo* (2009) –enfocada en las complejidades que rodean la cuestión migratoria y, en particular, en la indiferencia y los riesgos a los que se exponen las personas migrantes– y *Baños Roma* (2013) –donde la biografía del ex-boxeador Mantequilla Nápoles se entrelaza con el trágico devenir de Ciudad Juárez, asolada por el narcotráfico y los feminicidios–, analizando, en ambos casos, tanto las puestas en escena originales como sus derivas y transformaciones posteriores.

Por último, la autora se detiene en el análisis del proyecto *El puro lugar* (2016-2017), una serie de intervenciones urbanas realizada en conjunto con la Organización Teatral de la Universidad Veracruzana (ORTEUV) en espacios de la ciudad de Xalapa, lugar donde han ocurrido episodios de represión violenta en distintos momentos históricos. Dentro de su análisis de la poética documental del TLS, Hernández destaca la metodología de trabajo del grupo, resaltando su idea de progresión que refiere al modo en que, mediante la experimentación escénica y el debate grupal, transitan el pasaje desde la investigación y el trabajo de campo (clave para la metodología del grupo) hasta la escenificación y las funciones, cruzando distintos puntos de vista y experiencias estéticas en una modalidad de laboratorio colectivo. La importancia de lo colectivo para entender el proyecto del grupo se vincula, entonces, tanto a las temáticas que abordan como a sus modos de trabajo y a las dinámicas de comunidad creativa que exploran.

Finalmente, el cuarto capítulo está dedicado al dramaturgo y director chileno Guillermo Calderón. Desde su título “Memory Sites: Guillermo Calderón’s Excavation for the Truth”, Hernández invita a continuar la reflexión iniciada en el capítulo anterior sobre lo *site-specific* como un factor importante de exploración del nuevo teatro documental. Este es uno de los ejes desde los cuales Hernández analiza el díptico teatral *Villa+Discurso* (2011), que Calderón pensó para ser escenificado sólo en sitios de memoria, como los ex centros clandestinos de detención Londres 38 (en el que se estrenó) o Villa Grimaldi, al que se alude explícitamente en una de las obras. Sin embargo, el título se proyecta también metafóricamente sobre la totalidad del capítulo y del libro, subrayando el rol del teatro como sitio de memoria. Así, las distintas obras de Calderón se suman a lo ya expuesto sobre la memoria en este teatro, ilustrando otras posibilidades de trabajo documental. Por ejemplo, este puede apoyarse casi totalmente en la palabra –como en el caso de *Discurso*– o en la ficcionalización de un debate que adopte procedimientos propios del drama, pero que se encuentre saturado de referencias explícitas a debates sociales al grado que funcione como metacomentario y participación en ellos, como sucede en *Villa*. Además, lo documental también puede potenciarse en el cruce entre ficcionalización y militancia activa, como su-

cede en *Escuela* (2013) y, sobre todo, de *Mateluna* (2016) en la que se presentan pruebas de la inocencia de Jorge Mateluna –exintegrante de un frente de resistencia a la dictadura y quien más tarde fue condenado por un delito común a partir de un juicio irregular– como parte de una serie de iniciativas tendientes a reclamar su excarcelación.

A lo largo de todos los capítulos, así como en la conclusión –que incluye una referencia, a modo de coda, a la obra *Las ideas*, de Federico León, quien tematiza algunas de las paradojas del tratamiento escénico del archivo discutidas en el libro–, *Staging Lives in Latin American Theater* da cuenta del dedicado seguimiento que su autora ha hecho durante más de una década a las producciones de los distintos artistas aquí mencionados, corpus que es abordado mediante una lectura personal y propositiva, además de que entrelaza la descripción detallada con una completa síntesis de muchas de las miradas críticas generadas desde el auge de esta tendencia a comienzos del siglo XXI y de diversos trabajos teóricos que contribuyen a enmarcarla en términos contextuales y conceptuales. Es a partir de esta articulación que Hernández llama la atención con insistencia sobre esas zonas grises en las que trabaja el nuevo teatro documental –esos espacios de indefinición generados por el cruce de realidad y ficción, así como por la interpelación recíproca entre artificio y documento, entre lo histórico, lo (auto)biográfico, lo performático y lo convivial– y la reflexión de su potencia estético-política.

Para terminar, cabe destacar que, aunque el libro se apoya en trabajos previos de la autora, no se trata en absoluto de una reunión de artículos independientes, sino de un nuevo análisis crítico generado a partir de una visión de conjunto de este corpus que ejemplifica las inquietudes y los procedimientos principales del teatro documental contemporáneo en los escenarios latinoamericanos.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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 puesta en escena

Tiburón, de Lagartijas Tiradas al Sol

Ximena Prieto*

* Artista-investigadora independiente, México.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2359-5276>
e-mail: somniximena@gmail.com

Recibido: 09 de enero de 2023

Aceptado: 09 de febrero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2742>

Tiburón, de Lagartijas Tiradas al Sol

En la lengua de los seris (o *konkaak*), la comunidad indígena que habita la isla de Tiburón en el golfo de California, no existen palabras para decir que algo o alguien *es*. Solo existe la capacidad de describir que algo o alguien *parece ser*. Para esta comunidad, nada está fijo, nada está terminado.

Lázaro Gabino Rodríguez, cofundador del colectivo escénico Lagartijas Tiradas al Sol, llegó a la isla de Tiburón casi por accidente, aunque hay una parte de mí que aún cree en lo que le oí decir como parte del relato escénico: que su visita fue a propósito, con la intención de recrear la expedición del misionero José María de Barahona hace 500 años. Mi mente repite el eco de las palabras que abren el monólogo de Rodríguez en la obra *Tiburón*¹ [Ver Imagen 1], donde narra que este viaje fue inspirado por un relato sobre Barahona que le contó su abuela, a quien describe como historiadora. Rodríguez revisitó esta parte de su memoria en búsqueda de certeza. Recuerdo también las palabras que contradicen esta versión cuando lo entrevisté meses después sobre las múltiples capas de verdad y percepción que propone *Tiburón*. Según me confesó, su abuela nunca le contó de Barahona y, más bien, encontró la historia en el proceso de desarrollar la pieza (Rodríguez, entrevista). Podríamos decir que las afirmaciones que oscilan entre la verdad y la ficción coexisten en la obra, dejando huellas de cómo la realidad está siempre en proceso de construcción.

