

No.
01

ISSN: En trámite

A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades

Facultad de Filosofía y Letras | Teatro UNAM

Marzo – Agosto 2024



01

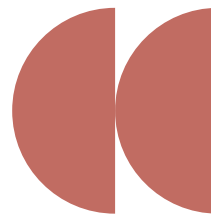
ISSN: En trámite



A Escena

Revista de Artes Escénicas y Performatividades

Facultad de Filosofía y Letras | Teatro UNAM



Marzo – Agosto 2024



DIRECTOR EDITORIAL

Horacio José Almada Anderson | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Francine Alepin | Universidad de Québec (Canadá)

Catherine Boyle | King's College London (Reino Unido)

Jorge Dubatti | Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Óscar Armando García Gutiérrez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Lorena Leija | Universidad de Guelph, Québec (Canadá)

Emilio Méndez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Regina Quiñones | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Miguel Zugasti | Universidad de Navarra (España)

COMITÉ CIENTÍFICO

Mario Cantú Toscano | Universidad de Baja California (México)

David Eudave | Universidad de Guanajuato (México)

Aurora González Roldán | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Gabriela Halac | Ediciones DocumentA (Argentina)

Mari Mercedes Ruiz Ruiz | Universidad de la Habana (Cuba)

Elizabeth Solis | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Mauricio Trápaga Delfín | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Iona Weissberg | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

PRODUCCIÓN

Cuidado editorial | Alejandra Martínez Gómez | José Maximiliano Jiménez Romero

Formación y diseño | Martha María González Ramírez

GESTIÓN

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Mary Frances Rodríguez van Gort | Directora

Didanwy Kent Trejo | Coordinadora de Investigación

COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL,

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rosa Beltrán Álvarez | Coordinadora de Difusión Cultural

Juan Manuel Meliá Huerta | Director de Teatro UNAM

Angélica Moyfa García García | Jefa del Departamento de Prensa y Relaciones Públicas

FOTO DE PORTADA

LOW COST [Paisaje escénico sobre la Crisis Climática],

compañía L.A.S (Laboratorio de Artistas Sostenibles) / Nacho Ponce, Estudio Alós 2019.

A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades, número 1, marzo — agosto 2024, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras y de Teatro UNAM, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: revista.aescena@filos.unam.mx. Dirección web: <https://revistas.filos.unam.mx/index.php>. Editor responsable: Mtro. Horacio José Almada Anderson. Reserva de derechos al uso exclusivo del título de la revista, otorgada por el Instituto Nacional de Derecho de Autor: en trámite. ISSN: 04-2023-080917271200-102

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Los artículos publicados en *A Escena* se distribuyen bajo una licencia pública internacional Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivados 4.0 (CCBY-NC-ND 4.0), con la cual se autoriza a toda persona a copiar, distribuir y comunicar públicamente cualquiera de los artículos, siempre y cuando sea sin fines de lucro, se cite de manera adecuada la fuente y se remita a la publicación original. Cualquier tipo de reproducción comercial o derivada de un texto publicado en *A Escena* requiere de los permisos correspondientes, que deberán solicitarse por correo electrónico a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones. Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3.



Contenido

Nota editorial


1. Artículos

- 8 Molière y la nueva ciencia:
la vinculación del dramaturgo con los filósofos libertinos**
Claudia Ruiz García
- 17 Construcción de la partitura de una sonata teatral:
Hedda Gabler [2005-2007]**
Óscar Armando García Gutiérrez
- 27 De un lugar a un espacio: merodear, habitar
y escribir la partitura**
Fernando Sebastián Huber
- 42 Decorado virtual, ticoscopia y puesta en edición
en *La entretenida* de Miguel de Cervantes**
Horacio José Almada Anderson

2. Reseñas

- 57 Una dramaturgia y dos corridos:
la obra de Norma Román Calvo**
Margot Aimée Wagner
- 63 Festival y Simposio de Teatro Clásico Español
y Novohispano “Teatro Guadalupano 2022”**
Diego Gabriel Hernández Ortiz y Margarita González Ortiz

3. Creación

- 69 Julieta tiene la culpa**
Bárbara Colio
 - 108 La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»**
Didanwy Kent Trejo
- 



NOTA EDITORIAL

Hoy es un día de celebración: sale a la luz el primer número de *A Escena Revista de Artes Escénicas y Performatividades*, publicación especializada de la Universidad Nacional Autónoma de México editada por la Facultad de Filosofía y Letras en colaboración con Teatro UNAM. Creemos en la necesidad de una revista científica que dedique sus esfuerzos al estudio del teatro, las artes escénicas y las performatividades. Su vocación es editar trabajos inéditos y originales sobre el quehacer teatral, escénico, las performatividades, sus posibilidades y frutos de creación, su investigación, la formulación de técnicas y metodologías novedosas, y la difusión de experiencias escénicas relevantes, como festivales y muestras en ámbitos universitarios, circuitos comerciales, profesionales, independientes y autogestivos.

La revista tendrá como secciones principales:

1. Artículos: Ésta es una sección de investigación sobre teatralidades, performatividades y procesos de investigación artística, escénica y performativa. Queremos promover las discusiones de carácter teórico-metodológico que propicien el borrar los límites entre lo que consideramos teórico y práctico en las artes escénicas y performatividades y lograr procesos incluyentes, éticos, complejos y reflexionados desde lo académico al reunir miradas críticas, artísticas, políticas, etcétera.

2. Reseñas: Esta sección dará a conocer testimonios de creadores, investigadores, gestores culturales o cualquier estudioso-profesional de las artes escénicas, así como de publicaciones de cualquier tipo que se relacionen con nuestro perfil profesional y experiencias escénicas como festivales, muestras, producciones.

3. Creación: Esta sección publicará textos para la escena, obras de teatro, guiones, escaletas, libretos, ediciones críticas, además de ensayos de opinión.

Trabajaremos para que esta revista se convierta en un referente para el estudio de las teatralidades y de las nuevas formas de abordar, analizar y teorizar lo escénico desde todas sus posibilidades. Queremos proporcionar una herramienta que facilite la actualización y reflexión de las propuestas de nuestra comunidad para renovar, proponer y provocar nuevos rumbos creativos y expresivos en nuestra disciplina y quehacer.

En el primer número contamos con una reseña sobre el trabajo de la Dra. Norma Ramón Calvo (qepd), eminente catedrática del Colegio de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, desde la visión de la Mtra. Aimée Wagner. Con una mirada crítica y escénica, Margarita González y Gabriel Hernández nos ofrecen una reseña del 2º Festival y Simposio de Teatro Clásico Español y Novohispano, que se llevó a cabo en Guanajuato, México, en noviembre del 2022.

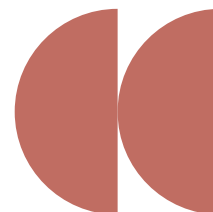
En la sección de Creación se edita el texto de Bárbara Colio *Julieta tiene la culpa*, que estuvo en temporada hasta el mes de abril de este año en TeatroUNAM. También se incluye un ensayo que obtuvo mención honorífica al Premio Internacional de Ensayo Teatral, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) y Artezblai, escrito por Didanwy Kent, “La experiencia teatral: apuntes para un <<respectador>>”.

Aunado a esto, contará el lector con cinco artículos de investigación: el primero es una mirada crítica de Claudia Ruiz García sobre la relación dramaturgia-ciencia en la obra de Molière, de quien festejamos su 400 aniversario el año pasado; el segundo artículo es una minuciosa revisión y reflexión metodológica de una puesta en escena de Hedda Gabler, “Construcción de la partitura de una sonata teatral: *Hedda Gabler* (2005-2007)”, de Óscar Armando García Gutiérrez. Después aparece un texto de Fernando Sebastián Huber, “De un espacio a un lugar: merodear, habitar y escribir la partitura”, que se inscribe en los estudios de la performance. Finalmente, se presenta un estudio de Horacio José Almada Anderson sobre Cervantes dramaturgo, el reconocimiento de su obra escénica y el análisis de un texto espectacular que sigue buscando espacio en los escenarios, para hacerse presente frente a los espectadores, que llevan 400 años esperándolo.

Esperamos que disfruten de esta iniciativa y se sumen a la discusión.

Horacio Almada Anderson

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, Noviembre, 2023



DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2047>

RECIBIDO: 18-10-2022

ACEPTADO: 9-02-2023

Molière y la nueva ciencia: la vinculación del dramaturgo con los filósofos libertinos

*Molière and the New Science:
The Connection between the Playwright
and the Libertine Philosophers*

Claudia Ruiz García

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México | Ciudad de México, México

Contacto: claudiaruiz@filos.unam.mx

Pag.

8

RESUMEN

Este acercamiento a la obra de Molière está focalizado en las posibles conexiones que este dramaturgo sostuvo con los círculos científicos y filosóficos de su tiempo. Interesa su filiación con el escepticismo y el grupo de eruditos libertinos, en particular con Pierre Gassendi, un astrónomo, gran conocedor de los eclipses y cercano al círculo de defensores de Galileo. En varias obras, este dramaturgo partidario del grupo de los modernos al interior de la célebre “Querelle des Anciens et des Modernes” confronta estas posturas antagónicas de forma magistral. Dentro de su repertorio hay una gran variedad de piezas que construyen una intriga a partir de un enfrentamiento caótico de personajes pragmáticos, contra un bando donde se sitúan los dogmáticos. Se analizan dos piezas de la última etapa de su producción: *Le malade imaginaire* y *Les femmes savantes*. Estas obras en particular permiten al dramaturgo hacer una caricatura feroz de los detractores de la nueva ciencia. Los doctores y eruditos, sabios o pedantes, de cada una de ellas, son ferozmente caricaturizados. Con ello se logra crear una imagen muy negativa de los partidarios de la enseñanza escolástica y del respeto a ultranza de la tradición y de la vieja ciencia.

Palabras clave: Molière || Dramaturgia || Escepticismo en la literatura || Dramaturgos franceses || Lo cómico || Drama francés || Libertinos (filósofos franceses) || Libertinos en la literatura



ABSTRACT

This text on Molière's work focuses on the possible connections this playwright maintained with the scientific and philosophical circles of his time. His affiliation with skepticism and the group of erudite libertines is of interest, in particular his affiliation with Pierre Gassendi, an astronomer, a great connoisseur of eclipses, and a figure close to the circle of advocates of Galileo. In several plays, this playwright and supporter of the group of advanced thinkers within the famous "Querelle des Anciens et des Modernes" confronts these antagonistic positions masterfully. Within his repertoire, there is a great variety of pieces that build intrigue from a chaotic confrontation of pragmatic characters, and dogmatic positions. Two pieces from the last stage of his production are analyzed here: *Le malade imaginaire* and *Les femmes savantes*. These plays allow the playwright to make a fierce caricature of the detractors of the new science. The doctors and sages in each, wise or pedantic, are fiercely caricatured. This creates a very negative image of the supporters of scholastic teaching and extreme respect for tradition and old science.

Keywords: Molière || Playwriting || Skepticism in literature || French dramatists || The comic || French drama || Libertine philosophers || Libertine philosophers in literature

Para entender uno de los rasgos de la modernidad, pero también de la actualidad de Molière, es indispensable acercarse a un aspecto relevante de la vida y obra de este comediante y cortesano, a veces bufón del rey, pero ante todo dramaturgo controvertido, quien este año es objeto de una serie de conmemoraciones en múltiples ámbitos (culturales y académicos) por los cuatrocientos años de su nacimiento. Estamos frente a un autor que carga con el estigma de ser una figura consagrada, dentro del periodo del clasicismo francés, lo que podría encasillarlo en una serie de parámetros fijos para entender su obra. Sin embargo, su extenso repertorio es un cuerpo dinámico revisitado constantemente por la crítica, sus lectores, directores de escena y espectadores, quienes evidencian la grandeza y complejidad de su producción. A ésta también se suma la dificultad para hacer la reconstitución de sus datos biográficos, sustentados únicamente por testimonios personales de sus contemporáneos y la crónica cultural y social de su tiempo. Así, al revisar los textos dedicados a la vida de este hombre de teatro, nos encontramos con un universo de publicaciones centradas en la reconfiguración de su biografía, que enuncian los obstáculos de este tipo de empresa, pues al momento de su muerte no hay ningún rastro de documentos personales ni manuscritos de sus comedias para facilitar esta tarea.

Desde la primera tentativa de Jean Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest, al inicio del siglo XVIII, pasando por la de Louis Veillot, Eduard Fournier, Gustave Michaut hasta llegar a Francine Mallet, Georges Forestier o Boris Donné, entre muchos otros, impresiona la forma en que todos ellos intentaron colmar una serie de lagunas de información. Se dejaron de lado materiales que formaban más bien parte de la leyenda que se fue erigiendo sobre la persona del dramaturgo, como fue el sonado caso, por ejemplo,

de la supuesta carreta cargada de papeles y pertenencias de Molière. Cuenta la anécdota que, en el siglo XIX, en pleno periodo de La Restauración, un campesino normando llegó con una carretilla repleta a la Biblioteca Nacional de París y le dijo al portero que se trataba de papeles de este autor. Aquél le respondió que la biblioteca ya estaba cerrada, por lo que le aconsejaba presentarse al día siguiente; como era de suponerse, el campesino nunca regresó (Poisson, 2014: 284).

Otro aspecto abordado por sus biógrafos, que no deja de ser nebuloso, pero que interesa retener en particular por el propósito de este acercamiento, es el referente a la elección del seudónimo *Molière* que vino a remplazar de manera definitiva su nombre de pila: Jean-Baptiste Poquelin. A la edad de veintidós años se apropia de esta apelación (Forestier, 2018: 60), que podría ser la de una región, Moliere o Morlière, sin acento grave porque aún no se usaba en la lengua francesa, o Molliere, todas ellas plausibles porque es una práctica común en varios escritores al adoptar un seudónimo. No obstante, como afirma Boris Donné (2022: 78), también podría estar asociado al nombre de un oscuro escritor, François de Molière d'Essertines, quien murió apuñalado en su cama, autor de una sola novela inconclusa, *La Polyxène*, y muy amigo del gran poeta y libertino Théophile de Viau.¹ Este dato resulta de gran importancia para el tema que nos ocupa en este momento, porque puede entenderse como un guiño que el dramaturgo nos hace con respecto a ciertas preferencias en el terreno de las ideas.

A lo largo de su obra se despliega una serie de discusiones, de orden científico y filosófico, defendidas a través de sus personajes masculinos y femeninos que permiten intuir filiaciones, empatías o fobias con respecto al debate científico del siglo XVII. Francine Mallet (1986: 39), respaldando la opinión de Grimarest, identifica la influencia del filósofo Pierre Gassendi sobre el dramaturgo, ya que inicia junto con él la traducción del texto de *Lucrecio De Natura rerum*,² y de allí nace un lazo muy estrecho con todo un grupo de pensadores que se oponen a la omnipresencia del aristotelismo en cualquier debate científico. Este filósofo le recomienda la lectura de la obra del hedonista escéptico François de La Mothe Le Vayer, a quien conocía personalmente, pues frecuentaba su círculo de seguidores y de allí nacerá cierta admiración de Molière por un grupo de antidogmáticos, en donde podemos situar a varios eruditos libertinos. Dentro de este conjunto de pensadores, Gassendi, defensor de Galileo y gran conocedor de los postulados de Demócrito y Epicúreo, es un estudioso de la anatomía y adepto de la disección, práctica rara y políticamente peligrosa para la época, además de ser un gran observador astronómico (Onfray, 2008: 158). Se trata de una figura esencial que, como ya se dijo, rechaza la autoridad de Aristóteles, pero ante todo la de Descartes, pues sus ideas le parecen más concluyentes que pragmáticas.

Para Georges Poisson (2014: 29), la admiración de Molière por Gassendi es probable que venga del poeta Claude Emmanuel Chapelle y tal vez de Cyrano de Bergerac. En opinión de este crítico es difícil imaginarlo aprendiendo filosofía y astronomía, pero no descarta la posibilidad de vislumbrarlo, en su época de estudiante, frecuentando con

¹ Sin embargo, su primer biógrafo señala que el 28 de junio de 1644, sobre el contrato de un bailarín aparece una firma, Jean Baptiste Poquelin, "dit Molliere", en la apertura del Illustre Teatro, pero aclara: "fue entonces que Molière se apropió de ese nombre que desde entonces utilizó. Pero cuando se le preguntaba por qué se había decidido por éste y no otro, jamás quiso dar una explicación, incluso a sus mejores amigos" (citado en Donné, 2022: 55; traducción propia).