¹ Vi *Tiburón* dos veces durante su primera temporada en el Teatro Juan Ruiz Alarcón de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, en octubre y diciembre de 2021.



Imagen 1: Lázaro Gabino Rodríguez en *Tiburón*, 2022, Teatro Juan Ruiz Alarcón, UNAM, México. Foto cortesía de Teatro UNAM / Daniel González..

Tiburón es el trabajo escénico más reciente de Lagartijas Tiradas al Sol, con quienes Lázaro Rodríguez ha desarrollado más de veinte montajes que cuestionan narrativas familiares e históricas, así como la frontera entre la realidad y la ficción. La obra pertenece al proyecto *La democracia en México 1965-2015*, donde el colectivo revisa escénicamente cómo opera la democracia en distintas localidades de este país. *Tiburón*, además, es una celebración del potencial de la incertidumbre, en la que Rodríguez aborda la experiencia que vivió fray José María de Barahona en el mismo territorio que exploró con intenciones inciertas. Son escasos los elementos que existen para recrear la experiencia exacta; la fuente principal de información es un texto escrito por el mismo evangelizador durante su estancia en la isla, recuperado por el escritor y sacerdote jesuita Andrés Pérez de Ribas en el libro *Triunfos de la fe sobre estas tribus, las más bárbaras del norte*, de 1645.

En *Tiburón* encontramos un diálogo entre la época de la Colonia y el presente, entre la fe y el teatro. La obra se inspira en textos e ideas del escritor argentino Juan José Saer, de la poeta mexicana Elisa Ramírez Castañeda, del escritor argentino César Aira, la antropóloga argentina Rosana Guber, del periodista mexicano Fernando Benítez, del crítico de



Imagen 2: Lázaro Gabino Rodríguez en *Tiburón*, 2022, Teatro Juan Ruiz Alarcón, UNAM, México. Foto cortesía de Teatro UNAM / Daniel González..

arte Olivier Debrouse y de los antropólogos Michael Taussig y Nigel Barley. La escenografía de este montaje utiliza una mezcla de objetos religiosos y mundanos con proyecciones de video que trabajan en contrapunto con los monólogos de los tres personajes principales representados por Rodríguez; los cuales, durante el transcurso de la obra, se hacen más y más indistinguibles debido al manejo corporal y vocal del actor.

Tiburón [Ver Imagen 2] remite al *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg en tanto que su montaje escénico “permite el reposicionamiento de imágenes o la introducción parcial de nuevos elementos, para establecer nuevas relaciones, un proceso abierto e infinito que crea una cartografía personal posibilitando constantes re-lecturas” (Tartás y Guridi 228). Con estos recursos, en *Tiburón* surgen preguntas sobre qué realidad, qué fe, qué historia y qué nombre consideramos como propios, y si se puede encontrar una intención o motivo detrás de esta elección.

Durante nuestra entrevista,² Rodríguez me compartió que desde hace varios años habita en lo que describe como un “espacio de desconocimiento”. Le importa poco entender el motivo detrás de las cosas; de hecho, la intención en su trabajo escénico y en su vida no es llegar

² Entrevista vía Zoom, 27 de enero de 2022.

a un resultado planeado, ni a una respuesta, sino enfocarse en el proceso y la experiencia de vivir en la pregunta. Contó que, con cada proyecto, su intención creativa se ha convertido en un territorio de extrañamiento y que cada vez le interesan menos “las certezas dentro de la práctica artística”. Si el teatro tiene algo que le interese, son justamente estos conflictos y mecanismos de representación que propone. El creador afirmó estar atraído en “explorar ciertas cosas... Ciertas sensaciones de cómo me siento y sobre cómo me relaciono con el material de la obra, creo que eso me sucede mientras hago la obra” (Rodríguez, entrevista). Esta estrategia se materializa mediante la forma en la cual Rodríguez se comunica con su público y, quizás, es precisamente esta exploración la que lleva a *Tiburón* a convertirse en un espejo hipnótico para el espectador, ya que quienes estamos en las butacas podemos proyectar ansiedades, esperanzas y posibilidades personales a las preguntas que lanza la obra.

Tiburón fue realizada durante los meses de confinamiento por la pandemia del COVID-19 y, por lo tanto, su proceso de producción se atrasó y transformó de forma un tanto caótica, según Rodríguez. Finalmente, me dijo al respecto que “ciertas cosas se fueron sedimentando o acomodando de alguna manera, sobre todo de mi relación de cómo conectar con una nueva identidad”. Considera que, como disciplina artística, el teatro tiene un potencial específico: tanto creadores como espectadores “comparten el mismo aire de la sala” y, por lo tanto, pueden experimentar al unísono una pieza vibrante de energía y de realidades concurrentes. Lo anterior es evidente desde el comienzo de *Tiburón*, que nos sumerge en una búsqueda sin comienzo ni desenlace definidos. Según Rodríguez, “una vez que estrenamos la obra [...] cada vez lo que se acaba volviendo más importante son las discusiones o las decisiones formales con que la obra interpela el mundo artístico” (entrevista). El creador enfatizó en la importancia que tuvo en *Tiburón* “hablar de lo decolonial de una forma más precisa”. A Rodríguez le interesó encontrar una manera o un gesto a través del cual “hablar de colonialismo a partir del personaje principal [quien es] un evangelizador español [...] Hay algo de eso, de asumir ese rol, que siento espejea mucho con mi aproximación [personal] a la isla de Tiburón” (entrevista).

La base de la investigación que propone *Tiburón* está en la exploración de cómo lo “original” (sea una historia o una identidad) se transforma con el tiempo y el espacio. La obra gira en torno a un relato oral, con todas las incertidumbres inherentes a ese proceso de comunicación. La investigación de Rodríguez pone de relieve el potencial desestabilizador de lo oral frente al relato escrito, supuestamente objetivo, pero que también acaba modificándose en el movimiento escénico que se nos presenta. La experiencia vivida es un cuento que se construye mediante luminosas capas de verdad e ilusión que bailan ante nosotros. De entre estas luminiscencias elegimos aquellas que más llaman nuestra atención y así conformamos una narrativa que proyecta una ilusión de orden. Sólo a través de actos de imaginación crítica es posible desafiar los límites de dichas narrativas y encontrar el juego



Imagen 3: Lázaro Gabino Rodríguez en *Tiburón*, 2022, Teatro Juan Ruiz Alarcón, UNAM, México. Foto cortesía de Teatro UNAM / Daniel González.

de la libertad; así, con cada detalle que se va sumando durante la historia de Barahona/Rodríguez en *Tiburón*, se sugiere que detrás de las acciones que elegimos está presente la posibilidad concurrente de ese otro mundo. La historia tanto política como religiosa de un pueblo va moldeándose de acuerdo a los cambios del tiempo, a las necesidades del colonialismo, a los distintos intereses personales y gubernamentales y, quizás, a una mezcla de elementos de fe y deseo.

Al iniciar la obra, vemos un gran lienzo hecho con material de color dorado que desciende hacia el escenario. Observamos dos telones con pantallas suspendidas y una silla con una botella de Coca-Cola a su lado. Debajo del material dorado que cubre el suelo emerge Rodríguez, quien interpreta, a lo largo de la obra, a Gabino, a Lázaro y a José María de Barahona; tres personalidades que vamos conociendo de forma más o menos simultánea. Gabino se dirige directamente al público para confesar su intención de recrear el viaje del misionero; enseguida, se va transformando en versiones de Lázaro y de Barahona que narran sus experiencias en la isla en temporalidades radicalmente distintas (la época de la Colonia y la actualidad). Los tres personajes se van entrelazando, sus diferencias se hacen progresivamente tenues, con elementos teatrales (barba postiza, objetos, escenografía) que apuntan a lo maleable que son las nociones de autenticidad y artificialidad [Ver Imagen 3].

Del techo cuelgan tres telones sobre los cuales se observa una pintura de la Virgen apocalíptica, una pintura de la isla de Tiburón y el video de un performance de Gabino, con una iconografía que sugiere la lucha entre el bien y el mal, evocando a *El matrimonio del cielo y el infierno* de William Blake. La narrativa del misionero contrasta con unas imágenes proyectadas en una pantalla al fondo, en las que vemos fragmentos de la cultura del internet, memes motivacionales, escenas que diluyen lo íntimo y lo público, *reality shows* de acontecimientos milagrosos, personas entregadas a una febril devoción. Los elementos escenográficos de *Tiburón* estuvieron a cargo de Pedro Pizarro, quien buscó plasmar un tipo de teatralidad que interesa a Lagartijas Tiradas al Sol. A través de elementos propios del arte teatral, la pieza interroga la construcción personal y colectiva de la realidad.

En un momento de la obra, Rodríguez deja de hablar y adquiere un aspecto distinto. Ahora habla como Gabino, el nombre con el cual nació Rodríguez antes de convertirse en Lázaro, gracias a un proceso de transformación personal que se relata en la obra *Lázaro* (2020). Vemos a Gabino en la pantalla del lado derecho del escenario hablando directamente a la cámara, casi como si se tratara de un relato confesional o una sesión de psicoterapia. Nos cuenta cómo se ha sentido perdido como actor, o como persona, y su búsqueda de un propósito claro en la vida. Decide que sólo algo radical lo podría ayudar y declara que lo encuentra, de nuevo, en ese relato que le había leído su abuela de niño sobre la historia del misionero Barahona, quien visitó la isla de Tiburón, Sonora, en 1540. Gabino conecta su búsqueda personal con la búsqueda de Barahona, lo cual diluye las fronteras de la identidad entre la persona viva y la persona narrada, reimaginada.

Tiburón aborda el tema de la actuación como mecanismo de conocimiento y la ficción como instrumento para negociar con la realidad. ¿Hasta dónde actuar algo es vivirlo?, ¿por qué seguimos considerando la ficción como supeditada a la realidad? Lagartijas Tiradas al Sol interroga la identidad como una construcción rígida y abre la posibilidad de verla como fluida, como el momento donde en la obra surge la duda de qué personaje es el que ahora se representa en escena. Dentro de esta confusión se mezclan lo ficcional y lo documental, las historias que se van repitiendo y que quedan diseminadas en la consciencia colectiva. El montaje gira en torno a lo que Rodríguez describe como “la relación que tienen las y los mexicanos, que habitan en las ciudades, con el pasado y el presente de los pueblos denominados indígenas y que quedaron encapsulados dentro del territorio que compone el Estado nación actual” (entrevista). *Tiburón* reflexiona sobre la crisis de la fe en las sociedades contemporáneas cuyas instituciones tradicionalmente encargadas de encauzar el bienestar social están desacreditadas.

Según me dijo, la idea inicial de *Tiburón* [Ver Imagen 4] nació en un viaje que hizo a Sonora donde conoció el Museo de los Seris. La nación *konkaak* (como se autodenominan los



Imagen 4: Lázaro Gabino Rodríguez en *Tiburón*, 2022, Teatro Juan Ruiz Alarcón, UNAM, México. Foto cortesía de Teatro UNAM / Daniel González.

seris) ocupa una franja costera de Bahía Kino, donde se ubica el pueblo de Puerta Libertad, Sonora, cerca de Punta Chueca. Aquí existe una franja donde los *konkaak* tienen autonomía territorial, en un territorio atravesado por una serie de conflictos sociales, políticos y de vida. Rodríguez cuenta que en el Museo de los Seris había “una realidad representada que no cuadraba con lo que se observa al visitar Punta Chueca [...] causando un choque muy abrumador”. Este choque entre representación museográfica y la percepción visual impulsó a Rodríguez a explorar cómo “hacer algo en este lugar y, de alguna manera, plantear la autonomía de los seris” (entrevista).