² Parte de la leyenda alrededor de Molière asocia este acontecimiento con una anécdota muy divertida sobre el posible futuro de esta traducción que nunca se pudo publicar, por considerarse una obra muy inmoral. Pero su primer biógrafo prefirió conectar este hecho con una posible destrucción del documento causada por un sirviente despabilado que utilizó el texto para hacer envoltorios de papel con el fin de rizar el cabello de una peluca (Donné, 2022: 76)

algunos de los libertinos las representaciones teatrales o bien participando de paseos nocturnos en tabernas y en fiestas desenfadadas. El mismo Poisson (2014) cita incluso a Boileau, una figura muy cercana a Molière quien había afirmado que nuestro autor “amaba a Cyrano”³ (30). Esta frase nos da muchas pistas que nos ayudan a entender su conexión con un grupo de pensadores cuya manera de ver y aprehender el mundo causa mucho recelo ante los defensores de la tradición y el respeto incondicional de los dogmas y que descubriremos en varias de sus obras. Para Antoine Adam (1986), uno de los grandes estudiosos de la historia científica e intelectual del siglo XVII en Francia, esta época no puede entenderse si se minimiza el papel que jugaron los eruditos libertinos en los cambios que definen a la ciencia y al pensamiento moderno. Todos ellos se resisten a la supremacía del espíritu ortodoxo. Adam también reconoce que algunos expresaron su rebelión contra la tradición de manera más enérgica, como fue el caso de Cyrano de Bergerac. Otros, más cautelosos y discretos, como La Mothe Le Vayer o Pierre Gassendi, fomentaron desde diferentes ámbitos la enseñanza del pensamiento libre, cuestionando postulados sustentados únicamente en la fe y los evangelios. Finalmente, hay otro grupo de libertinos que se inclina por la provocación, donde cabría Théophile de Viau; éstos asumen posturas irreligiosas o antirreligiosas y se deleitan blasfemando contra el cristianismo y su moral rígida, que coacciona el gozo de los placeres que la naturaleza brinda.

La obra de Molière está permeada por todos ellos. Es imposible ignorar el papel de personajes grotescos en sus piezas de teatro que le sirven para ridiculizar la vacuidad de ciertas posturas científicas emitidas, en gran medida, por los diferentes profesores de filosofía, médicos, pedantes, padres intolerantes y directores de conciencia o devotos que aparecen a lo largo y ancho de su repertorio. Detengámonos en sólo dos ejemplos en donde queda de manifiesto su maestría para destruir a los detractores de la nueva ciencia. Veamos, en primer lugar, el caso de *Le malade imaginaire*. Esta emblemática comedia es la última creación de su prolífica producción. Además de encerrar una serie de claves de la situación de la salud personal de Molière, quien padece una severa afección pulmonar,⁴ enfrenta a dos grupos con visiones antagónicas sobre la práctica de la medicina de su tiempo. Por un lado, está el clan de médicos (padre, hijo, tío y boticario) que se ocupa de los malestares del personaje protagónico, el señor Argan, un hipocondríaco empedernido que quiere a como dé lugar ser tratado como un enfermo terminal.⁵ Por el otro, está su familia junto con la sirvienta, quienes intentan demostrarle cómo es víctima de una serie de charlatanes que supuestamente representan la verdadera ciencia y están convencidos de que cuentan con los conocimientos para salvarlo de los males que lo aquejan. Este primer grupo recurre a la autoridad de Galeno, Hipócrates y Aristóteles, a una jerga específica de anatomía y fisiología humana con frases oscuras e incomprensibles, a tratamientos salvajes y a un vocabulario en latín para impresionar al enfermo, validando sus argumentos a la sombra de las grandes figuras de la Historia de la Medicina. Por el contrario, los otros caricaturizan estos procedimientos de forma extraordinaria.

³ Entiéndase, Cyrano de Bergerac.

⁴ Boris Donné (2022: 160), apoyándose en los testimonios de Vivot y La Grange, informa que antes de escribir *Le malade imaginaire*, Molière ya padecía una severa pleuresía. Esta inflamación le producía un hipo que le hacía cortar las palabras, razón por la cual nunca pudo representar a los personajes trágicos de su tiempo, pues no contaba con suficiente aliento para sostener, a la hora de recitar, los largos parlamentos. Cuando esta enfermedad degeneró en tos crónica, Molière la integró a sus comedias atribuyéndola a los personajes que encarnaba.

⁵ En su libro *Le “cas” Argan. Molière et la maladie imaginaire*, Patrick Dandrey (1993) utiliza el texto del dramaturgo, así como su pieza *Monsieur de Pourceaugnac*, para dibujar el vasto campo de la medicina del cuerpo y del alma en el siglo XVII. Se detiene con lujo de detalle a explicar lo que en ese entonces se entendía por melancolía hipocondríaca y que Molière conocía a la perfección.

Veamos un caso concreto: el doctor Diafarus le diagnostica al señor Argan una serie de trastornos en múltiples partes del cuerpo (bazo, intestinos, bilis, los cuales desencadenan crisis de tos, dolores de cabeza y musculares, entre muchos otros achaques) y le recomienda purgarse periódicamente, hacerse lavativas y sangrías regularmente, ingerir laxantes, pastillas hepáticas, somníferos, soporíficos y aplicarse varios ungüentos durante todo el día.⁶ El problema es que, para la familia del señor Argan, éste goza de una robusta salud, aunque se muestra ante todos como una piltrafa en camión, tosiedo y quejándose constantemente. Está empeñado en casar a su hija Angélica con el hijo del doctor Diafarus y sobrino del señor Purgon, célebres galenos que se ocupan de él, porque quiere un yerno que lo cuide y cure. La hija del enfermo se opone a este matrimonio porque está enamorada de otro y se rebela contra el pretendiente impuesto por su padre, pues representa la enseñanza escolástica y el respeto incuestionable a la vieja ciencia.

En esta obra se observa claramente cómo Molière lleva al espacio teatral una práctica común de la Facultad de Medicina (Forestier, 2018: 376) y crea una imagen muy negativa del tipo de métodos que predominan en la universidad, donde impera una fuerte resistencia a favor del cartesianismo, el rechazo a cualquier nuevo descubrimiento y la defensa encarnizada de la filosofía aristotélica como única autoridad a la que se tiene que respetar y venerar. Así, el Doctor Diafarus, al hablar sobre los grandes méritos de su hijo Thomas, quien se prepara a ser un médico como él, señala: “Pero de todas sus cualidades la que más me agrada es que, siguiendo mi ejemplo, acata ciegamente los principios de la escuela antigua, sin que haya querido discutir ni prestar atención a estos supuestos adelantos y experimentos de nuestro siglo, tales como la circulación de la sangre y otras divagaciones de igual calibre” (Molière, 1979a: 419-420).⁷ Lo que más sorprende es que Molière pone en boca de dos personajes femeninos, Angélique y ToINETTE, la sirvienta, la defensa de la nueva ciencia. Cuando el padre le presenta a su hija al nuevo pretendiente, Thomas Diafarus, quien aprende de memoria el discurso, saludo y reverencias para la ocasión, la sirvienta se burla de este futuro médico, quien actúa de forma muy torpe en este encuentro, diciendo: “¡Vivan los colegios de donde salen hombres tan hábiles!” (Molière, 1979a: 418). Cada vez que él se equivoca, pues hay algo que distrae su lección aprendida de memoria, ella reacciona de forma mordaz, afirmando: “Esto sí que es estudiar, qué maravilla aprender estas cosas tan bellas” (Molière, 1979a: 418). Thomas Diafarus, para seducir a Angélique, le ofrece una tesis que redactó contra los nuevos postulados sobre la circulación de la sangre y le propone invitarla a la Facultad de Medicina para ver la disección de una mujer, sobre la cual él debe opinar. Ella se niega a recibir la tesis y la invitación, pero lo que más le irrita es escucharlo hablar sobre el respeto de la tradición, con respecto a la institución matrimonial. Thomas le dice, “Señorita, leemos que los antiguos tenían la costumbre de raptar por la fuerza a las jóvenes con quienes deseaban casarse”, a lo que Angélique responde con determinación: “Los antiguos señor, eran los antiguos, nosotros somos nosotros” (Molière, 1979a: 426), es decir, *somos modernos*.

⁶ Georges Forestier (2018: 311) asocia este tratamiento, que se recomendaba a muchos enfermos de la época, con el que los médicos de la Corte de Luis XIV aplicaron para curar el cáncer de la reina madre, Ana de Austria.

⁷ Todas las citas del francés presentadas aquí en español son traducción propia.

Esta conciencia de pertenecer a otra época está materializada en la célebre disputa entre los Antiguos y Modernos, en donde muchas mentes libertinas del siglo cierran filas contra la tradición y el respeto al pasado, como Théophile de Viau, quien en su *Première Journée* manifestaba que habría que escribir de forma moderna, o bien Saint Évrémond, quien declaraba que “Todo [había] cambiado: los Dioses, la Naturaleza, la Política, las Costumbres el Gusto y las Maneras” (citado en Guillot, 1968: 412). De esta forma, los personajes empáticos de *Le malade imaginaire* (Angélique, la sirvienta ToINETTE, una de las mentes más lúcidas de la pieza,⁸ y Béalde, hermano del señor Argán) se inclinan por este bando. Pero Molière se resiste a crear modelos fijos. En el caso de *Les femmes savantes* la balanza se mueve hacia el mismo lado, pues hay personajes femeninos que se asumen como portavoces de la nueva ciencia; no obstante, lo hacen con pedantería y soberbia.

Esta pieza, la antepenúltima de la producción de Molière, aborda el espinoso tema sobre el derecho de las mujeres al acceso al conocimiento, que está presente en varias obras de su autoría como *Les précieuses ridicules*, *L'École des femmes*, *La Comtesse d'Escarbagnas* y *L'École des maris*. En ella se presentan las relaciones conflictivas entre la mujer y la ciencia. La crítica especializada ha reconocido detrás de Philaminte —la protagonista de la obra, cuyo papel era representado por un hombre en el siglo XVII (Poisson: 2014: 263)— una caricatura feroz que Molière hace de Madame de Grignan, figura importante de los salones mundanos de la época, conocida como una defensora y especialista de la filosofía de Descartes. Aquí también se oponen dos visiones contrarias al interior de la familia. Por un lado, la madre, Philaminte; su cuñada, Bélise; y su hija mayor, Armande; por el otro, el marido de Armande, Crysale; su cuñado, Ariste; su hija menor, Henriette; y el pretendiente de ésta, Clitandre. El primer grupo defiende a ultranza el cartesianismo,⁹ pues exalta la capacidad que tiene el hombre para pensar, y el otro bando, partidarios de la filosofía de Pierre Gassendi, reconoce la función esencial de la mente del hombre, pero ante todo la del cuerpo o su materialidad.

En esta pieza, también la madre, que se asume como una mujer sabia, quiere a cualquier precio casar a su hija menor con un hombre pensante, quien resulta al final un fatuo e impostor. El padre, por el contrario, piensa en un matrimonio que convenga a sus intereses. Se enfurece frente a su esposa, hermana e hija mayor, pues pasan todo el tiempo con sus invitados discutiendo sobre el peripatetismo, el platonismo, sobre física, gramática, moral y política. Se dirige a ellas enfurecido y les dice:

Dejaos de mirar lo que ocurre en la Luna y mirad lo que ocurre en vuestra casa donde todo anda revuelto [...] [Las mujeres de antes] no leían, pero vivían debidamente; sus entretenimientos doctos eran su hogar, donde no usaban otros libros que dedales, hilos y agujas [...] Las mujeres de ahora están muy lejos de esas costumbres: pretenden escribir y ser autoras, y ninguna ciencia consideran demasiado profunda para ellas. [...] Conocéis las cosas de la Luna, de la Estrella Polar, pero mientras estáis tan informadas de eso, que nada me

⁸ Dentro de su repertorio, este tipo de personajes juegan papeles clave y de grande envergadura. Georges Poisson recoge la anécdota que cuenta que cuando Molière comenzó a sentir los estragos de la enfermedad, decidió alquilar una casa de campo en Auteuil. En ella era asistido por su sirvienta Renée Vannier, conocida como La Forest a quien, según Boileau, le leía sus comedias para pedirle su opinión (221).

⁹ Sobre el punto de vista de Molière a propósito de este sistema filosófico no podemos olvidar la escena de su obra *Amphitryon*, en la que Mercure, para favorecer los amores de Jupiter, sufre una metamorfosis y se apropia de la identidad de Sosie, el sirviente que Amphitryon ha enviado para anunciar su regreso. El verdadero Sosie será confrontado a otro sí mismo, que lo golpea diciendo que no es él el verdadero Sosie. Éste se pregunta, angustiado ante la posibilidad de perder su propia identidad, si puede dejar de ser él mismo y, asombrado, se palpa. En ese momento dice que recuerda que él es ese yo (Acto I, escena III). Estamos ante una reescritura paródica del *Discours de la méthode* de Descartes, en donde hay una certeza de una conciencia que se piensa a sí misma resumida en la célebre frase pienso, entonces existo (Donné, 2022: 155).

importa, ni nos es útil, yo no estoy informado de cómo marcha mi puchero, que me es necesario. (Molière, 1979b: vv. 563-593)

A todo esto, Philaminte responde: “¡Oh, qué ruindad de alma y de lenguaje!”, y Bélise, indignada, señala: “¡Es difícil hallar más tosca aglomeración de átomos burgueses! / [...] Me avergüenza pertenecer a vuestra raza” (Molière, 1979b: vv. 516-517). Este odio por la ciencia que detenta el “sexo débil” también está presente en el personaje del pretendiente, Clitandre, quien expresa su aversión por las mujeres doctas, aunque no ve ningún problema si se dedican al estudio de un algún saber si lo hacen de forma discreta, sin demostrar a los otros lo que saben, ni citar a autores reconocidos o utilizar un lenguaje refinado y especializado.

Esta imagen coincide con la visión que Martine, la sirvienta, tiene de las mujeres. Si en *Le Malade imaginaire* se observaba la inteligencia de Toinette, quien era capaz de apropiarse del lenguaje oscuro de los médicos (recuérdese la escena maravillosa en la que se disfraza de médico y descubre que todos los males del señor Argan vienen de su descompuesto pulmón), en esta pieza Martine se burla de manera descarada del lenguaje y discurso que Philaminte, Bélise y Armande emplean. A Bélise, por ejemplo, le dice que tal vez todo lo que predica sea bello y bueno, pero que ella sería incapaz de hablar la misma jerga y, a su ama, quien le exige hablar con corrección, le replica de manera descarada diciendo que cuando uno logra hacerse entender, está utilizando bien el lenguaje, mientras que todas las fórmulas rebuscadas que Philaminte emplea no sirven para nada. Sin embargo, el colmo de su insolencia se encuentra en el último acto, cuando se pone del lado de su amo y le dice a Philaminte que “donde hay gallo, no canta gallina” (Molière, 1979b: v. 1645).

Como ya se dijo, esta comedia se suma al gran debate del siglo sobre el lugar de la mujer en la ciencia. Las mujeres que se dedican a ella trastornan el orden social y ponen en peligro a la familia, núcleo esencial de la sociedad moderna. Se trata de un tema muy delicado que se discute en los salones mundanos y cuenta con muchos detractores. Tal vez Molière sea uno de ellos, aunque en su opinión él se limita únicamente a construir personajes que logren ser verdaderos “espejos públicos” (Molière, 1965: 128), como él prefiere llamarlos, que recojan las disputas más serias de su tiempo. Nuestro dramaturgo, con gran genialidad, las trivializa o las reduce a ser un simple material propicio para demostrar el tamaño de la estupidez humana.

¿De qué talla es la estupidez humana? Colosal. Cada una de sus obras ilustra un rasgo de los enormes defectos de la naturaleza humana, pero en estas líneas nos hemos detenido exclusivamente en la vanidad del hombre científico o intelectual. Desde la *Jalousie du Barbouillé* hasta su última pieza, *Le malade imaginaire*, el lector o espectador se encuentra siempre con un personaje, ya sea masculino o femenino, que detenta un saber inútil y enciclopédico. Molière, como toda la generación de los eruditos libertinos, se sitúa como discípulo directo de Michel de Montaigne (1962), máximo representante del escepticismo del siglo XVI, quien en su ensayo sobre “La pedantería” ataca la cultura libresca:

Cuando era niño, siempre me contrarió ver que en las comedias italianas el papel de pedante lo representaba un bufón, y el que entre nosotros la palabra *pedante* correspondía a la de magister [...]. Trataba de excusarlos y disculparlos por la natural desavenencia que existe entre el vulgo y las extrañas personas de saber y recto juicio [...]. Después con la edad encontré que había sobrada razón para que existieran semejantes opiniones y que, por dios, ¡los más grandes clérigos no son forzosamente los más sabios! (205)

A lo largo de este extenso ensayo, Montaigne insiste en demostrar lo poco que sirve tanto estudio si no se cuenta con una inteligencia que sepa digerirlo y hacerlo útil.

Es esto lo que Molière caricaturiza, en total sintonía con la opinión de los eruditos libertinos de su generación, en la figura del médico Purgon, quien, enojado por el despecho que sufrió su sobrino Thomas Diafarus al no ser aceptado por la hija del señor Argan, decide castigar a su paciente vaticinándole (cual Dios enardecido) la muerte después de padecer los peores males que le pueden suceder a los enfermos rebeldes¹⁰:

Puesto que os habéis sustraído a la obediencia que uno debe a su médico [...] He de deciros que os abandono a vuestra mala constitución, a la intemperie de vuestras entrañas, a la corrupción de vuestra sangre, a la acritud de vuestra bilis y a la feculencia de vuestros humores. [...] Y os prevengo que antes de cuatro días estaréis en un estado incurable. [...] Que caeréis en la bradipepsia. [...] De la bradipepsia en la dispepsia. [...] De la dispepsia en la apepsia. [...] De la apepsia en la diarrea. [...] De la diarrea en la disentería. [...] De la disentería en la hidropesía. [...] Y de la hidropesía en la privación de la vida adonde os habrá llevado vuestra locura. (Molière, 1979a: 441-443)

Estamos ante a un retrato feroz de la vanidad de los hombres que creen poseer la verdad absoluta y se asumen como dioses. En toda su producción dramática es una constante que reconocemos fácilmente, por ejemplo, en el médico fatuo de la *Jalousie du Barbouillé*, pero también en Cathos y Magdelon de *Les Précieuses ridicules*, en el filósofo escéptico de *Sganarelle ou le cocu imaginaire*, el profesor de filosofía de *Le Bourgeois gentilhomme*, la condesa de su pieza *La Comtesse d'Escarbagnas* y, finalmente, en Vadius de *Les Femmes savantes*, entre muchos otros.

En suma, Molière es una figura que goza de un gran privilegio, pues cuenta con la venia del rey para decir, bajo el abrigo de la oficialidad, incluso de forma muy irreverente, todo aquello que los libertinos eruditos sólo se atreven a afirmar en la clandestinidad, por estar constantemente en la mira de los tribunales religiosos y científicos. La caricatura de los pedantes de sus comedias tiene muchos puntos en común con la obra de Cyrano de Bergerac *Le pedant joué*. Afortunadamente, nuestro comediante no tuvo la mala suerte de este filósofo ateo, quien murió de forma "accidental", y de otros tantos que conocieron la persecución, el encarcelamiento y la censura feroz de sus textos simplemente por no

¹⁰ Molière era uno de ellos, pues, cuenta la anécdota recogida por Guimarest, un día el rey Luis XIV le preguntó al comediante si tenía un médico que se ocupara de sus males y qué tipo de tratamiento le recomendaba. El dramaturgo le respondió que tenía uno con quien intercambiaba opiniones. Éste le daba algunos remedios; él no los tomaba y con ello se curaba (citado en Barbier, 2021: 183).

seguir validando una ciencia sustentada en la mentira y la superstición. Lo supo hacer con tal maestría que incluso algunos pedantes le reconocieron sus méritos. Cuenta la anécdota que, en la primera representación de *Les précieuses ridicules*, el filósofo Gilles Ménage, autor de *L'Histoire des femmes philosophes* (1690), asistió al espectáculo junto con algunas preciosas como Madame de Rambouillet y Madame de Grignan. Al final todos aplaudieron, incluso quienes se sintieron aludidos, y él quedó muy satisfecho del efecto que esta comedia podría producir. Se acercó al docto Chapelain, uno de los máximos representantes de la doctrina clásica de ese tiempo, y, tomándolo por la mano, le dijo: “Señor, usted y yo aprobamos todas las tonterías que acaban de ser criticadas finamente y con tan buen tino; pero créame, apoyándome en lo que san Remigio le dijo a Clodoveo, tendremos que quemar a quien hemos adorado y adorar a quienes hemos quemado” (citado en Fernández, 1979: 81-82). ¡Sabia frase en boca de este filósofo que después le serviría de modelo a Molière para construir su personaje de Vadius de *Les femmes savantes*! Ironía de la historia. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADAM, Antoine. (1986). *Les Libertins au XVIIe siècle*. Buchet-Chastel.
- BARBIER, Christophe. (2021). *Le monde selon Molière*. Éditions Tallandier.
- DANDREY, Patrick. (1993). *Le “cas” Argan*. Molière et la maladie imaginaire. Klincksieck.
- DONNÉ, Boris. (2022). *Molière. Les Éditions du Cerf*.
- FERNÁNDEZ, Ramón. (1979). *Molière ou l'essence du génie comique*. Grasset & Frasnuelle.
- FORESTIER, Georges. (2018). *Molière. Gallimard*.
- GUILLOT, Hubert. (1968). *La Querelle des Anciens et des Modernes en France: De la Défense et illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des Modernes*. Slatkine Reprints.
- MALLET, Francine. (1986). *Molière*. Grasset & Fasquelle.
- MOLIÈRE. (1965). *La Critique de l'Ecole des femmes*. En Georges Mongrédien (Ed.), *Œuvres Complètes*, Tomo II (pp. 103-137). Garnier-Flammarion.
- MOLIÈRE. (1979a). *Le malade imaginaire*. En Georges Mongrédien (Ed.), *Œuvres complètes*, Tomo IV (pp. 375-460). Garnier-Flammarion.
- MOLIÈRE. (1979b). *Les femmes savantes*. En Georges Mongrédien (Ed.), *Œuvres complètes*, Tomo IV (pp. 291-373). Garnier-Flammarion.
- MONTAIGNE, Michel de. (1962). “*Du pédantisme*”. En Pierre Michel (Ed.), *Essais I* (pp. 205-218). Gallimard.
- ONFRAY, Michel. (2008). *Contre-histoire de la philosophie. Les libertins baroques*, Tomo 3. Grasset & Frasnuelle.
- POISSON, Georges. (2014). *Tel était Molière*. Actes Sud-Papiers.

Construcción de partituras en una sonata teatral: *Hedda Gabler* (2005-2007)

Working the Score of a Performance
Sonata: Hedda Gabler
(2005-2007)

Óscar Armando García Gutiérrez

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México | Ciudad de México, México

Contacto: oscargarciagut@filos.unam.mx

Pag.

17

RESUMEN

Este artículo describe el proceso de puesta en escena en México de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen en la década pasada, el cual tuvo una duración aproximada de más de dos años. Dentro de esta experiencia fue posible advertir la analogía entre el trabajo que el actor desarrolla con un libreto teatral y, por otra parte, los procedimientos de reconocimiento que un músico activa ante una partitura. En específico se intenta describir la compleja trayectoria a la que se enfrenta un actor: desde una primera revisión del texto dramático hasta la presentación pública ante los espectadores. Se enfatiza el cuidado del manejo de las diversas traducciones de la obra que el director realizó en el repaso de cada una de las escenas para poder distinguir modificaciones, carencias y certidumbres que podrían surgir durante la exploración de acciones, en el despliegue de la enorme partitura de Ibsen. En el recuento de esta escenificación se enfatiza la manera en que un grupo de actores de una puesta en escena con un texto de estas características requiere atender a los personajes, a la estructura del drama y a la organización de acciones con una asombrosa precisión, semejante a la puesta en acuerdo de músicos que interpretan una sonata.

Palabras clave: Hedda Gabler || Puesta en escena || Actuación teatral || Artes escénicas || Semiótica y las artes || Dirección teatral || Semiótica teatral || Producción y dirección de teatro || Adaptaciones teatrales || Dirección escénica



ABSTRACT

This article describes the process of staging Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* in Mexico in the past decade, which took more than two years. Within this experience it was possible to notice the analogy between the work that the actor develops with a theatrical script and, on the other hand, the recognition procedures that a musician activates before a score. Specifically, it tries to describe the complex trajectory that an actor faces: from a first revision of the dramatic text to the public presentation before the spectators. This paper emphasizes the careful handling of the various translations of the work that the director carried out in the review of each of the scenes to distinguish modifications, shortcomings, and certainties that could arise during the exploration of actions, in the deployment of the enormous Ibsen's score. In the account of this staging, especial attention is given to how a group of actors, when staging a text of these characteristics, requires attention to the characters, the structure of the drama, and the organization of actions with an amazing precision, like the putting in agreement of musicians who interpret a sonata.

Keywords: Hedda Gabler || Dramatic production || Acting || Performing arts || Semiotic and the arts || Stage management || Theatrical semiotics || Theatre production and direction || Stage adaptations || Stage directions

Con afecto para mis compañeros en escena

Ha pasado ya una década y media desde que participé como intérprete del proceso escénico *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, coordinado por Emilio Méndez para la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).¹ A través de estos años he podido reflexionar algunos aspectos que deseo recuperar para este breve ensayo. Sustancialmente intentaré transmitir aquellos elementos que fuimos descubriendo durante el largo camino de exploración, junto con los integrantes de esa aventura teatral, lo que permitió la creación de una compleja partitura teatral.

Primer tiempo: leer la partitura

En diciembre de 2004 fui convocado por Emilio Méndez para trabajar en el análisis y el reconocimiento del texto dramático de *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen. Para este propósito, Méndez había elegido la edición autorizada de Jorge Luis Borges, dentro de su colección "Biblioteca personal" y traducida por un enigmático J. Álvarez (Borges, 1998). Muy pronto pasé de fungir como asesor dramático a ser parte del elenco, toda vez que el director consideró que las características del personaje del doctor Tesman eran similares a las del doctor García. El resto del equipo de trabajo ya tenía un recorrido considerable en la exploración escénica del texto.

Este proceso había surgido tiempo antes, primero como una actividad del curso "Dirección de actores" en la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LDyT) de la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la UNAM como exploración de un texto dra-

¹ Este montaje fue presentado durante el primer semestre de 2007 en diversos recintos: Aula Ángel María Garibay del Centro de Arte Dramático A. C. (CADAC), en la Casa del Lago de la UNAM, y en el Teatro El Granero del Centro Cultural del Bosque de la Ciudad de México con el siguiente reparto: Doctor Tesman—Óscar Armando García; Hedda Tesman—Margarita González; la señorita Juliana Tesman—Evangelina Aguilar; la señora Elvsted—Sara Manni y Araceli Rebollo (alternando funciones); el Magistrado Brack—Enrique Estrada; Ejler Lovborg—Marcos García; Berta—Sara Manni y Araceli Rebollo (alternando funciones) y Evangelina Aguilar. Dirección, adaptación y musicalización: Emilio Méndez. Producción: Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el CADAC.

mático en 2002, al cargo del maestro José Luis Ibáñez. Posteriormente, esta actividad perduró y estuvo presente como parte de las propuestas temáticas de la Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón de la FFyL de la UNAM, en particular dentro del curso “Antes y después de Ibsen I y II”, también bajo la conducción de José Luis Ibáñez. El carácter de este curso se distingue, como bien lo menciona Emilio Méndez (2008), en ofrecer “dos ámbitos de participación: el del lector o filólogo y el del actor o practicante en el escenario” (54). En esas prácticas, algunos de los integrantes del montaje habían comenzado a trabajar el texto en diversas exploraciones escénicas previas, lo que derivó en la propuesta que aquí se reporta.

En el panorama escénico mexicano, *Hedda Gabler* había tenido una escasa presencia en la cartelera. Según las fuentes consultadas, su primera escenificación en el siglo XX se llevó a cabo en 1944 en el Teatro Fábregas con la interpretación de Clementina Otero (Moncada, 2007: 171-172). Por un testimonio del actor Carlos Ancira (1996: 48), también sabemos del fallido montaje del célebre director japonés Seki Sano en 1955, donde el papel principal de Hedda sería actuado por María Douglas y el de su marido Tesman por el propio Ancira. La siguiente noticia de una producción de la obra la ubicaríamos hasta 1981, bajo la conducción de Germán Dehesa en el teatro Jesús Urueta (Moncada, 2007: 350); en 2006 se presenta bajo la producción del Instituto Nacional de Bellas Artes (México) y la dirección escénica de Enrique Singer en el Teatro El Granero, dentro de las múltiples celebraciones del centenario luctuoso de Ibsen.

El proceso aquí consignado tuvo en promedio una duración de dos años y medio, con una sesión semanal al inicio y, posteriormente, en reuniones con mayor frecuencia en la última fase. La primera etapa se caracterizó por hacer un reconocimiento general del libreto, diálogo por diálogo, cuadro por cuadro, con énfasis en soltar lo más pronto el libreto para que la palabra ocupara lo más pronto posible el espacio de trabajo escénico. De esta manera, se sustituía el farragoso “trabajo de mesa” por una identificación de aquellos puntos de intersección que el autor establece en la construcción dramática de cada personaje y su directa repercusión de interacción con el resto de los personajes del reparto.

De manera inmediata, Méndez propició una serie de dinámicas de lectura escénica de gran eficacia para los actores. Se trataba, por ejemplo, de distinguir el valor de los signos de puntuación textual y cómo estos valores se podían traducir en pausas, transiciones, cambios corporales y acciones. Como actor, la confrontación ante un texto ibseniano tiene enormes ventajas y descubrimientos por las aportaciones técnicas que Ibsen aportó significativamente en el drama de su tiempo. Jorge Dubatti (2006) lo resume de la siguiente manera

en *Hedda Gabler* para producir un mayor efecto de realidad Ibsen reduce o anula definitivamente en su teatro los apartes, monólogos y soliloquios, y de esta manera convierte la palabra interior en pura acción interna no transmitida en términos discursivos al espectador. Ibsen hace que el espectador advierta que el personaje piensa y siente intensa y vertiginosamente, pero también le impide el acceso al conocimiento directo de esos sentimientos y reflexiones. (193)

El tratamiento desarrollado durante este momento del proceso me conectó de inmediato con una cercana referencia a la lectura de los signos musicales de una partitura. Explorar los signos de puntuación, junto con la cuidadosa construcción de cada escena, hacía que los diálogos y el habla del personaje se trasladaran a un segundo plano, principalmente para el complejo proceso de memorización de las acciones. En ese sentido, Dubatti (2006) resalta que los “pensamientos y emociones [de los personajes] sólo se objetivarán más tarde, cuando de la acción interna se pase a la acción física” (193).

En nuestro caso, el trabajo de distinción de las acciones hizo que el texto dramático ahora tuviera otro sentido, sustancialmente que los textos se convirtieran en la argumentación de la acción y no al contrario, como muchas veces se pretende resolver este proceso en puestas en escena y, lo que es más frecuente, en la enseñanza de la actuación. Durante este primer tiempo del proceso era evidente no sólo el reconocimiento del texto y del drama en sí, sino de las diferentes maneras en que los compañeros de escena trataban de descifrar la partitura general y sus particulares partichelas. Cada uno, como un singular solista musical, fue registrando con fortuna los diversos signos corporales, vocales y emotivos que requerían sus personajes. El trazo escénico surgió de manera natural entre nosotros al poner en juego cada una de las acciones, en consideración a la propuesta general del espacio escénico que había sugerido el director desde las exigencias y necesidades del drama mismo. El tejido de movimientos, acciones y reacciones de los personajes se fue desplegando en escena a partir de asumir las diversas marcas que el texto mismo requería (la sala, las puertas, las ventanas, un salón), dentro de un proceso de generación de seguridades de acciones, textos, sentimientos y voluntades.

El drama, como lo menciono en un ensayo previo, es la exposición de un complejo conflicto entre

la decadencia de la aristocracia por una parte y la asunción de la pequeña burguesía por la otra, diametralmente representada en los dos integrantes del matrimonio Tesman: Hedda y Jorge. El conflicto transitará entre estos dos grandes polos; significativamente las decisiones de todos los personajes tienen una fuerte carga ideológica, con referentes caducos de un romanticismo lejano (Hedda y Eljert Lövborg) o bien con referentes de una modernidad capitalista que se avecina (Brack y Tesman). A pesar de que en *Hedda Gabler* se explora esa dicotomía, los personajes se presentan como habitantes de un mundo que no contempla las predestinaciones ni las culpas. (García, 2011: 108)

En beneficio de la relatoría de este proceso, es necesario dejar constancia de la trama de esta pieza: Hedda y Jorge Tesman han contraído matrimonio recientemente y ocupan una casa rentada que sale de los límites económicos del joven doctor universitario, con tal de ofrecerle a su mujer una vida semejante a esa aristocracia a la que ya no pertenece. Tesman encuentra un manuscrito de su antiguo colega Lovborg, quien también fue enamorado de Hedda. Esta publicación, extraviada por su autor en una noche de bohemia, hace

sombra a los escritos de Tesman y propone a Hedda resguardarlo. Por su parte Thea, amiga de Hedda, propicia un encuentro con Lovborg, su actual amante, lo que genera una situación compleja, porque es notable que Hedda aún tiene en Lovborg una visión idealizada de la juventud, contra la situación real de ella ante su propio marido y sus objetivos pequeñoburgueses. Se planea una fiesta de bienvenida para Tesman donde los invitados principales son Lovborg y el magistrado Brack, también atraído por la personalidad y belleza de Hedda. Posterior a la fiesta y a la marcha bohemia de los caballeros, Tesman se entera de que Hedda ha quemado el manuscrito de Lovborg y decide reconstruirlo con la ayuda de Thea. “Bella, aristocrática, e intelectualmente superior, pero asqueada, aburrida, acosada por la idea de una maternidad no deseada, no queriendo quedar bajo la voluntad de nadie y ante la amenaza de perder el poder sobre los demás, [Hedda] se pega un tiro en un momento de pleno esplendor” (Devesa, 2006: 184).

En un estudio comparativo entre tres personajes ibsenianos, José Ramón Alcántara Mejía (2011) especifica características de diseño del personaje de Hedda que, sin duda, deben considerarse para su análisis, interpretación y comprensión escénica:

a diferencia de Nora, [Hedda] ha heredado el poder, y esto hace una diferencia significativa. Pues mientras que Nora nos permite ver desde abajo, y nos da una perspectiva desde la marginación moral y social que revela la enfermedad de la burguesía, Hedda ofrece una perspectiva desde arriba, aristocrática si se quiere, pero que cumple la misma función de permitirnos ver la mediocridad que pasa por decencia y buenas costumbres en la misma burguesía. Lo que en Nora es descubrimiento traumático, en Hedda es revelación que se muestra como si fuera intrascendente, pero cuyas consecuencias la llevan al suicidio. (97)

Durante esta etapa, el reparto en su conjunto comenzó a distinguir que la figura del personaje de Hedda se convertiría en un eje rector, a partir del cual no sólo se desarrolla la trama general de este drama, sino también la vertiginosa dinámica que pronto aparecería en el resultado del trabajo escénico.