Pasaron tres años entre la primera visita al territorio *konkaak* y el estreno de la obra. Durante el proceso de creación, Rodríguez me dijo que “empezaron a decantar muchos ríos que no había previsto” (entrevista). Uno de esos ríos fue su transformación personal de Gabino a Lázaro, proceso que permeó la creación y el camino de la obra en la que Gabino cuenta una anécdota de su última experiencia en la isla de Tiburón, cuando conoció a un curandero que invocaba la lluvia.

Al final de la obra, el actor regresa al gran lienzo dorado del que emergió al inicio. Se cubre con él, como si fuese una cobija de historias, encuentros, confesiones, mentiras, realidades y ficciones, como si estuviera entrando a un sueño en el que ficción y realidad coexisten, encontrando el potencial que surge de aceptar y sumergirse en su inevitable unión.

Ficha técnica

Tiburón estrenó el 4 de noviembre de 2020, en la edición 38 del Festival de Otoño de la Comunidad de Madrid, España. Posteriormente, se presentó en la Ciudad de México con una temporada que abarcó del 28 de octubre de 2021 al 6 de febrero de 2022 en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón de la UNAM.

Producción: Zurcher Theater Spektakell, Lagartijas Tiradas al Sol y Teatro UNAM. Basado en textos e ideas de Juan José Saer, Elisa Ramírez Castañeda, César Aira, Rosana Guber, Fernando Benítez, Olivier Debrouse, Michael Taussig y Nigel Barley.

Actuación y coordinación: Lázaro Gabino Rodríguez.

Dirección adjunta: Francisco Barreiro.

Dramaturgia: Luisa Pardo.

Diseño de espacio y luz: Sergio López Viguera.

Video y asesoría artística: Chantal Peñalosa.

Diseño y realización de telones: Pedro Pizarro.

Diseño de sonido e imagen: Juan Leduc.

Fuentes consultadas

Rodríguez, Lázaro Gabino. Entrevista por la plataforma Zoom.. 27 de enero 2022.

Tartás Ruiz, Cristina y Rafael Guridi García. "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne". *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, vol. 18, núm. 21, 2013, 226-235 pp., <https://doi.org/10.4995/ega.2013.1536>, consultado el 15 de octubre de 2022.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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 obra de teatro

Chona. A self-made woman: disidencia en la re-existencia buchona

Silverio Chávez Sánchez*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: jsilvereo@gmail.com

Recibido: 10 de febrero 2023

Aceptado: 13 de febrero 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2743>

Chona. A self-made woman: disidencia en la re-existencia buchona

Por medio de un espectáculo con estructura de cabaret político mexicano, el grupo Gueza Cabaret nos cuenta la vida de Chona, personaje ficticio originario de la ciudad de Coatzacoalcos, Veracruz, que busca desesperadamente salir de la pobreza. La historia es contada por su amiga, compañera y cómplice de toda la vida, La Lupe, quien nos narra entre bailes, bromas y risas los altibajos de la trayectoria de Chona en su ascenso social. Más allá de la risa y de la diversión que transmite el personaje, Chona es un ejemplo de la forma en la cual las mujeres nombradas como buchonas construyen sus vidas.

Esta obra comienza con una escena en donde La Lupe explica al público los requisitos para trabajar en los servicios de limpieza de su amiga Chona (ver Imagen 1). La Lupe viste de manera lujosa, usa tacón de aguja y uñas postizas, evidencia clara de que ella, al igual que su amiga, ha dejado el “charco de lodo” en el que nacieron. Chona se ha juntado con un petrolero llamado Rutilio y ahora vive en uno de los barrios más lujosos de la ciudad de Coatzacoalcos, pero detrás de esa vida de lujos y de *glamour* las cosas no son tan simples para ella.

Gracias al poder adquisitivo que Rutilio le ofrecía, Chona realizó notorias inversiones en su capital erótico, de las cuales destaca un aumento de senos que presume en redes sociales, a pesar de que a simple vista parezcan desproporcionados. En el fondo ella vive en una jaula de oro. Por ejemplo, en una de las escenas de la obra, Chona hace una transmisión en vivo desde Instagram para presumir a sus seguidores la futura fiesta de aniversario que va a tener con su novio, pero es interrumpida por una llamada del propio Rutilio, quien le pide a Chona posponer el compromiso por trabajos que él debe realizar fuera de la ciudad. Más adelante, nos enteramos de que Rutilio tiene una amante que ha quedado embarazada, y entonces amenaza con deshacerse de Chona, a quien desprecia por no ha-



Imagen 1. Isaely Guevara en su papel de Chona, abril 2022, Teatro “La Caja”, Xalapa, Veracruz. Foto cortesía de Manuel Canseco. Ig: @manuelcansecomx.

berle dado un hijo antes. Como reacción a esto, Chona decide irse de antro, se pone su mejor vestido y asiste sola al lugar más caro de la ciudad, donde invita los tragos a personas desconocidas. Estos acontecimientos llevan a Chona a la desgracia, pues, después de una sobredosis de narcóticos y otra llamada telefónica con Rutilio, pierde el control.

Hasta este momento de la obra, hemos visto lo que podría ser la vida de una buchona cualquiera. Las buchonas son mujeres que desafían la concepción de la mujer tradicional. No obstante, la feminidad que ellas performan está mediada por una visión machista y patriarcal que, además, está atravesada por otros fenómenos sociales como la narcocultura y lo que Sayak Valencia nombra “capitalismo *gore*”. Como se explica en la tesis doctoral de Alejandra León; “estas feminidades se construyen dentro de una lógica de consumo y muerte” (120). La figura de la buchona se presenta como una alternativa para las mujeres que pretenden salir de la pobreza usando sus atributos físicos y sus habilidades sociales, pero detrás de la opulencia y glamour presumido en redes, hay personas que sacrifican sus cuerpos para producir los bienes que la buchona presume.

Dentro de la narcocultura existe un orden heteropatriarcal en el cual los hombres definen las condiciones en las que se darán las relaciones, sean estas afectivas o no. De modo

que las condiciones de competencia son asimétricas para las mujeres. Es entonces para ellas una vía de ascenso más corta en la escala social del narcotráfico el uso de sus atributos físicos. Como bien explica León, el cuerpo de las buchonas se vuelve una herramienta de negociación, pero también de resistencia (121). Es decir, de acuerdo a León, ellas usan su cuerpo para “hechizar” a los hombres, para vender afectos y cuidados (122), pero lo que nos muestra el grupo Gueza Cabaret difiere de esta realidad y nos invita a imaginar otros escenarios posibles.

La antes mencionada noche de fiesta termina con la separación de Rutilio y Chona. Aunque desconocemos las condiciones en las cuales se dio la salida de Chona de la relación, sabemos que vuelve a su humilde vida en Coatzacoalcos. Ella asiste a un grupo de Alcohólicos Anónimos donde se reencuentra, después de mucho tiempo, con su inseparable amiga Lupe (ver Imagen 2). En este encuentro, nos enteramos de que Rutilio en realidad era narcotraficante. A su vez, Chona se ha deshecho de él informando a la policía sobre sus actividades ilícitas. A partir del reencuentro, emprenden un camino de resiliencia juntas. A continuación, Lupe nos cuenta otra historia de ascenso social de Chona. Esta vez, ambas se acompañan para terminar la preparatoria. Después, Chona empieza a estudiar Derecho en la universidad, lo cual la lleva a ser presidenta de la República mexicana. Durante todo este tiempo, Lupe y Chona se proporcionan apoyo económico y afectivo, elemento fundamental para sostener el esfuerzo.

Cuando concluye la narración de Lupe sobre el cambio de vida de Chona, la acción nos transporta directamente al primer grito de independencia de Chona como presidenta. En esta ceremonia, los presidentes habitualmente hacen sonar una campana desde el balcón del Palacio de Gobierno en el Zócalo de la Ciudad de México, recordando el grito con el que el cura Miguel Hidalgo iniciaría el movimiento independentista. En cada campanada, el presidente grita el nombre de los héroes de la Independencia, acción a la que el público responde “¡Viva!”. Los nombres escogidos para enunciar usualmente dependen de la afinidad ideológica que pueda tener el discurso del presidente en turno o de los valores que puedan representar en el contexto cuando se realiza el grito de Independencia. En el caso de Chona, el grito se realiza de forma muy parecida, pero en vez de gritar los habituales nombres de los héroes de la patria, ella menciona a las mujeres que trabajan para que el mundo funcione desde un anonimato histórico impuesto por las narrativas hegemónicas: la señora de los tamales, las trabajadoras domésticas, las adelitas, las costureras o las cocineras; mujeres que son, en palabras de Chona, “las madres de la patria” y que pocas veces obtienen el reconocimiento merecido por sus esfuerzos.

Lo que acabo de describir aquí es un acto de pedagogía emancipatoria en el sentido propuesto por Adolfo Albán. Según este, el acto creador es un acto de insurgencia donde el creador debe asumir su lugar de enunciación y enfrentar los silencios históricos y las estrate-



Imagen 2. Los personajes de Chona y Lupe se reencuentran en una reunión de Alcohólicos Anónimos, abril 2022, Teatro “La Caja”, Xalapa, Veracruz Foto cortesía de Manuel Canseco Ig: @manuelcansecomx.

gias de olvido para replantearse las representaciones que se han hecho sobre los grupos subalternos (74). Chona posee las cualidades estereotípicas de las buchonas, pero se aparta del destino habitual cuando comienza a ascender en la escala social como pocos pensarían que una buchona es capaz de hacerlo. Esto es una práctica de re-existencia porque nos permite imaginar a una mujer haciéndose de un puesto de alto nivel por sus propios méritos, como lo es una presidencia de la República. Hasta este momento, no ha habido ninguna mujer presidenta en México y, mucho menos, una con las características que posee el personaje de Chona: cirugías plásticas, acento remarcado y un gusto extravagante para la vestimenta. Chona conserva todas estas características cuando llega a la silla presidencial y, además, invita al reconocimiento de la colaboración femenina para la construcción de la nación.

Por otra parte, Chona también reivindica la figura de la buchona, puesto que no se desprende de los usos y costumbres adquiridos antes de su ascenso a la presidencia. Chona es una mujer empoderada, tal como el personaje homónimo de la canción de Los Tucanes de Tijuana quien desobedece a su marido y hace lo que le place.

Esta obra nos exhorta a imaginar un mundo donde no se juzgue a las personas por su apariencia física, sus gustos musicales o su forma de vestir. Después de todo, estas diferen-

cias no deberían ser motivo de estigmas o señalamientos porque cada uno tiene derecho a la libre expresión de su personalidad. Aunque en el caso específico de las buchonas haya aspectos contextuales a considerar, el ejemplo de re-existencia que presenta Chona es una invitación a superar el estigma que se ha impuesto a estas mujeres, además de presentar una posible alternativa para superar las violencias sistémicas hacia las mujeres.

Ficha técnica

Compañía: Gueza Cabaret

Fecha y lugar de estreno: 3 de diciembre del 2021. Teatro “La Caja”, Xalapa, Veracruz.

Dramaturgia: Ricardo Zamora e Isaely Guevara.

Dirección: Isaely Guevara y Ricardo Zamora.

Reparto: Isaely Guevara –Chona, Guadalupe Ramírez– La Lupe.

Audiovisuales: León Felipe Mendoza Cuevas.

Fecha y lugar de la última temporada: 23 de octubre del 2022 (función única) en el teatro J. J. Herrera en Xalapa, Veracruz.

Fuentes consultadas

Alban Achinte, Adolfo. *Prácticas creativas de re-existencia: más allá del arte... el mundo de lo sensible*. Buenos Aires: Del Signo, 2017.