Segundo tiempo: las partituras

De manera natural, el recorrido que hacíamos del texto de Ibsen, desde la primera línea hasta la última, fue dibujando en escena aquella compleja estructura original diseñada por el dramaturgo noruego. Reconocimos (y admiramos sin tardanza) la perfecta maquinaria dramática que ostenta este drama, principalmente los puntos de conexión entre y desde cada personaje, sin dejar espacio de duda sobre su sentido y presencia en el escenario. La consolidación de esta estructura fue otro factor de confianza y seguridad para acometer las acciones que exige cada escena. Un valioso apunte de José Luis Ibáñez a este momento fue la necesidad de considerar a Ibsen como el gran “ingeniero del drama moderno” (García, 2011: 111). Habitar el escenario significaba ahora atender, de manera

más específica, las acciones, atraer las palabras y comenzar a reconocer (y adoptar) los diferentes referentes escénicos: objetos, vestuario, mobiliario, entradas y salidas. La lectura incorporaba también la conciencia de cómo Ibsen diseñaba secuencias en los actos iniciales que, asombrosamente, se resolverían en las últimas escenas; la destreza del autor se ponía de manifiesto en cada parte del complejo engranaje y maquinaria de la obra.

Llegó el tiempo en que la atención individual debía incorporarse a los impulsos del resto del reparto, en una suerte de atención y recuperación colectiva de esta etapa. Textos, pies, acciones y trayectos comenzaron a activarse en un evento que se dirigía hacia un ajuste armónico constante, a partir del reconocimiento inicial de los registros de actuación que cada uno de los integrantes del montaje fue propiciando durante este procedimiento. Es tal vez en este momento cuando el equipo pudo iniciar un trabajo análogo al de la lectura de un músico quien, desde su propia partichela, comienza a reconocer la totalidad de la partitura general.² Seis actores fuimos encontrando, a través del texto, la construcción del conjunto de la obra, en las divisiones establecidas por Ibsen, a la manera de los tiempos de una sonata. Instrumentos, intérpretes y lectura comenzaban a distinguirse y a afinarse en una imaginaria nota *la* escénica, necesaria para la futura ejecución pública de la obra. Asistir a las sesiones de ensayo significaba no sólo acudir al trabajo de la memoria textual y activa, sino, sobre todo, a la verificación de cómo debía resolverse en cada ensayo el procedimiento de integración, con la imaginación y la técnica que cada actor o actriz aportaba en sus diferentes registros (voz, energía, corporalidad, destreza, presencia), y así poder construir una sintonía que requerían las escenas en toda su estructura.

Agrego otra consideración: la atención al trabajo de traducción durante el proceso. Méndez propuso que la configuración de partitura del trabajo escénico necesitaba de una constante consulta a las traducciones en inglés y francés de la obra, lo suficientemente confiables, para cualquier duda que pudiera surgir en la continuidad de la escenificación. Esta consulta no sólo era deseable, sino profundamente necesaria: “¿qué opciones tenemos los lectores y practicantes de teatro hispanoparlantes para entrar en contacto con la obra de Ibsen? Sabemos que la obra del autor noruego se arraigó con familiaridad en la lengua inglesa, francesa e italiana. Nosotros trabajamos diversas traducciones al español” (Méndez, 2011: 68). Al comparar las versiones anteriores al texto en castellano (libreto inicial), frecuentemente Méndez detenía las escenas en el proceso de exploración para poner en la atención de los actores alguna frase (o incluso pasajes enteros) que había desarrollado el traductor de la edición hispana de Borges. Entonces se consideraban las diferencias y semejanzas en palabras o sentido de un parlamento, en un oportuno ejercicio comparativo con las otras ediciones. “Al cotejarlas en la práctica [...] encontramos parlamentos faltantes en nuestra edición y uno que otro sentido que convenía cuestionar. Hicimos revisiones a nuestra versión y encontramos un criterio para establecer nuestro libreto definitivo” (Méndez, 2011: 68).

No dejó de sorprender al reparto que lo que se estaba tratando de resolver en escena podía llegar a tener importantes modificaciones que, bajo consenso de todo el equipo, se llegaron a hacer para la configuración de un libreto final y definitivo. Alfredo Michel Mo-

² Alfredo Michel Modenessi (2017), al definir su naturaleza, expone que “[l]a partitura también es el registro gráfico de una imaginación artística que exige intérpretes durante un tiempo-espacio definido. Los ejecutantes operan en colaboración tácita con quien compuso los signos de los que parten, así como directamente con otros agentes creativos que orientan la realización de la partitura y crean el marco dentro del cual sucede cada ejecución particular” (11).

denessi (2017), en su introducción a *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, anota que “un libreto sólo es un cúmulo de signos explícitos e implícitos que incitan a los actores y sus cómplices —directores, escenógrafos, musicalizadores y demás— a que, juntos, desplieguen su trabajo interpretativo ante un público; es decir, como evento vivo frente a una colectividad” (11). Pero, por otra parte, también las actrices y actores fuimos valorando el sentido que estas modificaciones podían tener en la construcción de los personajes, junto con una asimilación orgánica de cada palabra emitida, desde la perspectiva y cuidado de aquello que el espectador recibiría, principalmente en sus oídos. Lo anterior resulta un tema latente en la discusión sobre la traducción de un texto dramático y, sobre todo, el conocimiento que el encargado de la traducción debe tener sobre el trabajo actoral. Ante ello, Michel Modenessi (2017) también acota: “los destinatarios naturales de sus textos dramáticos son los artistas que han de llevarlos al escenario, quienes hacen a esos libretos lo que exigen ser: espectáculos vivos, *teatro*” (11).

Tercer tiempo: la configuración del sexteto

Avanzado el tiempo de la exploración, en escena participábamos seis intérpretes en un trabajo donde la atención estaba dirigida hacia el minucioso registro de acciones y parlamentos que ofrecían vida al conflicto de Hedda. Una primera distinción fue observar en el personaje de Hedda a una conductora escénica privilegiada: desde el diseño original de Ibsen, ella decide y propone diferentes situaciones durante la obra e idealiza frecuentemente lo que se es y lo que se debe hacer. Pero también, a la par de esta característica, se encuentra una singular aportación del autor: el personaje de Hedda permanece en escena casi toda la obra. El resto de los personajes entra y sale del lugar dramático establecido, en contrapunto a la presencia casi permanente de Hedda. Paradójicamente, el personaje está en casa, pero en un sofocante encierro de horas que anuncia su fatal desenlace.

Visto así, y a la distancia, la obra exigía en la actriz que interpreta a este personaje un esfuerzo supremo para mantener la atención, el conflicto y su propia historia durante los cuatro actos diseñados por el autor;³ por lo tanto, el resto del reparto consolidaba este conflicto, en un constante contrapunto de sus participaciones escénicas. Se articulaba así el trabajo de una solista que interpreta la melodía principal y que los cinco integrantes restantes acompañarán en segunda voz, en armonía o en bajo continuo a esta voz principal, dentro de una partitura que exigía un esfuerzo por generar entre todos una sinfonía en sintonía, en una clave establecida, en un tempo específico. Debíamos lograr un concierto de voces y de acciones conectados en una deseable afinación de voces y de cuerpos para presentarlo a una audiencia con la mayor claridad y proyección posible. ¿Cuál es el objetivo de un conjunto de músicos que interpreta una partitura si no el público que escucha esas notas, esa audiencia, esas notas, también de manera armónica?

Es probable que el proceso anteriormente descrito se nos haya revelado en las cercanías a las primeras presentaciones públicas del proceso, en el vertiginoso momento en que todo debe confluir en escena (acciones, textos, elementos de utilería, propuesta escenográfica, vestuario, música incidental). Ante esta situación de composición de la

³ En nuestro montaje logramos desarrollar estos cuatro actos en un espectáculo de dos partes, con un breve intermedio, con una duración total de 2 horas 40 minutos.

poiesis escénica comparto las siguientes preguntas: *¿En qué piensa un actor en escena? ¿Existe la posibilidad de introyectarse para la búsqueda de la mejor emoción contenida en la psique?* En mi caso quedó claro que interpretar a Jorge Tesman me llevó a reconocer al personaje a través de sus acciones, de sus relaciones con los personajes y con los conflictos de la obra misma. Al llegar a la presentación pública, mi conciencia se encontraba lo más alerta posible para atender con rigor mi estancia en escena: textos propios, textos ajenos, pies, objetos, elementos del vestuario, entradas, salidas. También, no puedo negarlo, el texto/acción propiciaba que las emociones del personaje fluyeran en concordancia con los demás personajes, en beneficio de la sonata que interpretaríamos en conjunto. En la complejidad del trabajo de memoria textual y escénica comenzaban también a hacerse presentes, como voces desde la inconciencia, las indicaciones del director durante el proceso de ensayos, la precisión de las acciones, la velocidad dentro del tiempo escénico y las adecuaciones definitivas de la producción del vestuario y del diseño escenográfico e iluminación.

¿Cómo y cuándo podemos advertir que un texto dramático fluye en escena? En este caso pudimos percatarnos de que este momento se produce cuando el conjunto de actores teníamos el dominio del texto y no a la inversa, cuando el texto domina al actor. Esto se evidenció cuando comenzamos los recorridos de toda la obra y no requeríamos de la ayuda de un apunte. Los cuerpos se fueron adecuando a esta textualidad para incorporarse a la presentación orgánica de los conflictos desarrollados en escena. Con más seguridades que incertidumbres, la obra fue tomando vida, una puesta en vida por la generación de las acciones del reparto. Era el momento para atender dificultades técnicas, como por ejemplo una lucha física de maltrato de Tesman hacia Hedda, cuando confiesa que ha destruido el manuscrito. ¿Cómo cuidar a mi compañera sin lastimarla físicamente ni maltratar su vestuario, pero, a la vez, mostrar al público la violencia de esta situación? Enrique Estrada se encargó de entrenarnos para que la escena fluyera y tuviera el tono requerido, sin riesgo para los intérpretes y con la necesaria sorpresa para activar la emoción en los espectadores. Otro momento similar fue la resolución del chiste escénico del sombrero deteriorado de la tía Juliana en las primeras secuencias de la obra.

A un par de meses previos a la exhibición de la obra en un espacio teatral, la obra fue presentada en sesiones públicas en una gran aula para comenzar a percibir cómo el proceso estaba a punto de llegar a un puerto seguro, comprobar si la partitura había tenido la lectura adecuada y, sobre todo, que la interpretación de esa partitura podría ser percibida como el resultado de un minucioso trabajo de distinción de los signos que la componían y si ese resultado había llegado adecuadamente al oído y a la imaginación del público.

Presentación de una sonata escénica

Llegada al teatro, al camerino, a la escena. Cada colega manejaba sus propios rituales. Los míos tenían un guiño de la exploración de un músico: repaso del texto, acomodo de elementos en escena, revisión del espacio, de sus dimensiones, el eco de la voz, su afinación, la afinación corporal. Llegan los demás compañeros de esta singular orquesta de

cámara; observo con discreción sus rituales sin interrumpirlos. Camerino, maquillaje, cambio de la vestimenta cotidiana por el vestuario teatral. La hora se acerca para el inicio. Trayecto a la escena. De la oscuridad a la luz artificial, al espacio habitado de manera extraordinaria gracias al diseño de los compañeros artífices de la iluminación y la escenografía. Soy yo quien irrumpe en escena y es otro el que la habita, pero sigo siendo yo, más una audiencia que “especta”, que espera, que en el juego de convenciones teatrales ha decidido que yo soy Jorge Tesman, el esposo de Hedda Gabler y que la audiencia son privilegiados visitantes de la casa de la familia Tesman; han llegado a ella y se sientan en la sala a escuchar algo que les sucede a los personajes en presencia.

El calor de la sala teatral es extremo: los protagonistas habitan en un ambiente de frío que debe transmitirse de manera diáfana y verosímil al público, sobre todo al entrar en la mágica convención de llegar de la calle con un inmenso abrigo de lana. Así es el teatro: cuando menos te lo esperas, el público empieza a sentir frío en pleno mayo tropical y a negociar que, aunque los personajes hablan español y su fenotipo es culturalmente familiar, se enfrenta a seres ficticios que, seguramente, deben hablar otro idioma, lejano, y que son europeos, sin duda. Durante la breve temporada de presentaciones en recintos escénicos tuvimos la oportunidad de constatar evidencias de la repercusión del conflicto ibseniano en el público: exclamaciones, murmullos, interrupciones para comentar algún diálogo y comentarios de personas que llegaban a esperarnos pacientemente a nuestra salida del recinto para expresar su solidaridad con los personajes y observaciones críticas al trabajo.

Dentro de la escena todo sucede: lo planeado y lo imprevisto, pero sobre todo el enorme placer de conducir al espectador en la historia y los conflictos de la obra, con plena atención, sin dejar un lugar a la confusión. Estamos en escena y no sólo confiamos en la interpretación de lo que cada uno debe desarrollar, sino también poder integrarnos armónicamente a una partitura que se despliega en escena, como si fuera la primera vez que lo hiciéramos, como sucede en la presentación pública de un conjunto musical, como sucede en el teatro. Cada uno de nosotros pudo expresar las notas dramáticas de las cuales está constituida la obra de teatro y también pudo distinguir que Hedda Gabler (Margarita González) se había consolidado naturalmente como nuestra brillante solista, como nuestra líder escénica, como la intérprete que, con experiencia, soltura y creatividad, mantenía, función tras función, la fuerza necesaria para conducirnos en escena en la correcta tonalidad y afinación, bajo las acertadas indicaciones de Emilio Méndez, nuestro director de escena. Existió la conciencia de ser parte de una sonata musical donde cada participante (instrumento/músico/actor) es necesario, es sustancial, sin jerarquías, pero con el aprendizaje de que este conjunto de voluntades creativas debe atender la compleja y original partitura dramática, escénica y, por qué no, también musical de Henrik Ibsen. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCÁNTARA MEJÍA, José Ramón. (2011). "Enemigos del pueblo: Nora, Tomás y Hedda". En José Ramón Alcántara y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 89-100). Universidad Iberoamericana.
- ANCIRA, Carlos. (1996). "Diario de un loco cuerdo" [Fragmentos de la entrevista realizada por Michiko Tanaka a Carlos Ancira en mayo de 1987]. En *Seki Sano 1905-1966* (pp. 47-50). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Instituto Nacional de Bellas Artes.
- BORGES, Jorge Luis. (1998). "Henrik Ibsen: Peer Gynt. Hedda Gabler". *Biblioteca personal: prólogos* (pp. 35-37). Emecé.
- DEVESA, Patricia. (2006). "Hedda Gabler (1890): cuando el género y la clase social condicionan". En Jorge Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 183-187). Colihue.
- DUBATTI, Jorge. (2006). "Hedda Gabler: infrasciencia y crisis del drama analítico". En Jorge Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 187-194). Colihue.
- GARCÍA, Óscar Armando. (2011). "Ibsen y la ética protestante". En José Ramón Alcántara y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 103-111). Universidad Iberoamericana.
- MÉNDEZ, Emilio. (2008) "Cátedra Extraordinaria Juan Ruiz de Alarcón. Área de práctica escénica". *Anuario de Literatura Dramática y Teatro*, 1, 53-54.
- MÉNDEZ, Emilio. (2011). "Hedda Gabler: exploraciones". En José Ramón Alcántara Mejía y Elena de los Reyes Aguirre (Coords.), *Reencuentro con Henrik Ibsen: reflexiones sobre su obra* (pp. 63-70). Universidad Iberoamericana.
- MICHEL MODENESSI, Alfredo. (2017). "Introducción o '...si se llamara de cualquier otra manera'. Otras perspectivas para *Romeo y Julieta*". En William Shakespeare, *Romeo y Julieta* (Alfredo Michel Modenessi, Trad.; pp. 9-39). Elefanta editorial.
- MONCADA, Luis Mario. (2007). *Así pasan... efemérides teatrales 1900-2000*. Instituto Nacional de Bellas Artes; Escenología.

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2050>

RECIBIDO: 27-09-2022

ACEPTADO: 11-02-2023

De un lugar a un espacio: merodear, habitar y escribir la partitura

From a Place to a Space:

To Wayfarer, to Inhabit, and to Write the Score

Fernando Sebastián Huber

Facultad de Arte

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires | Tandil, Argentina

Contacto: sebashuber@gmail.com

Pag.

27

RESUMEN

El presente trabajo aborda el proceso de creación que dio como resultado la partitura para *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia* —performance del grupo Efimerodramas en el Museo Genaro Pérez de Córdoba, Argentina—, sobre la instalación abstracta *Negro. Trayecto Finlandia* de la artista Mónica Ostchega. Los ejercicios y acciones se desarrollaron entre el 24 de mayo y el 7 de junio de 2017, como parte del trabajo para la Beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro, Argentina. Se introduce la crisis de la forma dramática desde los planteos de Hans-Thies Lehmann y Jean-Pierre Sarrazac, crisis en la que surgen los Sistemas Minimalistas Repetitivos, método teatral creado por el dramaturgo y maestro español José Sanchis Sinisterra con el que Efimerodramas trabaja desde 2017, para luego observar la puesta en tensión del método que el grupo genera con el arte del performance. La descripción de los diferentes momentos del proceso de escritura, grupal, desemboca en las características de la partitura resultante. Este trabajo es parte de una investigación mayor (tesis de doctorado en la Universidad Nacional de Córdoba) dedicada a las formas de escritura que el grupo Efimerodramas genera desde la radicación de su proyecto en el Centro de Investigación y Producción en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, en Argentina.

Palabras clave: Dramaturgia || Actuación teatral || Dirección escénica || Artistas y teatro || Teatro de creación colectiva || Teatro experimental || Drama experimental argentino || Performance (Arte)



ABSTRACT

This paper deals with the creative process that resulted in the score for *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*—performance of the Efimerodramas group at the Genaro Pérez Museum in Córdoba, Argentina—on the abstract installation *Negro. Trayecto Finlandia* by the artist Mónica Ostchega. The exercises and actions were carried out between 24 May and 7 June 2017, as part of the work for the research grant of the National Theatre Institute (Instituto Nacional del Teatro), Argentina. The crisis of the dramatic form in which the Repetitive Minimalist Systems arise—this being a theatrical method created by the Spanish playwright and teacher José Sancho Sinisterra with which Efimerodramas has been working since 2017—is introduced via the proposals of Hans-Thies Lehmann and Jean-Pierre Sarrazac, to then observe the tension of the method that the group generates with performance art. The description of the different moments of the collaborative writing process leads to the characteristics of the resulting score. This work is part of a larger investigation (dissertation at the National University of Córdoba) dedicated to the forms of writing that the Efimerodramas group generates since the establishment of its project at the Center for Research and Production in Arts, Faculty of Arts, National University of Córdoba, in Argentina.

Keywords: Playwriting || Acting || Stage directions || Theatre and actors || Theatre of collective creation || Experimental theatre || Argentine experimental theatre || Performance art

En el año 2016, el proyecto “Escritura performática. Cuerpo y acción en efimerodramas” recibió la Beca de Investigación del Instituto Nacional del Teatro de Argentina para investigar sobre un método de creación con origen teatral, pero con la particularidad de que sería trabajando con artistas que, aun habiendo tenido (muchas y variadas) participaciones en obras teatrales, en la actualidad se dedican mayormente al arte del performance. Al año siguiente, el grupo Efimerodramas —integrado por Soledad Sánchez Goldar, Indira Montoya, Luciana Irene Sastre, Rodolfo Ossés y Sebastián Huber— lo radicó como proyecto de producción en el Centro de Producción e Investigación en Artes CePIA de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Surgen, en primera instancia, dos cuestiones a observar: por un lado, que desde el inicio Efimerodramas se plantea un espacio de trabajo en el que la creación y la investigación artísticas van imbricadas en un mismo proceso de producción de conocimiento. Por otro lado, que se trata de un trabajo que se desarrolla en una zona de cruce, de tensión entre disciplinas artísticas. En esa zona, indeterminada, el grupo produce variadas textualidades: este escrito se dedica a una de ellas, a su génesis y características resultantes.

En aquel 2017, durante los primeros dos meses de radicación en el CePIA, Efimerodramas se dedicó a entrar en contacto y luego desarrollar un entrenamiento en el método de creación teatral llamado Sistemas Minimalistas Repetitivos (en adelante, lo referiré usando también sus siglas, SMR). Se trata de un método originado en la década de 1980 en España a partir de las indagaciones del dramaturgo, director y maestro José

Sanchis Sinisterra —adepto a poner a jugar la creación artística y las ciencias, a incorporar la incertidumbre y la complejidad a sus textos—, en un intento de acercar el teatro a la abstracción. Los SMR fueron retomados en 2010 por el grupo LAMINIMAL Teatre sistèmic, que lo largo de 2010 y 2011 llevó adelante una investigación en laboratorio de creación en la Sala Beckett / Obrador Internacional de Dramaturgia, Barcelona, proceso en el que me desempeñé como dramaturgo junto a David Eudave. Con supervisión del maestro valenciano, la directora brasileña Daniela de Vecchi coordinó la investigación escénica que realizó más de sesenta sesiones de trabajo sobre SMR, abordando el entrenamiento actoral y creación de sistemas, los límites de la abstracción, las combinatorias de la figuratividad y la dramaturgia sistémica, y presentando periódicamente los resultados a público. Como ocurriera al comienzo con LAMINIMAL, para las sesiones de entrenamiento iniciales en el CePIA, Efimerodramas utilizó protocolos (que desarrollaré más adelante) que habían sido escritos por el autor de *Ay, Carmela*, por la sencilla razón de que el grupo no contaba todavía con textos propios.

El presente trabajo es parte de una investigación mayor, mi tesis del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, en la que se aborda la reelaboración hecha por Efimerodramas del esquema conceptual propuesto por José Sanchis Sinisterra para los Sistemas Minimalistas Repetitivos y que explora la práctica de escrituras específicas en el marco de las resultantes tensiones con el arte del performance. Está dedicado, entonces, a dar cuenta de la manera en que Efimerodramas generó su primer protocolo de acción, es decir a los sucesivos pasos de un proceso de escritura para la que sería la primera acción performática del grupo frente a público, llamada *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*.

El drama en crisis y los espacios de inespecificidad

En la perspectiva de este trabajo, dos sugerentes estudios sobre teoría teatral contemporánea, aparecidos en el último cuarto de siglo, son los de Hans-Thies Lehmann (2013) y Jean-Pierre Sarrazac (2012). A partir de las transformaciones de la relación entre el hombre y el mundo —signada, según el investigador francés, por la idea de separación de los otros, de sí mismo, del presente— se desarrolla, desde finales del siglo XIX, una crisis —como proceso de problematización (Carnevali, 2017)— de la forma dramática entendida como aquella esfera en la que drama significa acontecimiento interpersonal en presente. Así, se constata que —en paralelo con la crisis de la modernidad—, las principales nociones que estructuraban el drama moderno son una y otra vez puestas en discusión a lo largo del siglo XX y hasta la actualidad: me refiero a la acción, la fábula, el personaje y el diálogo, con la consecuente problematización del textocentrismo y la “emancipación” de la escena (Dort, 1988).

En un teatro dramático, en el drama absoluto (Szondi, 1994), las categorías de personaje, diálogo y acción expresan una visión de mundo centrada en el hombre y su voluntad de afirmarse en cuanto individuo. Sus elecciones se materializan en acciones, y sus relaciones con los otros se dan mediante la palabra en diálogo, que es el medio de ex-

presión del drama; del texto dramático —coherente, orgánico— en cuanto elemento más importante del teatro, representación de la realidad compuesta por acontecimientos que se suceden según un principio de causa-efecto y que se sustenta así en las leyes de la lógica. Frente a esto, el investigador alemán Hans-Thies Lehmann (2013) se plantea el problema de un teatro fuera del ámbito del drama, más allá de la representación de un texto. Ante el debilitamiento de la idea aristotélica de coherencia orgánica, lo posdramático señalaría entonces la superación de la concepción clásica basada en el orden que confiere el drama. En algunas manifestaciones de la escena contemporánea, nos dice Lehmann, la inestabilidad del evento performativo —su potencia— suplanta las leyes estables de la ficción, y el texto —ahora posdramático— se sabe destinado a disolverse como un elemento más en el tejido del espectáculo.

En oposición a la idea de disolución, Jean-Pierre Sarrazac (2012) y Joseph Danan (2018) apelan a las nociones de *rapsodia* y *partitura*, que indican la labor del autor sobre textos que ya preparan y dirigen su tratamiento escénico libre. Para estos representantes de la corriente francesa se trata de escrituras que, de alguna manera, prevén el acto performativo y disponen la descomposición de los elementos del texto para un trabajo de multiplicación de sentidos en la escena.

En ese contexto de crisis que ofrecen las prácticas artísticas contemporáneas, el teatro presenta un giro hacia configuraciones más libres, ambiguas, polisémicas, complejas, faltas de verdades y plenas de preguntas, y que reclaman un tipo de espectador al que Sanchis Sinisterra (2018) define como “lo opuesto del televidente” (78). Construyen, de algún modo, su propio espectador, que lejos se ubica de ser quien deberá entender aquello que la obra ya sabe y le comunica. El teatro fuerza sus propias fronteras, se sale de sí mismo, desgarrar y desborda la piel de aquel bello animal aristotélico, en una ruptura del “paradigma organicista que constituye una de las metáforas centrales de la estética occidental” (Kuntz, 2005: 33; traducción propia). En ese contexto de crisis aparecen los Sistemas Minimalistas Repetitivos, el método de creación pilar de mi investigación, en un espacio experimental del campo teatral, sobre el límite con otras disciplinas, generando acontecimientos que en su potencia no anulan la intelección en el espectador pero que, de alguna manera, la desplazan en el tiempo.

Resulta fundamental, a la hora de abordar un objeto de estudio dentro de las artes escénicas contemporáneas, no desconocer ese contexto de problematizaciones. Es así que se puede analizar el modo en que ciertos procesos creativos dan lugar a que aparezcan prácticas en espacios de cruce entre disciplinas. De esto resultan zonas en las que habita “lo exiliar, lo desterritorializado, lo mutable y transitorio, lo procesual e inconcluso, lo presentacional más que lo representacional” (Diéguez Caballero, 2007: 16-17), en tensión con la idea de identidad o propiedad, más en sintonía con lo que se ha denominado *arte inespecífico* (Garramuño, 2015). Éste encuentra su potencia en la no pertenencia, en el desbordamiento de lo conocido como laboratorio de imaginación de nuevas formas de convivencia. Garramuño (2015) observa obras (específicamente, del artista brasileño Nuno Ramos) que proponen una deconstrucción de la categoría de especie, una “articulación de una comunidad entre especies” (161) en espacios poblados por voces

diversas, por diferencias y heterogeneidades que “propician imágenes de comunidades expandidas” (181).

Los estudios del performance y los textos teóricos o críticos que abordan el problema acuerdan en que la indefinición es una estrategia distintiva que sostienen las prácticas artísticas performáticas, impidiendo la estabilización de sus rasgos definitorios. Diana Taylor (2012) lo expresa con tajante claridad cuando dice que cada performance se encarga de derribar las definiciones anteriores, y que “el arte del performance tiene sus códigos y convenciones: la convención es romper con las convenciones” (87). Frente a esto, la crítica literaria, por ejemplo, se ha inclinado por pensar lo performático en ciertas manifestaciones artísticas. De la mano de esas estrategias que se han utilizado para abordar objetos que exceden lo que tradicionalmente entendemos por tales (en ese caso, el libro), y en consonancia con los objetivos de mi investigación, podríamos pensar una práctica artística vinculada al teatro —emparentada, pero que hace esfuerzos constantes por desvincularse—, y tratar de observar allí el funcionamiento de ciertos elementos que denotarían ese carácter performático. Tentar un estudio de lo que, por ahora, denominaremos *escritura performática* (Huber, 2019).

En el principio era el protocolo, y el protocolo era el texto

Antes de continuar, se hace necesario presentar algunas definiciones útiles para facilitar la comprensión y ofrecer un mini glosario de dos de los elementos importantes del método que interesan especialmente a este escrito: me refiero a *protocolo* y *actema*. Para definir brevemente a los Sistemas Minimalistas Repetitivos, diremos que se trata del trabajo de los artistas escénicos a partir de un tipo de partituras (denominados *protocolos de sistema*) que “proponen —en sustitución de la linealidad unidireccional de la acción dramática— la ciclicidad de la conducta física” (Sanchis Sinisterra, 2018: 101). ¿Por qué ocurre esto? Porque hay un comienzo en la notación, sí, del mismo modo en que en un texto dramático hay una didascalia inicial que instala al lector, que describe, generalmente, el espacio y a quienes ahí están. En el trabajo con los SMR se parte de una posición inicial, descrita a detalle, pero luego a ésta le sigue una secuencia que se trabajará en repetición y desde un principio de retroalimentación (luego del último actema se retoma el primero) que desdibuja ese comienzo, esa referencia inicial. Como consecuencia, se genera un devenir conjunto que resulta imposible de prever. Desaparece, entonces, la acción inscrita en un texto, la acción como rectora del cambio, de la progresión entre un estado de situación y otro, para utilizar palabras del arte teatral —al que, como veremos, no perderemos de vista, pero del cual poco a poco nos iremos despegando.

Sigamos: a la unidad mínima del protocolo se la denomina *actema*. El protocolo es, así, una sucesión, una lista de actemas que aparece luego de la descripción de esa posición inicial. Ahora bien, ¿qué son los actemas? Ubicados entre el movimiento de la danza y la acción física teatral y concebidos desde la premisa minimalista de “menos es más”, en rigurosa economía formal y material, los actemas no tienen (a diferencia de la acción física) un porqué ni una finalidad, no persiguen ninguna forma de organicidad

desde la interacción conflictiva con un entorno real, y por lo tanto escapan de cualquier deseo metafórico. Una postura, un gesto, un desplazamiento, una mirada, e inclusive la palabra —cualquier frase dicha— son ejemplos de actema. Su enunciación dentro del protocolo es simple: aparecen listados, uno debajo de otro, sin relación causal. “A camina hasta B y, al llegar, mueve su mano izquierda y le dice Hace frío” podría ser un actema, como también podrían serlo, en un crescendo de simpleza, “A camina hasta B y, al llegar, mueve su mano izquierda”, “A camina hasta B”, “A mira” o, simplemente, “A permanece estático”. De ese modo, uno tras otro, sin que la lógica medie entre ellos, sin que de uno se desprenda el siguiente. Después del último actema —y sin solución de continuidad— se retoma, como dijimos, el primero de la lista, y así por el tiempo que dure la acción —performática, en el caso de Efimerodramas.

La evolución de los artistas trabajando sobre la memorización, iteración y luego en variación hiperreglada del protocolo responde a reglas puramente formales que, “sin cancelar rotundamente la figuratividad inherente al arte dramático, organizan el funcionamiento de los cuerpos en el espacio desde un territorio próximo a la abstracción” (Sanchis Sinisterra, 2018: 101). El autor de *El cerco de Leningrado* parte del teatro (del “arte dramático”, dice específicamente), aunque cabe señalar que trata de un teatro de tipo experimental que, como dijimos, al alejarse de la figuratividad —sin cancelarla— problematiza al drama en cuanto “acontecimiento interpersonal, acción que se desarrolla en presente”. Se trata de una forma de teatro “fronteriza”, por parafrasear el nombre de la compañía que el autor valenciano fundó en 1977 junto a Víctor Martínez, Fernando Sarraís y Magui Mira, habitada por cuerpos actantes —ya no por personajes, otra de las nociones en crisis— inmersos en estructuras dinámicas cuyo funcionamiento está organizado por reglas formales que, como observamos, suplen a la acción dramática. Destaquemos, entonces, que los artistas escénicos (para Sanchis Sinisterra, actores y actrices) trabajan a partir de un texto, que es previo. Y demos fin así a este breve glosario.

En mayo de 2017 se inauguró en el Museo Genaro Pérez de la ciudad de Córdoba, Argentina, una serie de muestras en torno a diferentes lenguajes dentro de las artes visuales, entre las que se encontraba la correspondiente a la artista Mónica Ostchega, denominada *Negro. Trayecto Finlandia*. La instalación pictórica de Ostchega (Fig. 1) fue generada desde la superposición de distintos procedimientos, la indagación sobre la proporción áurea y su ideal de belleza y divina armonía, pero también desde el trabajo con el I Ching como instructivo para la creación (los tonos y matices del color, por ejemplo, se definieron conjugando el hexagrama según el I Ching y el correspondiente elemento de la naturaleza). Presentaba como elemento central un pizarrón que pendía del techo (Fig. 2), invertido, con una cara negra y la otra blanca conteniendo grafismos casi invisibles. La muestra, que ocupaba una sala de paredes blancas y luz fría, se completaba con una serie de obras en tonos pastel, rectángulos de colores planos dispuestos directamente sobre el suelo, como si se tratara de esculturas abstractas. Fue justamente a partir de esa coincidencia en el tratamiento de la abstracción que Ostchega invitó a Efimerodramas para que durante el mes de mayo accionase en el marco de su obra, en

lo que se presentó como la oportunidad para que el grupo pudiera abordar el proceso de escritura de su primer protocolo.

Figura 1 | Negro. Trayecto Finlandia



Nota: Museo Genaro Pérez, Córdoba, Argentina. Mayo de 2017.
Fuente: Archivo del autor. © El autor.

Figura 2 | Otra vista de Negro. Trayecto Finlandia



Nota: Museo Genaro Pérez, Córdoba, Argentina. Mayo de 2017.
Fuente: Archivo del autor. © El autor.

Merodeo, habitación, escritura de los actantes del sistema

Considerada como un proceso grupal, la escritura para *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia* se inició con instrucciones dadas por mí a Montoya, Sánchez Goldar y Ossés (en adelante, los performers). En esta primera fase se les pidió que asistieran individualmente al museo, como si fueran espectadores, en un paseo que les permitiera entrar en contacto con el lugar de la muestra: que lo caminaran, que circularan libremente entre las obras, atentos a éstas pero también al crujir (diferente según la zona) del viejo piso de pinotea, a texturas, sonidos —tanto del ambiente como generados por ellos mismos—, luces, olores, temperaturas, que mientras tanto se hicieran las preguntas necesarias para motorizar esa búsqueda y que, finalmente, conservaran esa primera sensorialización para el trabajo subsiguiente. Así, la primera labor consistió en caminar para conocer y habitar, para “construir un espacio”.