León Olvera, Alejandra. *La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. Tesis de doctorado en Estudios Culturales, Colegio de la Frontera Norte, 2019.

Valencia, Sayak. “Capitalismo *gore* y necropolítica en México contemporáneo”. *Relaciones internacionales*, núm. 19, febrero de 2012, 83-102 pp.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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

José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023) y Georges Banu (1943- 2023) Fidelidad al teatro y a la amistad

Domingo Adame*

* Universidad Veracruzana, México.

e-mail: dadame@uv.mx

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0190-0161>

Recibido: 15 de febrero de 2023

Aceptado: 22 de febrero de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2744>

José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023) y Georges Banu (1943-2023) Fidelidad al teatro y a la amistad

¿Qué es lo que hay en el espacio que se abre cuando alguien experimenta el dolor por la muerte de un ser querido, y el momento en que el sujeto experimentador muere? Me interesa esta pregunta no por querer saber lo que sentirán mis seres queridos cuando muera, sino porque me parece que, por más que sea un proceso natural y continuo, contiene un potencial de sentido, el cual permite valorar con profundidad lo inexorable de nuestro destino.

El origen de mi tribulación es por el fallecimiento de dos entrañables amigos y colegas: el Dr. José Ramón Alcántara Mejía y el Dr. Georges Banu. El primero fue un reconocido teórico e investigador teatral mexicano; el segundo fue un crítico teatral de origen rumano, radicado en París desde hacía 40 años. Ambos fallecieron el mismo día, el sábado 21 de enero de 2023. ¡Fatal coincidencia! Ambos habían experimentado, el año anterior, la pérdida de dos amigos entrañables: Alcántara, la del teórico chileno-canadiense Fernando de Toro, y Banu, la del notable director de escena Peter Brook. Hoy ninguno de ellos está más con nosotros y su ausencia duele a quienes los conocimos y cultivamos con ellos algún vínculo por nuestra actividad profesional. Esto, desde luego, no es nada extraordinario: así ha sucedido y sucederá siempre. Al darme cuenta de mi sentimiento por las recientes pérdidas, no dejo de pensar en lo que les sucedió a mis amigos ante la muerte de los suyos. Entonces, regresando a la pregunta de inicio (si bien es imposible saberlo con precisión) lo único que desde mi experiencia podría decir es que, por una parte, la presencia de los ausentes se hace más poderosa; sus acciones, sus obras, sus actitudes adquieren mayor dimensión y, por otra, uno comprende mejor lo transitorio de la vida, tal como lo recuerda el poeta Nezahualcóyotl: “No para siempre aquí en la tierra: solo un poco aquí” (León Portilla 89).

Además de su profundo amor al teatro, lo que destacaba en ambos era su amabilidad, cualidad que, por ser auténtica, los coloca en un elevado rango humano.

José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023)

De Pepe, como cariñosamente lo llamábamos, tuve la dicha de ser su amigo y compañero, lo cual nos hizo emprender juntos acciones de estímulo a la investigación teatral: la fundación de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) en 1993, de la cual fue presidente, momento donde nos obsequió el “El drama como paradigma filosófico: reinterpretando a Aristóteles” (1995), primer texto publicado en la entonces incipiente revista *Investigación Teatral*; la realización en la Universidad Iberoamericana (UIA) del III Congreso del Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano, del cual también fue presidente, así como la edición en la misma Universidad de la revista *La escena latinoamericana*. Pero, lo más significativo, considero, fue su impulso a la formación profesional de investigadores teatrales en el programa de Doctorado en Letras Modernas de la UIA, donde tuve el privilegio de que fuera mi maestro y director de tesis.

Como testimonio de su pasión por la investigación, nos deja su larga lista de publicaciones, así como el ya consolidado Coloquio Internacional de Teatro Latinoamericano que bien valdría la pena, en su memoria, agregarle el nombre de su fundador y procurar que permanezca por muchos años.

Conservo dos últimos momentos en los que me transmitió su aprecio: el primero, en octubre del año pasado durante el X Coloquio en la UIA, cuando me expresó el gusto que le daba verme con mi compañera Claudia Cabrera, a quien tuve la dicha de conocer desde el primer evento académico de dicho coloquio. El segundo fue su mensaje del pasado 17 de enero como respuesta a mis saludos de Año Nuevo y a mi petición de materiales para mi libro sobre la gesticulación:

Estimado Domingo, gracias por tus deseos y palabras que son mutuos. Tendré que buscar el material, pero tomará algo de tiempo porque por ahora estoy en preparación para otra cirugía del corazón. Tan luego me recupere me dedicaré a ello. Un abrazo.

Hoy con el dolor por tu partida te digo: no te preocupes, Pepe. Tu corazón no resistió agotado por tanto amor que nos diste. Estoy seguro que entre todos los textos que nos dejas estará lo que busco y que muchos investigadores, como en mi caso, nos seguiremos nutriendo de tu sapiencia.

Georges Banu (1943-2023)

A Georges Banu lo conocí personalmente en 2010 durante mi estancia sabática en el *Centre International de Recherches et études Transdisciplinaires* (CIRET) en París; le debo a él y a Basarab Nicolescu haber tenido la oportunidad de conversar con Peter Brook en su teatro de Bouffes du Nord; de igual modo, guardo con especial agradecimiento el que me haya descubierto la obra del extraordinario pintor Odilon Redon, así como su gentil recepción en su departamento de la *Rue Rivoli* donde conocí a su esposa, la brillante académica Monique Borie, estudiosa de Antonin Artaud.

De su texto “Un souvenir simbólique”, publicado con motivo de los 70 años de Basarab Nicolescu, traduzco el siguiente párrafo que permite conocer cercanamente su sentido de la amistad y su amor por la escritura.