En su libro *Líneas. Una breve historia*, Tim Ingold (2015) se propone intentar lo que él llama una antropología comparada de la línea, y trabaja desde la idea básica de concebir la escritura como una especie de creación de líneas, antes que una composición verbal. Para el antropólogo inglés, la frontera entre dibujo y escritura, por ejemplo, se confunde, borrosa, desde que comparten el mismo medio (la línea). Me interesa rescatar esa minuciosa búsqueda de tipos de trazos y las consecuentes similitudes que el autor encuentra entre actividades disímiles como caminar, tejer, observar, narrar, dibujar y escribir, que me permiten pensar en una concepción ampliada de la escritura, dentro de la que ubicaré al protocolo cuya generación es objeto de este trabajo.

Si los SMR, como hemos visto, ya participan —con Sanchis Sinisterra— de la crisis del drama al discutir sus elementos estructurales, propongo que el trabajo de Efimerodramas va más allá y cuestiona la existencia misma de un texto antecedente, de la

creación dramaturgica, al mismo tiempo que la autoría —y, por tanto, la autoridad, las jerarquías—. Jaques Derrida (1989), en su trabajo sobre Artaud y la no representación, al referirse a esa lucha contra la primacía del texto, habla directamente de parricidio: “El origen del teatro, tal como se tiene que restaurar, es una mano que se levanta contra el detentador abusivo del logos, contra el padre, contra el Dios de una escena sometida al poder de la palabra y el texto” (327). No pretendo presentar esta ausencia de texto previo como algo novedoso, puesto que sobran ejemplos en el teatro de las últimas décadas, pero sí me interesa señalarlo con respecto al trabajo específico con los SMR. En ese desplazamiento que el grupo genera desde el teatro hacia la performance, y a diferencia del trabajo de Sanchis Sinisterra como así también de LAMINIMAL, la escritura del protocolo para *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia* supuso una tarea grupal sobre la sala en la que se accionaría sin textualidad antecedente.

Entonces a la idea de mapa, de cartografía previa que señala puntos en el espacio, que preexiste a la experiencia y que facilita el transporte al viajero, el desplazamiento con eficiencia de un lugar a otro, Ingold (2015) propone la deambulación como medio para habitar un lugar, mientras se avanza por una línea que en ese mismo acto conoce, una línea menos expeditiva, que “sale a pasear” (121) y no a seguir conexiones entre puntos. Michel de Certeau (1996) señala la diferencia entre la estabilidad del lugar y el espacio, “que es cruzamiento de movilidades [...] A diferencia del lugar, carece pues de la univocidad y de la estabilidad de un sitio propio. En suma, el espacio es un lugar practicado” (127). Quien merodea, quien habita y puebla no coloniza ni ocupa, sino que con sus prácticas *hace* un lugar; su velocidad no importa, nos dice Ingold (2015), sino que lo sustancial es estar “acompañado o en consonancia con el movimiento de otros fenómenos del mundo habitado” (146).

Pensemos, por ahora, en las abstractas obras pictóricas de Ostchega, pero también con las características de la sala, del espacio físico que ocupaba la muestra, como los primeros fenómenos con los que acompañar; como *actantes*, también, en los términos en los que Magallanes Udovicich (2022) se refiere a los “participantes de un acto, independientemente de que sean personas, animales, cosas u objetos” (24). Para su entrada “actante” del *Glosario de filosofía de la técnica*, Magallanes Udovicich se apoya en la teoría del actor-red de Bruno Latour, quien, a su vez, toma en préstamo el término del estudio que hace la lingüística de las estructuras narrativas. Resultan interesantes para este trabajo la referencia a la importancia del aspecto relacional, de los efectos de las asociaciones entre actantes —“Será considerado actante si modifica con su incidencia un estado de cosas” (Magallanes Udovicich, 2022: 26)—, y el hecho de que los actantes no sean pensados como entidades fijas sino “flujos en permanente transformación, con estabilizaciones temporales” (26). En su argumentación para utilizar *actante* (y ya no *actor*), para liberar a la noción del antropomorfismo, Magallanes Udovicich (2022) considera a la acción como “no reducida a la realización bajo el pleno control de la conciencia” (25). Por su parte, Julie Sermon e Yvane Chapuis (2016) señalan —a partir de la figura de la marioneta de E. G. Craig— una tendencia de los intérpretes de teatro en las

últimas décadas a desaparecer detrás de aquello que hacen, un “devenir neutro” a partir de “desarrollar una forma de actuación más fáctica, donde el intérprete da la sensación de hacer lo que tiene que hacer, sin otra explicación o comentario” (148; traducción propia). Y cita las siguientes palabras de la bailarina y coreógrafa Yvonne Rainer: “lo que hacemos es más interesante y más importante que la exhibición del carácter y la opinión, y podremos concentrarnos mejor en esta acción si la personalidad permanece sumergida; entonces, idealmente, no somos uno mismo, somos un *actante* neutro” (en Sermon y Chapuis, 2016: 148; traducción propia).

Con vistas a poder arribar a lo que hemos ya descrito como posición inicial, la siguiente instrucción que recibieron los performers los llevó a elegir —cada uno— tres puntos en ese espacio paulatinamente cohabitado (debían representarlo en un plano horizontal visto desde arriba, lo que en arquitectura se denomina *vista en planta*), y a determinar las condiciones de sus cuerpos en cada una de esas posiciones. Esto se hizo, nuevamente, recurriendo a las preguntas, yendo desde lo más general a los detalles, hacia lo micro. Finalmente, debían desplazarse entre las tres posiciones “propias”, ir de una a otra y volver, probar diferentes circuitos y registrar cómo era cada uno de esos desplazamientos, cómo cambiaban cuando se hacían por segunda vez, y otras veces, en un trabajo de indagación individual, de paulatino “pulimento”, podríamos decir, que culminaría con un intento de enunciación. Escritos por ellos mismos, en primera persona, se trató de un registro provisional de esos primeros trazos. Esbozos de actemas.

Para continuar, la siguiente fase de este proceso de escritura supuso el primer momento en el que los tres performers coincidieron en tiempo y espacio. Citados al Museo Genaro Pérez, cada uno trabajó en la sala de la muestra de Ostchega desde/con/sobre sus actemas posicionales y de desplazamiento, sin necesariamente tratar de definir un orden e inicialmente bajo la instrucción de “ignorarse” entre sí. Sabemos, sin embargo, que tal cosa resulta luego imposible de sostener, que poco a poco se instala un mundo habitado por fenómenos que empiezan a acompañarse. Que en ese lugar va gestándose un espacio. Nos alejamos del teatro, pero, como hemos dicho, sin perderlo de vista, así que volvamos a las palabras del maestro Sanchis Sinisterra (2018), quien al referirse a su experiencia lo explica con claridad:

Paradójicamente, incluso desde ese riguroso sometimiento a la organización, un tenue flujo de sensaciones, vivencias e incluso, quizás, sentimientos, comienza a circular entre los actores a partir del momento en que es el sistema el que piensa por ellos o, para expresarlo de un modo aún más metafórico (aunque puede que no lo sea), cuando perciben que están dentro de un *campo de fuerza*. Algo que ya no es mecánico, sino orgánico. Y que funciona como algo más que la suma de sus partes. (102; énfasis original)

Señalemos, en primera instancia, que en esa fase del trabajo no se trataba todavía del trabajo sobre un protocolo —y, entonces, de ese sometimiento a la organización al que se refiere Sanchis Sinisterra, que el protocolo, ya definido y en acción, siempre propone—

sino de la ejecución de actemas “suelos”, individuales, desordenados, aún en proceso. Creo que es justamente éste uno de los aspectos ricos del proceso de escritura que describo aquí: que no se trató de una “escritura de escritorio”, en soledad, una dramaturgia previa que llega al espacio escénico (como en el caso de los protocolos escritos por Sanchis Sinisterra, o de aquellos creados para el laboratorio de LAMINIMAL) y, además, que ese “campo de fuerza” que comienza a aparecer, como lo señala el autor valenciano, operó en el armado mismo del protocolo.

Con esos actemas sueltos había que definir una secuencia. Lo que sea que actúe para armar ese listado de actemas, para tentar esa sucesión —y no otra— que los performers incorporarán y pondrán a prueba, se dio en directa relación con los cuerpos en acción, en ese lugar que estaban poblando y creando a su vez, acompasados paulatinamente con los elementos —con las obras de la instalación de Osthega— y entre sí, entre lo que “empezaban a ser”. Es decir, ya no trató —como en una concepción más tradicional— de algo que se da en la mente de alguien que escribe, en la imaginación de quien prevé y transcribe, en “una improvisación imaginaria, en la que somos a la vez soñadores y soñados, percibida por todos los sentidos a través de un cuerpo ajeno y registrada en forma de palabra escrita” (Kartun, 2015: 85). Lejos de eso, diríamos que la escritura comenzó con las instrucciones dadas a los performers, continuó en ellos, con ese deambular de los cuerpos, con esas líneas que salieron a pasear, a habitar el lugar, a crearlo así, trazos transcritos a la página, y siguió luego con las entregas de los primeros esbozos de actemas, en un ida y vuelta previo a la ordenación final, antes de la composición de ese tipo de partitura que es el protocolo.

Escapa a los objetivos de este trabajo definir qué opera al momento de imaginar un posible orden para esos actemas sueltos, referirnos a esa inasible intuición de futuro para acomodar el material, para sentir que “eso” podría funcionar, que la partitura tiene el potencial para soportar las modulaciones a las que en adelante el método la someterá, la fortaleza para contener a los performers en ese devenir impredecible. Sólo diré que hay algo de fulguración en el presente de la escritura en donde lo acontecido incorporado y lo que podría ser se encuentran, que quizás se exprese en las palabras de Tim Ingold (2015): “El pasado no se apaga como una sucesión de puntos que se deja cada vez más atrás, sino que está con nosotros en la medida en que forzamos el futuro. En esa presión reside el trabajo de la memoria, la mano que guía la conciencia que, a la vez que avanza, va recordando el camino” (168). De la composición de la partitura que es el primer protocolo de Efimerodramas señalo que la ubicamos al nivel de las otras operaciones escriturarias que hemos mencionado, y que por lo tanto denotaría una función autoral que circula dentro del grupo —con todo lo que eso significa a nivel político, en lo referente a la distribución de la autoría, a compartir la autoridad.

En segunda instancia, señalemos que ya no es sustancial que Sanchis Sinisterra se refiera a actores y actrices —dado que su método es teatral— y que en nuestro caso se trate de performers en un museo accionando entre elementos de una instalación pictórica. Desde que trabajamos con la idea de un sistema conformado por elementos que entran en relación y cuyas variaciones indefectiblemente inciden en los demás, la

descripción del trabajo de Efimerodramas nos sirve para trazar ese corrimiento entre disciplinas hacia un lugar en el que ya no se trata de teatro o de arte de acción. Se trata más bien de otra manifestación artística que toma componentes de ambos, que funciona según leyes propias; además, el accionar mismo construye y es construido por esas leyes que hasta entonces no existían, lo que es más interesante. Se trata de un lugar de inespecificidad que, como aquellos que describe Ingold en su libro, se hace en el mismo merodear —en ese proceso de producción de conocimiento que imbrica creación artística e investigación.

He planteado al comienzo de este trabajo que Efimerodramas hace una reelaboración del esquema conceptual de los Sistemas Minimalistas Repetitivos, tanto del original planteo de José Sanchis Sinisterra como de la investigación de la compañía barcelonesa LAMINIMAL *Teatre sistèmic*, y que ese corrimiento hacia el arte del performance conlleva la dificultad para establecer sus rasgos definitorios. En cuanto proceso cambiante podremos, al menos, dar cuenta de un momento del trabajo, describir el cómo, estableciendo un recorte a modo de sincronía —en este caso, la escritura del primer protocolo del grupo—. Si los SMR aparecen en un momento de crisis de la forma dramática, en un espacio de cercanía con otras disciplinas y desde la necesidad de cuestionar y alejarse de la figuratividad del arte teatral, el trabajo de Efimerodramas, por la particularidad ya indicada que supone el hecho de que sus integrantes sean mayormente artistas de performance (y la consecuente direccionalidad que eso marca para la búsqueda artística del grupo), fuerza aún más esa distancia. Ahora bien, ¿cómo se concretiza eso en el protocolo para *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia?* ¿En qué se diferencia de otros protocolos escritos en el trabajo con el mismo método de creación?

La asignación

En ese proceso de problematización, en esa crisis de la forma dramática en la que aparecen los Sistemas Minimalistas Repetitivos, el personaje desfallece, se desdibuja y muchas veces pierde identidad. El personaje teatral, que en palabras de Carnevali (2017) es “creado a imagen y semejanza del hombre, debe preservar su unidad para mantener una imagen coherente de aquel microcosmos que era, en su acepción clásica, el drama” (239). Como ejemplos paradigmáticos están el Hamlet de Heiner Müller, que directamente se presenta con la famosa auto negación que abre *Hamletmachine*; los beckettianos Vladimir y Estragón, en esa gris postergación, sin voluntad de acción presente; aquéllos cuyos nombres son sólo monosílabos (como en el caso de Krapp, que suena a *crapp* o *crappy*, ‘asqueroso, de mierda’) o que aparecen designados con una sigla o letra, degradados a su función de “portadores de la palabra” (Ryngaert y Sermon, 2016: 71). En el texto ya citado, Sanchis Sinisterra (2018) se proponía “investigar esa *tercera zona* que se abre entre la presencia *real* (aquí y ahora) del actor en escena y la referencia *ficcional* (allí y entonces) del personaje en su ámbito; dicho de otro modo, entre el *representante* y lo *representado*” (104; énfasis original). Así, ni personaje ni persona real, en la notación cada actante (aquel que lleva adelante un actema) aparece indicado como “A”, “B”, “C”, etcétera. Como vemos, en ese intento de discutir la figuratividad, todavía se considera

la ficción, la representación: una presencia que remite a una ausencia, algo que está en sustitución, en representación de otra cosa.

En la performance, en cambio, no hay efecto de realidad o representación, en la que se vería falsedad, y lo que se pone en juego es el cuerpo del propio artista, como se observa en las rotundas palabras de la artista serbia Marina Abramović recogidas por Joseph Danan (2016): “El teatro es falso. Hay una caja negra, ustedes pagan una entrada y ven a alguien que representa la vida de otro; el cuchillo no es real, la sangre tampoco es real, y las emociones tampoco lo son. La performance es exactamente lo opuesto: el cuchillo es real, la sangre es real y las emociones son reales. Se trata de un concepto diferente. Se trata de verdadera realidad” (17). Así, en el protocolo de *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*, tanto la descripción de la posición inicial como la asignación de actemas está directamente indicada según los nombres de los performers: Indira, Soledad y Rodolfo. Son ellos, son sus cuerpos, y no representan nada más que a sí mismos:

Posición inicial.

Indira está de pie frente al pizarrón, a menos de medio metro. Está un poco echada hacia adelante, y los brazos le caen perpendiculares al piso. Tiene la cara a cinco centímetros del pizarrón. **Rodolfo** está contra el fondo, a media distancia entre el centro y el lateral izquierdo. Está acostado formando un ángulo de 90°, con la espalda contra la pared del fondo (la cabeza hacia el lateral izquierdo) y las piernas apuntando hacia público. Tiene el brazo derecho estirado hacia el lateral izquierdo, y en ese brazo apoya la cabeza. **Soledad** está de pie sobre el lateral izquierdo. Mira desde muy cerca la pared (al lado de las pinturas que están apoyadas en el piso puestas en conversación de a dos). (Huber, 2017: s. p.)

La ausencia de palabra proferida

Joseph Danan (2018) abre su ensayo sobre las basculaciones entre presencia y ausencia del texto en el teatro de los últimos años con una potente afirmación (que a continuación él mismo se encargará de matizar): “La escena teatral es el lugar del cual el texto se ausenta” (7). En el breve glosario que presentamos a comienzos de este trabajo indicamos que en los SMR el texto dicho, la palabra proferida, es considerada (y, entonces, tratada como) un actema. Esto significa que, en una suerte de degradación (con respecto al lugar que históricamente ha ocupado en el teatro), el texto aparece como un elemento más, a la altura de los otros, y en las sucesivas repeticiones será objeto de las mismas operaciones de modulación formal a las que son sometidos los gestos, las miradas, las posturas, los desplazamientos. Jean-Pierre Sarrazac (2005), a propósito de la crisis del diálogo, señala que en el drama contemporáneo lo que subsisten son “vestigios de diálogo” (66), entre los que aparecen el gesto y la voz del creador rapsoda. Ahora bien, en el protocolo de *Relación I. En Negro. Trayecto Finlandia*, sea a causa del mismo proceso de indagación individual que hemos descrito, sea por la búsqueda de “acción pura” por parte del grupo, que se desprende de la relación establecida con las abstractas obras de

Ostchega que conforman la instalación en el museo, ninguno de los actemas supone entrar en relación directa con otro actante. Dicho de otro modo, no se plantea diálogo alguno, ni siquiera desde la corporalidad; apenas un “Soledad se levanta, gira en sentido horario 90 grados y mira a Indira” que, para ser exactos, es más un “mirar hacia”, a la posición, ya que nunca hay contacto de miradas. En cuanto a la palabra proferida, directamente desaparece. El protocolo instala la convivencia de tres soledades en un espacio abstracto, y será el mismo sistema evolucionando el que se encargue de proveer algunos —mínimos— esbozos de relación.