Fui invitado a México para ofrecer un ciclo de conferencias gracias a un amigo de Basarab Nicolescu, que es hoy un amigo común, Domingo Adame. Luego de nuestra llegada a Veracruz nos dirigimos con él, Monique, mi esposa y Acoyani, su hija, a un café popular, isabelino diría yo, pues ahí se mezclan las clases sociales, los platillos son famosos y los meseros realizan verdaderos performances espectaculares para servir una suerte de célebre capuchino mexicano. Ahí, en medio del conmovedor alboroto de esa comunidad, Domingo sacó, para ofrecerme, el último número de la revista *Investigación Teatral* de la cual es director. En la cabeza del sumario me encuentro con un célebre texto de Basarab que escribió a pedido mío. Su ensayo consagrado a las relaciones de Peter Brook, del cual es muy cercano, con el pensamiento tradicional. Este texto se remonta a más de veinte años, hablamos por primera vez sobre él en otro restaurante, el *Buisson ardent*, cerca de Jussieu donde Basarab trabajaba entonces. Él lo redactó lentamente, Brook lo revisó y yo lo publiqué. Es un texto que nos une... después de tanto tiempo. Aún resuenan en mí sus cálidos comentarios a su llegada a Veracruz cuando fui a recibirlo con motivo de las conferencias que ofreció en nuestra Maestría en Artes Escénicas en 2012 y al mostrarle el número 2 de *Investigación Teatral* en su nueva época en el cual se incluía la traducción de un texto de Basarab Nicolescu que escribió a pedido suyo. Se sorprendió del ambiente del café “La Parroquia” en el Puerto; por su carácter, dijo, “isabelino” debido a la mezcla de clases sociales; también por los “performances espectaculares –que realizaban los meseros– para servir una suerte de célebre capuchino mexicano”. Al tocar la revista me dijo “¡Texto resucitado!” (Banu, Un *sourvenir*).

Y qué decir de su “Carta a Shakespeare”, aquí un extracto en mi traducción:

Tú me enseñaste que el teatro abandona el mundo para volcarse en el sueño,
¡que es el mejor puente entre los dos!
Tú me procuraste la dicha de este paso firme y jamás interrumpido entre el mundo
objetivo y el sueño irreal, porque tu teatro se sitúa justamente en este cruce
donde lo material y lo inmaterial se reúnen.
Cuando no quiero escoger, cuando no quiero amputar la diversidad del hombre
yo vuelvo a ti. Esta necesidad la experimento a menudo, es por eso que, cada semana,
te releo (Goy-Blanquet).

Nuestra revista *Investigación Teatral* publicó dos textos suyos que ameritan ser consultados: “De viajes y testimonios. Los críticos teatrales como viajeros” (Vol. 1/Núm. 2) y “Los líderes ‘efectivos’ y las comunidades artísticas” (Vol. 3/Núm. 5).

Teníamos previsto encontrarnos en París, en 2018, al regreso del Congreso de *The Academy of Transdisciplinary Learning & Advanced Studies* en Rumania, lo cual no fue posible por encontrarse él en uno de los tantos festivales teatrales a los que asistía; no obstante, dejó todo preparado para que Monique nos recibiera a Claudia y a mí con su cordialidad característica.

En mi pasado aniversario me envió el siguiente mensaje como testimonio de amistad, pero también de la poderosa huella que dejó en él su vista a Xalapa:

Querido amigo, tú estás lejos pero nuestra amistad está viva tanto como los recuerdos inolvidables de nuestro encuentro en Xalapa. De todo corazón te deseamos un feliz aniversario... Georges y Monique Banu.

En Xalapa brindamos por el teatro, por la amistad y por la vida –con Pepe en varias ocasiones y con Georges en 2011–, así lo seguiré haciendo, hasta que cualquier día, alguien que me aprecie experimente por mí lo mismo que estoy sintiendo al despedir a tan queridos amigos.

Fuentes consultadas

Banu, Georges. “Un sourvenir symbolique”. *Basabarab Nicolescu*, 20 de octubre de 2012, https://www.basarab-nicolescu.ciret-transdisciplinarity.org/Basarab_Nicolescu_70.php, consultado el 2 de marzo de 2023.

Goy-Blanquet, Dominique, compilador. *Lettres à Shakespeare*. Vicenses: Thierry Marchaisse, 2014 (versión electrónica).

León Portilla, Miguel, *Quince poetas del mundo náhuatl*. México: Diana, 1998.

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 14, Núm. 23

abril-septiembre 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

Luisa Josefina Hernández (1928- 2023): lances y paradojas de una dramaturga

Óscar Armando García*

* Universidad Nacional Autónoma de México, México.

e-mail: oscargarciagut@filos.unam.mx

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-1369-6977>

Recibido: 28 de febrero de 2023

Aceptado: 03 de marzo de 2023

Doi: <https://doi.org/10.25009/it.v14i23.2745>

Luisa Josefina Hernández (1928-2023): lances y paradojas de una dramaturga

*La mañana de mi muerte,
ramas de amor
me fueron envolviendo
como rayos de sol,
para entregarme al sueño
en las manos de Dios.*

Rafael Elizondo. *El árbol de la vida* (atribuible a L. J. H.).

El legado de Luisa Josefina Hernández a la cultura mexicana es inmenso. Escritora perteneciente a la generación del Medio Siglo, se destacó en cada una de sus incursiones creativas: la narrativa, la dramaturgia y la docencia. Inquieta y constante, su presencia fue fulgurante desde sus primeros pasos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus congéneres fueron notables figuras —como Emilio Carballido, Jorge Ibar-güengoitia y Sergio Magaña— quienes se convirtieron muy pronto en jóvenes talentos de la escena mexicana bajo la tutoría magisterial de Rodolfo Usigli y Celestino Gorostiza.

Por tradición familiar, Luisa Josefina inició sus estudios universitarios en la Facultad de Derecho (UNAM), desde donde emigró, posteriormente, a la antigua escuela de Filosofía y Letras, ubicada en el edificio de Mascarones de la colonia Santa María la Ribera, para saciar su curiosidad innata como escritora. Resulta revelador que, dentro de su entorno escolar, la presencia femenina era escasa, aunque Filosofía y Letras comenzaba a generar un espacio singular para las jóvenes que deseaban seguir una carrera profesional dentro de las

humanidades. En sus aulas, Luisa Josefina se encontró con otra de las grandes figuras de las letras mexicanas: Rosario Castellanos, con quien coincidió en su procedencia provinciana y en la búsqueda de una voz propia que se abría paso desde una comunidad literaria poco propicia para la mujer.