La exterioridad

Por último, observemos que los actemas de Rodolfo y Soledad conforman una secuencia establecida, conjunta (a tal actema de Rodolfo le sigue tal otro de Soledad, y viceversa), un tejido. Por las características, por la extensión en cuanto a cantidad de actemas, en una “vuelta” de Rodolfo (desde que arranca hasta que vuelve a la posición inicial) entran exactamente dos vueltas de Soledad. Esto, tanto en la fase de instalación como en las modulaciones —es decir, cuando no se transgrede el sistema—, es siempre así. Tal precisión y mecanicidad señala que la aparición de las acciones se produce en directa respuesta a una exterioridad, “a una estructura matemática, una regla” (Sermon y Chapuis, 2016: 110). A la partitura. En el caso de Indira, se trata de un “elemento flotante” que la partitura misma presenta como desconectado, indiferente a la ejecución de los actemas ajenos, en una disonancia que, a nivel retórico, rompe con las expectativas, se encarga de negar aquello que el sistema parece prometer.

A modo de conclusiones

Como parte de una investigación que producirá conocimiento sobre la propia práctica creadora desde el rol de investigador-artista, este escrito inicia un ejercicio de cartografía radicante (Dubatti, 2019) que analizará la singularidad del trabajo de Efimerodramas en cuanto práctica que se desarrolla en un territorio puntual —la ciudad de Córdoba, Argentina— entre 2017 y 2020. Más específicamente, desde un proyecto de producción radicado en el Centro de Producción e Investigación en Artes CePIA de la Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, que desde el año 2002 promueve la investigación y la creación artística propiciando la innovación y el desborde de los límites disciplinares.

En un contexto de problematización de las formas teatrales convencionales hemos visto cómo el grupo, a partir de un método que se origina en el teatro, desarrolla la escritura en una zona de cruce disciplinar, generando tensiones que aparecen descritas en el proceso de creación de la partitura para *Relación I. E Negro. Trayecto Finlandia*. Esa circulación de la función escrituraria iniciada con las instrucciones dadas a los performers y seguida por el ida y vuelta hacia el espacio de la muestra, así como las peculiaridades de la instalación con la que se entró en diálogo, son la base sobre la que el grupo hizo pie para focalizar en la construcción de actemas que dieran como resultado acción pura. De ahí se desprenden los rasgos de la partitura resultante: desaparición de cualquier atisbo de personaje —y, consecuentemente, de ese espacio ficcional que aún persistía en el trabajo de Sanchis Sinisterra y de LAMINIMAL—, ausencia de la palabra proferida y coincidencia en un espacio abstracto de tres actantes que, lejos de encontrarse en

situación de diálogo, aquello que hacen es justamente tratar de no incidir sobre el resto. El protocolo en cuestión, partitura de la acción performática, propone bloques de cuerpos, objetos y distancias en el espacio-tiempo, un constante movimiento abstracto sin horizonte teleológico cuya finalidad está en sí mismo. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARNEVALI, Davide. (2017). *Forma dramática y representación de mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Paso de gato.
- DANAN, Joseph. (2016). *Entre el teatro y la performance. La cuestión del texto* (Walter Romero, Trad.). Artes del Sur. (Obra original publicada en 2013)
- DANAN, Joseph. (2018). *Absence et présence du texte théâtral*. Actes Sud – Papiers.
- DE CERTEAU, Michel. (1996) *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Vol. 1 (Alejandro Pescador, Trad.). Universidad Iberoamericana. (Obra original publicada en 1979)
- DERRIDA, Jaques. (1989). “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación” (Patricio Peñalver, Trad.). *La escritura y la diferencia* (pp. 318-343). Anthropos. (Obra original publicada en 1969)
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. (2007). *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. Atuel.
- DORT, Bernard. (1988). *La représentation émancipée*. Actes Sud.
- DUBATTI, Jorge. (2019). “El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”. *La Escalera: Anuario de la Facultad de Arte*, 29, (pp. 11-48). Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
- GARRAMUÑO, Florencia. (2015). *Mundos en común: ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- HUBER, Sebastián. (2017). *Protocolo para En negro*. Trayecto Finlandia [Partitura no publicada]. Centro de Producción e Investigación en Artes, Universidad Nacional de Córdoba.
- HUBER, Sebastián. (2019) “De la dramaturgia hacia la escritura performática: Efimerodramas. Consideraciones sobre el actema”. *AURA: Revista de Historia y Teoría del arte*, (9), 234-239.
- INGOLD, Tim. (2015). *Líneas. Una breve historia* (Carlos García Simón, Trad.). Gedisa. (Obra original publicada en 2007)
- KARTUN, Mauricio. (2015). *Escritos 1975-2015*. Colihue.
- KUNTZ, Hélène. (2005). “Bel animal (mort du)”. En Jean-Pierre Sarrazac (Comp.), *Lexique du drame moderne et contemporain* (pp. 33-34). Circé.
- LEHMANN, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático* (Diana González Martín, Trad.). Cendeac; Paso de Gato. (Obra original publicada en 1999)
- MAGALLANES UDOVICICH, Mariana. (2022). “Actante”. En Diego Parente, Agustín

- Berti y Claudio Celis (Coords.), *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 24-28). La Cebra.
- RYNGAERT, Jean-Pierre; SERMON, Julie. (2016). *El personaje teatral contemporáneo: descomposición, recomposición* (Beatriz Luna y Édgar Chías, Trads.). Paso de Gato.
- SANCHIS SINISTERRA, José. (2018). *El texto insumiso: nuevos fragmentos de un discurso teatral*. Ñaque Editora.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (1999). *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2005). *Lexique du drame moderne et contemporaine*. Circé.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Le Seuil.
- SERMON, Julie; CHAPUIS, Yvane. (2016). *Partition(s). Objet et concept des pratiques scéniques (20^e et 21^e siècles)*. Les presses du réel.
- SZONDI, Peter. (1994 [1956]). *Teoría del drama moderno: (1880-1950)*. Destino.
- TAYLOR, Diana. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2051>

RECIBIDO: 1-10-2022

ACEPTADO: 9-02-2023

Decorado verbal, ticoscopia y puesta en edición en *La entretenida* de Miguel de Cervantes

*Virtual Scenery, Tychoscopy, and Editing
in Miguel de Cervantes' La entretenida*

Horacio José Almada Anderson

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México | Ciudad de México, México

Contacto: horacioalmada@filos.unam.mx

Pag.

42

RESUMEN

Si bien el teatro de Cervantes ha sido objeto de estudio de la crítica textual, de la filología, este artículo analiza el texto dramático de la comedia *La entretenida* que ha sido poco estudiado, desde la perspectiva de los estudios del teatro. El interés principal es reconocer el decorado verbal y la ticoscopia como parte del lenguaje teatral-escénico del autor. Al plantearse la imposibilidad de llegar al escenario, Cervantes, en su edición de las *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca antes representados*, dota al texto literario de marcas espectaculares que sirven al lector para construir en su lectura una puesta en escena virtual, y así cumplir con el sentido teatral del texto. En la práctica teatral, para poder llevar el texto que el autor ideó al escenario, existen aproximaciones que tienen que ver con la perspectiva de la transducción de los lenguajes involucrados: del texto literario al poético y al dramático; del manuscrito a la imprenta, y de este texto cifrado al escenario, a la puesta en escena. El fascinante recorrido nos habla de una compleja maquinaria que, para echarse a andar, requiere de un dispositivo espacio-temporal. Cuando el texto llega a manos de un director de escena, a una compañía de actores, a una máquina de producción, el análisis textual se vuelve un arma indispensable para lograr la transducción a lo vivo, a lo representado. Este estudio se realiza sobre una obra escrita por Miguel de Cervantes. El

conocimiento escénico del autor alcalaíno se pone de manifiesto. Cervantes es un hombre de teatro.

Palabras clave: Puesta en escena || Artes escénicas || Drama español (comedia) || Miguel de Cervantes Saavedra || Dirección teatral || Semiótica y las artes || Semiótica teatral || Intermedialidad

ABSTRACT

Though Cervantes' theater has been the object of study of textual criticism, of philology, this article analyzes the dramatic text of his comedy *La entretenida*, which has been little studied, from the perspective of theater studies. The main interest is to recognize the verbal decoration and the tiscoscopy as part of the theatrical-scenic language of the author. When considering the impossibility of reaching the stage, Cervantes, in his edition of *Ocho comedias y ocho entremeses, nunca antes representados*, endows the literary text with spectacular marks that serve the reader to build a virtual staging in their reading, and thus fulfill the theatrical meaning of the text. To portray an author's text onstage, there are some considerations to bear in mind, and they have to do with the transduction of the language in it. From the poetics, the literary, the drama, to the printed manuscript, also from that last one ciphered text to the staging: there should be a riveting journey that tells us about a complex machinery, which requires a spatial-temporal device to be set in motion. When the script reaches the hands of the Scene Director, or a company of actors, or any other production apparatus; there should be a textual analysis which turns into an essential tool/weapon so that the transduction can succeed, achieving something that comes to life in what is represented. The study is carried out on a play orchestrated by Miguel de Cervantes. The scenic knowledge of the author from Alcalá is staggeringly evident. Cervantes is a man of theater.

Keywords: Dramatic production || Performing arts || Spanish drama (comedy) || Miguel de Cervantes Saavedra || Stage management || Semiotic and the arts || Theatrical semiotics || Intermediality

Estudiar el teatro de los Siglos de Oro es, en mi opinión, una experiencia agotadora, inacabable y fascinante, no solamente por la cantidad de autores y textos, que no me alcanzará lo que me quede de vida por estudiar, pero por el enorme placer que me provoca. No son los temas ni los argumentos, las fábulas o las tramas lo que me lleva a estudiarlo: son las palabras, el lenguaje, las figuras del discurso, el ingenio, el espíritu de esos textos y, sobre todo, su energía y posibilidades teatrales lo que me induce el placer estético que experimento al verlas en escena y al leerlas. Las palabras que están hechas de aliento tienen un ritmo que, sin importar la pericia del actor, la producción que las envuelva o el contexto en el que se presenten, infunden vida en la imaginación del *desocupado* espectador, dispuesto a comprometerse con ellas y a dejarse llevar por las ráfagas de energía que provoca su *música estremada*.

El corpus de las obras dramáticas que incluye puede conocerse no sólo yendo al teatro, escuchando y viendo sus puestas en escena, sino también aprendiéndolas a leer, a interpretarlas gracias a una capacidad lectora conscientemente adquirida y, sobre todo, con nuestra imaginación: aprender a leer la *comedia* reconociendo sus signos textuales. Cuando leemos cualquier obra del Siglo de Oro, el texto literario al que nos enfrentamos en la página está lleno de signos que nos remiten a su cualidad dramática y a su espectacularidad (De Toro, 2008). En los modos de producción del teatro de corral no se construía una escenografía que recreara el espacio ficcional. Ésta se lograba con el vestuario, la utilería y, sobre todo, el texto mismo. En él se signan decorados verbales, se narran acciones y espacios que el público nunca presenciara —es decir, elementos ticoscópicos—, y se indican en acotaciones y didascalías¹ para la puesta en escena. Los poetas dramáticos (Lope, Cervantes, por ejemplo) dirigían desde el texto a las compañías de actores que en este periodo estaban liderados por quien compraba los textos, organizaba los ensayos y las representaciones, y cobraba las entradas al espectáculo: el autor (Huerta Calvo, 2003).

Empecemos a plantear uno de los problemas fundamentales que, para reconocer la teatralidad de cualquier texto, nos conviene aprehender: la construcción del espacio ficcional (Pavis, 1996: 164-176, 206-207).² En el prólogo de 1615 de sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, cuando habla del espacio escénico que él conocía por sus incursiones como espectador infantil de las obras de Lope de Rueda, Cervantes (2015a) nos dice:

No había en aquel tiempo tramoyas, ni desafíos de moros y cristianos, a pie ni a caballo; no había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con que se levantaba del suelo cuatro palmos; ni menos bajaban del cielo nubes con ángeles o con almas. El adorno del teatro era una manta vieja tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacía lo que llaman vestuario, detrás del cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo. (10-11)

El espacio es un elemento que ha suscitado siempre un interés primordial en el estudio de la historia del arte teatral: el teatro es un arte temporal que necesita un dispositivo espacial para llevarse a efecto. Así nos lo hace ver la cita anterior de Cervantes. Los espacios ficcionales que se construyen en una puesta en escena dan cuenta de cada particular visión que del mundo y del teatro tienen quienes lo resuelven. Hablo del espacio, no de la escenografía; el concepto *escenografía* será lo que, eventualmente, revista al espacio ficcional para dar señales al espectador; es un concepto que ha evolucionado en el tiempo, que ha determinado en gran medida la manera en que nos acercamos al espectáculo. De pintores a diseñadores y constructores, la escenografía, desde el siglo XVI, ha acompañado la representación:

¹ Distingo *acotación de didascalia* de la siguiente manera: la didascalia es una nota de acción escénica cualquiera en el parlamento de un personaje, en tanto que la acotación es una nota de acción escénica cualquiera en un paratexto de la obra teatral.

² Podemos distinguir el espacio teatral, textual, además de las consideraciones para escenario, escenografía, espacio dramático, espacio escénico y ficción.

La liste est longue de ces peintres, sculpteurs, architectes, certains tentés para la *Trattatisca* (l'art du traité), se piquant de mathématiques, qui devinrent ordonnateurs *d'ingegni* (machines de jeu), *d'apparati* (d'apparats), *de feste teatrali* (fêtes théâtrales), de spectacles de toute nature, inventeurs de lieux, de fables et de merveilles. Tous, divers et semblables, ont pris leur tour et leur part dans l'histoire commune de la décoration de la machinerie et de l'architecture théâtrales du XVIIe au XIXe siècle. (Corvin, 1997b: 755-760)

La práctica del teatro cortesano, particularmente de la segunda mitad del siglo XVII, constituyó un avance en España de la construcción del espacio escénico por la incursión de arquitectos y pintores españoles e italianos, como Cosme Lotti (Pérez Sánchez, 1989). Para los corrales españoles del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII se habría hablado de decorado; no se construía lo que reconocemos ahora como *escenografía*. Para el espectáculo del auto sacramental se construían carros alegóricos que tenían las alusiones escénicas a los espacios requeridos por el texto. Parte estructural de la comedia era la construcción del espacio desde el texto: el decorado verbal. Desde los versos se nos da la posibilidad de construir en nuestra imaginación lo que no vemos, pero sí escuchamos. Ya lo advierte Ignacio Arellano (2005): "Muchos espacios del teatro cervantino no tienen por qué traducirse necesariamente en materialidad escénica; pueden mantenerse en su dimensión de espacios dramáticos convocados por la palabra y algunos objetos simbólicos" (32).

Además de la construcción, por el texto, de la escenografía, del decorado verbal, en la práctica teatral, se ha considerado que se reproduzcan en el parlamento las acciones que el público no puede presenciar, pero son indispensables para la constitución de la fábula. La práctica del teatro griego insistía en esto: son los mensajeros, como el de *Edipo rey*, quienes nos cuentan lo que sucedía fuera de escena. Es esto lo que la crítica teatral llama *ticoscopia*, uno de los recursos menos estudiados del teatro del Siglo de Oro:

No es raro que el espacio escénico se articule en función de oposiciones muy marcadas, que pueden ser aprovechadas para provocar tensión dramática: según la tipología de Michael Issacharoff, el espacio "mimético" puede colisionar con el "diegético", como pasa en los casos en que un personaje cuenta lo que el espectador no ve (a través de un mensajero o de alguna forma de "ticoscopia"); el "interior" con el "exterior (dentro / fuera)"; lo "cercano" y lo "alejado (cerca / lejos)"; o lo "superior" con lo "inferior (arriba / abajo)". (Abuín González, 2017: 19)

Pamela Díaz (2020) lo define de este modo:

La ticoscopia es un instrumento dramático, una configuración y un dispositivo disponible en una variedad de contextos literarios, geográficos, temporales y estructurales demasiado extenso para explorar acá de manera exhaustiva.