Desde muy temprana edad, Luisa Josefina escribió breves relatos, balbuceos literarios que fueron encontrando su propio camino, con un manejo de la palabra siempre lúcido y elocuente, lo que le permitió construir sus primeras novelas a través de conflictos que había escuchado con atención desde el seno familiar. Su voz comenzó a sintetizarse en la página dentro de las frases, las moralejas, los profundos sentimientos humanos en sensibles momentos vividos por sus personajes; dentro de un vasto mundo de confrontación entre la muerte y el amor a partir de sus particulares decisiones.

Con la afortunada sugerencia de su amigo Emilio Carballido, Luisa Josefina trasladó su talento narrativo al drama, paso que emprendió con gran seguridad por sus atributos creativos: el oído para plasmar nítidamente los diálogos de sus personajes, la construcción de conflictos en una temporalidad escénica y la fascinación que en ella tuvo el arte teatral. Para entonces, la constancia de su escritura fue siempre de la mano desde la rigurosa disciplina que le imponían los ensayos de los procesos de montaje de quienes, también, fueron sus grandes maestros: Seki Sano, Salvador Novo y Fernando Wagner.

En una entrevista poco conocida con Elsa Pacheco, Luisa Josefina declaró que sus primeros contactos con la escena fueron como espectadora juvenil del teatro de tradición hispánica; no obstante, su visión cambió radicalmente cuando asistió en 1949 a la puesta en escena de Seki Sano de *Un tranvía llamado Deseo* de Tennessee Williams, momento epifánico para descubrir la frescura y la libertad de la dramaturgia norteamericana, llave indiscutible para abrir sus horizontes sobre la compleja estética del realismo del siglo xx. A partir de esta experiencia, Luisa Josefina comenzó su exploración creativa en la dramaturgia de formatos diversos como la de Chéjov, Ibsen, Miller, O'Neill y Beckett, entre otros. La producción de nuestra dramaturga se fue intercalando junto con su asombro por los clásicos de todos los tiempos, la valoración teórica de la obra dramática de su maestro Rodolfo Usigli, así como el reconocimiento a la notable creación de sus colegas Magaña, Ibarguengoitia y Carballido, pero principalmente su especial interés por la sólida escuela de reflexión teórica de Erick Bentley, Martin Esslin y H. D. F. Kitto.

En la vasta obra literaria de Luisa Josefina Hernández se consignan alrededor de 14 novelas, más de 30 obras teatrales y sus valiosos ensayos sobre reflexiones de la estética dramática de autores como Shakespeare, Beckett, Lorca, Chéjov y Sternheim que, a manera de prólogos, acompañaron diversas ediciones. ¿Cuánto de este mar indómito de materiales hemos leído? Tal vez muy pocos han tenido la posibilidad y fortuna de poder hacerlo. Desde su partida, he meditado sobre cuántas de sus obras (que ahora se convierten en “obras completas”)

he tenido entre mis manos. No deja de asombrarme la enorme gama de ambientes, paisajes y sitios en donde navegaban sus personajes narrativos y dramáticos que propuso en cada una de sus obras; cada una de ellas siempre han sido una evocación nostálgica, desde la cotidianidad contemporánea hasta los tiempos inmemoriales de México y del mundo.

A mi memoria se entremezclan también sus palabras, sus recomendaciones y los consejos que recibí como alumno y posteriormente como colega en los pasillos de la Facultad. No deja de sorprenderme el haber tenido frente a mí a una de las más lúcidas mentes de la literatura mexicana y de la teoría del drama. Mi asombro como alumno continuó con sus seminarios de posgrado en Letras, en la misma Facultad, sobre novela (norteamericana, rusa, francesa e inglesa) a los cuales acudí años después de haber culminado mis estudios en literatura dramática y teatro. Compartir a sus autores favoritos (Faulkner, McCullers, Dickens, Capote, Dostoievski, Tolstói) era también un ejercicio perpetuo de reflexión que generosamente emanaba de la maestra para poder descubrir el infinito mundo de la narrativa, a través de las intrincadas decisiones que todos los seres humanos son capaces de engendrar en sus vidas.

Desde hace algunos años ha surgido la inquietud por compilar los ensayos teóricos de Luisa Josefina Hernández, junto a los textos de su crítica teatral, con el fin de completar el complejo rompecabezas de su pensamiento teórico. En un artículo de Felipe Reyes Palacios ya se confirmaba la decisión, por parte de la maestra, de no fijar en un compendio estas ideas. Es así como contemplo la gran paradoja de quien generó una teoría dramática particular, construida a través de un largo camino de sabiduría, sin condicionarla a rígidas categorías, sino la constante invitación a que las propuestas de análisis del drama fueran tan cambiantes como quien las interpretara, dentro de los tiempos en los que se sujetaran a revisión. Esa es tal vez una de las grandes aportaciones de su propuesta: lo que interesa es el proceso de construcción de un pensamiento crítico, no sus conclusiones.

El mejor homenaje que podemos ofrecer a la memoria de la maestra Luisa Josefina Hernández es leer y admirar en escena su obra; en ella podremos visitar mundos siempre ignotos donde habitan sus personajes, intrigantes seres que podemos descubrir como peces semiescondidos en el diáfano coral, donde transitan de su imaginación a la nuestra de manera gozosa y exquisita.

Fuentes consultadas

- Pacheco, Elsa. "Ecuaciones metafóricas". *Voces de lo efímero*, coordinado por Luz Emilia Aguilar Zinser. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, pp. 78-182.
- Reyes Palacios, Felipe. "Algunas aportaciones de Luisa Josefina Hernández a la teoría dramática". *Tramoya*, núm. 72, 2002, pp. 107-113.