En su forma más básica, la ticoscopia se encuentra en el teatro cuando hay que representar algo que no puede ser traído a escena. Típicamente, se tratará de la evocación de un evento natural como la puesta del sol o un evento de gran escala como el acercamiento de un ejército entero, el uno y el otro siendo tan difíciles a representar físicamente en una escena teatral. En este sentido, podemos hablar de una configuración ticoscópica en la cual encontramos una persona (o varias) en una posición elevada, usualmente en una muralla, pero también una torre o un balcón, mirando hacia el horizonte u otro lugar invisible al espectador. (s. p.)³

El teatro fue una empresa lucrativa y exitosa en los siglos XVI y XVII. El enorme éxito de autores como Lope de Vega lo llevaron no sólo a escribir obras para venderlas a los autores y éstos ganar dinero con la representación; las empezaron también a editar, y se las vendían a los impresores que, igualmente, tenían una buena ganancia.⁴ Si bien Lope encontró una nueva vía para difundir sus textos dramáticos gracias a la imprenta, fue Cervantes quien, ante la negativa de los autores contemporáneos a quererlo producir en los tablados, halló en la edición la posibilidad de hacer, si no una puesta en escena, sí, en el lector, una *puesta en espacio en su imaginación* al momento de leerla.⁵

Para lograr esta puesta en escena en la imaginación del lector, la primera necesidad del texto es construir un espacio en el que la acción ficcional se pueda desarrollar. En palabras de Magdalena Cueto Pérez (2007):

Las cuestiones que suscita el binomio conceptual teatro/espacio no solo son sumamente complejas, sino que afectan al centro mismo de la investigación semiológica teatral, tanto desde el punto de vista teórico como en la experimentación práctica. La puesta en escena, operación clave del proceso semiótico que articula la relación entre el texto dramático y la representación, es en última instancia una “puesta en el espacio” del mundo ficcional generado por el texto. Y también se realiza en el espacio, en un lugar estable u ocasionalmente destinado a este fin, el encuentro entre actores y espectadores que hace posible la comunicación teatral. (5)

Insisto aquí en la idea de que, en el caso muy particular de Cervantes, que publicó en 1615 sus *Ocho comedias y ocho entremeses nunca representados*, el espacio se construye en la lectura de la comedia, no en su representación, al no haber sido producidas en los corrales españoles del momento—y algunas de esas obras no han sido nunca representadas en México, hasta nuestro presente—. Sin embargo, cabe señalar que, desde el punto de vista de una producción teatral, las obras de Cervantes son perfectamente representables. Se necesita, como en toda puesta en escena, hoy por hoy, el ingenio de un director de escena y un productor que lo vuelva posible desde la inversión económica.

³ El concepto de *ticoscopia* ha sido estudiado por críticos importantes. Ignacio Arellano (2006: 70), siguiendo con la conceptualización del término, hace ver que ticoscopia es todo aquello referido en el campo ficcional, oralmente, por alguno de los personajes, que el espectador no atestigua, y que puede resultar verdadero o falso, para así, enredar la trama. Michel Corvin (1997a) nos habla de “un espacio invisible, pero coextensivo del espacio escénico: Es el espacio contiguo de los bastidores, tanto en el mundo virtual como en el real, desde el momento en que el espacio escénico se percibe siempre como convencional: o dicho de otro modo, y paradójicamente: la representación en dos niveles (por el lenguaje, esencialmente creado a partir de un espacio artificial) es creadora de lo real: el efecto de lo real es producto de una doble fabulación” (203).

⁴ “fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma” (Cervantes citado en Lucía Megías, 2019: 232-343).

⁵ Véase Lucía Megías (2019: 232-243).

¿Qué hacer y cómo lograr aprender a leer este teatro y construir esta *puesta en imaginación*? Esto se vuelve posible gracias a la perspectiva de la semiótica. Primero, hagamos un análisis de los signos que nos encontramos en el texto que leemos. Así, en palabras de Ignacio Arellano (2000):

La configuración del espacio en el teatro se relaciona en parte con el problema de las conexiones texto/representación, que suelen observar las aproximaciones semióticas a la escena distinguiendo lo verbal de lo escénico, con diversas formulaciones y precisiones: Diez Borque menciona el “texto A” (texto de la obra, elemento verbal) y el “texto B” (lo escénico); Bobes Naves establece una diferenciación entre “texto literario” que suele coincidir con el diálogo y “texto espectacular”, que es “el conjunto de todas las indicaciones que una obra dramática contiene en el diálogo o en las acotaciones [...] que permiten su realización en un espacio y en un tiempo escénicos”. (78)

Más allá del texto literario y de poder *entender* las palabras, las atmósferas y el escenario material se construyen en el parlamento, como ese texto espectacular, que es el que hoy por hoy descifra un director escénico para convertir la edición de la obra —o su texto, de no estar editado— en espectáculo audible. Esa *puesta en edición*, propia de todo el teatro áureo, da al espectador los elementos que necesita desde la lectura, y en el caso de la representación, desde la audición para poder imaginar, construir el entorno en el que el personaje acciona —actúa—. Hay algunas sutilezas que habrá que reconocer: aquello que no resulta obvio en la lectura y sí en la *espectación*:

Para el teatro de Cervantes, en el vestuario (y la variante del disfraz), objetos, efectos sonoros y música, maquillaje, gestualidad y prosémica, etc. hallamos siempre este esfuerzo del detalle verosímil (y hasta documental), y el colorista, la funcionalidad de la música en la creación de ambientes (delimitación del espacio dramático y escénico), la gestualidad simbólica, la espectacularidad del conjunto. No son elementos que puedan, por otra parte, analizarse de manera autónoma, sino integrados a) en su género o especie dramática y b) en la serie de efectos dentro de una misma comedia, esto es, en su función estructural. (Arellano, 2005: 33-34)

El uso de la imaginación, para crear lo no dicho, lo no expuesto desde la obviedad, es una tarea conseguida por la práctica y el reconocimiento de los signos sí textuales. Con estos antecedentes analizaremos las posibilidades espectaculares en una de las comedias editadas de Cervantes, *La entretenida*. Publicada en 1615, esta comedia es aludida en otra de las obras de esta misma edición: *Pedro de Urdemalas*. En los versos que cierran la acción de ésta, Cervantes (2015c) advierte al lector:

Mañana en el teatro se hará una [comedia],
donde por poco precio verán todos

desde principio al fin toda la traza,
y verán que no acaba en casamiento. (906)

Me pregunto a qué se refiere con ese *mañana*, si esta obra no se representó *ningún día*. Tal vez, valga como hipótesis, se refiera a mañana que la leerás y la representarás en tu imaginación. Así se cumple en *La entretenida*, dando fin a la comedia los siguientes versos:

Esto en este cuento pasa:
los unos por no querer,
los otros por no poder,
al fin ninguno se casa.
De esta verdad conocida
pido me den testimonio:
que acaba sin matrimonio
la comedia *Entretenida*. (Cervantes, 2015b: 794)

La palabra que aquí me llama la atención es *cuento*; no es acción, representación o fábula. Permítaseme recordar un texto contemporáneo de éste, de la pluma de Shakespeare, del *Winter's Tale*:

Hermione: ... Pray you sit by us,
And tell's a tale.
Mamilius: Merry or sad shall't be?
Hermione: As merry as you will.
Mamilius: A sad tale is best for winter. I have one
Of sprites and goblins. (Shakespeare, 1996: 299)

Así, como una historia contada desde la lectura, no representada desde el escenario, se caracteriza esta obra en los versos finales. El montaje se hará virtual; el director de escena sería cada lector, como en la práctica del cuenta-cuentos. Nunca mejor que en estas épocas de cercos sanitarios, donde el teatro ha vuelto a estas construcciones *virtuales*, que se pueda valorar este modo de abordaje imaginativo del texto dramático, acotado por esa *partitura* que es el *texto dramático*. Así, en el análisis de Ignacio Arellano (2017), “todos los análisis de la ‘teatralidad’ de una obra se basan en las virtualidades de una representación ideal en un escenario igualmente ‘ideal’ (no por eso arbitrario, pues está evocado en las didascalias implícitas y explícitas)” (19). Sólo se logra en lo *ideal* dado desde la imaginación. Para hacerlo, Cervantes nos da un texto que contiene, como partitura, algunos elementos en los que le da pie a la imaginación del lector a convertirse en ese director de la puesta en escena imaginaria: “Cervantes intenta orientar en el texto literario el texto espectáculo justo porque no lo puede controlar. Es un aspecto análogo a otra característica de las acotaciones de Cervantes, subrayada por Varey, que señala que el

autor ‘parece confundir el arte del dramaturgo con el del novelista’” (Profeti, 2012: 557).

No creo en lo que Varey concluye. Cervantes no está confundiendo “el arte del dramaturgo con el del novelista”: está haciendo un traslado intermedial. Y para complicar más la factura de esta intrincada comedia, destinada y pensada sin lugar a duda para un *desocupado* lector, esta obra nos da, en su tercera jornada, un entremés inserto. Uno que, sin previo aviso, se representará frente a los señores y señoras de la obra por sus criados. En ella, los límites metateatrales, práctica ejercida con maestría por Cervantes no sólo en esta obra, sino en otras como *El retablo de las maravillas*, será fuente de equívocos, de acciones escénicas que hace que podamos imaginar una serie de accidentes en la ficción, no reconocidos en la construcción de la ficción principal.

Para terminar, antes de pasar al texto cervantino, esta cita de Francesc Massip (1992):

El teatro es un hecho complejo resultado de la combinación de un conjunto de elementos heterogéneos que sólo en su síntesis, a través de la representación, adquieren su plenitud. [...] Con el olvido manifiesto de estas condiciones fundamentales de la representación espectacular, el estudio del teatro a lo largo de la historia occidental ha permanecido secuestrado por la literatura. Desde Aristóteles se ha pretendido erigir el texto en el contenido esencial del arte dramático. Y, sin embargo, entender el teatro simplemente, o fundamentalmente, como un texto, significa limitar, reducir y mutilar el alcance del arte escénico y, aún más, falsear su esencia, traicionar su especificidad. Lo específico del *espectáculo* teatral reside en que la comunicación viene absolutamente condicionada por el lugar y tiempo en que se produce. (11)

Para poder leer el texto espectacular: análisis desde el texto literario

Recogeremos del texto las acotaciones y didascalias⁶ que nos den una visión del movimiento escénico; asimismo, las que nos describan decorados verbales, ticoscopias y los signos que nos hacen distinguir el funcionamiento metateatral del entremés inserto. En general, las acotaciones se encargan de darnos las indicaciones de entradas y salidas de los personajes del espacio escénico-ficcional. Otras particularmente interesantes son las que contienen otra información además de ésta, como:

- Información sobre el personaje que entra (Jornada 1 vv. 1, 90, 115, 159, 192, 244, 290, 494, 530, 715; Jornada 2 vv. 92; Jornada 3 vv. 478, 711, 839)
- Movimiento escénico (Jornada 1 vv. 90, 244, 575, 751; Jornada 2 vv. 707; Jornada 3 vv. 416, 418, 478, 695, 741, 761)
- El vestuario (Jornada 1 vv. 1, 244, 575, 823, 917; Jornada 2 vv. 92, 707; Jornada 3 vv. 418, 433, 478, 711, 741, 839)
- La utilería (Jornada 1 vv. 1, 115, 244, 575, 715; Jornada 2 vv. 1, 707; Jornada 3 vv. 268, 478, 711, 741, 839, 915)
- Los apartes (Jornada 2 vv. 114, 116, 213, 295)

⁶ Como indico en la nota 1, llamaré acotaciones a las indicaciones extradieéticas, y didascalias a las diegéticas.

Daré algunos ejemplos de análisis con algunas escenas de la obra, subrayando cómo gracias al análisis y la lectura atenta podemos imaginar la acción dramática.

Antes de empezar vale la pena notar que cuando leemos la lista de personajes, y después leemos la obra, sabemos que falta y sobra un personaje: hay un don Gil, bastardo, que nunca aparecerá en escena ni se hablará de él, pero está en la lista de personajes; y no aparece en dicha lista don Silvestre de Almeyda, que tendrá un papel de cierta importancia en la comedia.

Lo primero que notamos en la edición príncipes de 1615 es que no hay división de escenas, lo que forma parte de las convenciones teatrales de la época. Éstas están cifradas, y el atento —mejor, *desocupado*— lector podrá descifrar los cambios espaciales y los movimientos de los personajes. Antes del verso 1, la primera acotación de *La entretenida* no nos da una ubicación en el espacio ficcional. No podemos saber a ciencia cierta si estamos en un corral, afuera de la casa o dónde situar la acción. Sin embargo, la presencia del mandil y el arnero de Ocaña, y el que se nos indique que Cristina es una fregona, nos lleva a pensar que estamos en los espacios dentro de una casa en los que trabajan los lacayos y las fregonas. Apoya esta inferencia la acotación después del verso 90; en el texto anterior Cristina le pide a Ocaña la cebada antes de salir, y Ocaña le da el arnero:

CRISTINA: A mucho te has atrevido.

Muestra; aquí está la cebada.

(*Dale el arnero; éntrase Cristina.*)

OCAÑA: Toma el arnero, agraviada

desde que de ti lo ha sido. (Cervantes, 2015b: 692)

En el verso 30 hay una acotación que nos indica un falso mutis de Cristina, un movimiento que activa la escena:

CRISTINA: No te pienso escuchar más

OCAÑA: Vuelve, Cristina; ¿a dó vas? (Cervantes, 2015b: 690)

En el verso 109, mientras Ocaña está solo en el escenario quejándose de su suerte y de su condición, observa algo que sucede fuera del espacio escénico. Dice: “¡Qué presto Cristina vuelve / con la cebada y Quiñones” (Cervantes, 2015b: 693). No es hasta más adelante, después del verso 114, que vemos la acotación que indica la entrada de Cristina y Quiñones, y como ya nos lo dijo Ocaña: *Entra Cristina, con la cebada, y Quiñones, el paje*. La ticoscopia queda en función de la acción escénica. Es muy interesante la didascalia en los versos siguientes, en los que conocemos el carácter de Marcela por una indicación que le da a Quiñones, que nos lo resuelve, al mismo tiempo que el movimiento en escena:

CRISTINA: No le mires, ni le hables.
 Si la hablares, no sea en puntos
 que te descubran celoso:
 que hará mil suertes en ti. (Cervantes, 2015b: 693)

Poco después reconocemos la edad de Quiñones, cuando él mismo nos dice:

QUIÑONES: Aunque mozo, nunca fui,
 ni soy ni seré medroso. (Cervantes, 2015b: 693)

Y esto prepara un chiste para la salida de Ocaña, en el verso 148, que nos anuncia la acotación. El chiste está en una acción que debe suceder después de que termine su parlamento justo antes de salir:

OCAÑA: La longura de un caballo
 puedes medir a compás,
 yo delante y él detrás;
 andallo, mi vida, andallo. (Cervantes, 2015b: 694)

Esta última línea hace alusión a un dicho popular: “Andallo, mi vida, andallo; que sois pollo y vais para gallo”. Ocaña alude a la juventud de Quiñones, a su temeridad por enfrentarse a él. Podemos esperar un movimiento antes de salir, en el que Ocaña lo afrente, y Quiñones huya como medroso que dijo no ser, y es. El público o el lector podrá reaccionar ante el chiste, si el movimiento escénico se sugiere en el escenario —o en la lectura.

Poco después de esta salida (10 versos después), hay una acotación en la que se indica la entrada de don Antonio y su hermana Marcela. De nuevo, un lector no advertido (como un director mal entrenado) no sabrá distinguir el cambio espacial. Los personajes encumbrados y amos de los criados que vimos no podrían estar en el mismo espacio. Hay un movimiento entre los versos 158 y 159 que está obviado por Cervantes: después de todo, está escribiendo para un lector que esté entrenado como público de comedias. Y el decorado verbal, que aquí no existe, estaría supliéndose por la entrada de dos ricos burgueses vestidos de manera muy distinta que la fregona y el paje. Entre la entrada de don Antonio y Marcela y la salida del escenario de Quiñones y Cristina —que sabemos que sucederá por la acotación después del verso 180, en la que se indica: *Éntranse Quiñones y Cristina*—, tendría que haber un movimiento escénico importante, cambiar el espacio ficcional de la representación, para pasar de la escena de los criados a la de los señores, cumplirse la transición, y trasladarnos a los espacios propios de los nuevos personajes.

Es interesante la entrada de dos nuevos personajes después del verso 244. La acotación nos da la clave de que se trata de un hombre que está vestido “de camino”,⁷ es decir, que viene de viaje: Cardenio y su criado, Torrente, que se distingue por ser un *capigorrón*, que caracteriza a un hombre ocioso y vagabundo. En una edición que nosotros leamos, seguro necesitaremos una nota a pie de página para saberlo; un lector o un espectador

⁷“La delegación del tratamiento espectacular del texto por parte del dramaturgo en el director de la compañía, un hecho que imponía la práctica teatral de la época, podría explicar la razón por la que los textos son parcos en acotaciones de vestuario o, cuando las hay, éstas no son detalladas, sino que se muestran altamente codificadas, limitándose a indicaciones del tipo ‘de camino’, ‘de noche’, o estriban en acompañar la entrada del personaje con un recordatorio de su papel, mención que lleva implícita, claro está, una orientación sobre el tipo de vestuario (‘viejo’, ‘galán’, ‘dama’, ‘criado’, ‘villano’, etc.)” (Ferrer Valls, 2000: s. p.).

de la época de Cervantes, no. La misma acotación nos da la acción del criado: *come un membrillo o cosa que se le parezca*.

Cardenio, lo sabremos a continuación, pretende casarse con Marcela, la hermana de don Antonio, que está prometido a un primo suyo rico, indiano. Cardenio es pobre y no tiene dinero para ser considerado un buen partido, así que, al saber del compromiso de Marcela con su primo, se hará pasar por el indiano rico que acaba de llegar de las Indias, de Lima, Perú, para pedirla por esposa. Don Silvestre de Almdarez llegará más adelante en la obra y desenmascarará al impostor. Todo esto lo sabemos por el texto. Habrá, para diversión del público, otra dama Marcela, con la que se confundirán más las cosas. De esta Marcela está enamorado don Antonio. Su hermana Marcela, al saber que su hermano ama a Marcela, cree que es preso de un amor incestuoso.

Viene más adelante, en la segunda jornada, un pasaje ticscópico, que es en realidad una invención de Cardenio para convencer a todos de que él es don Silvestre⁸:

CARDENIO: No fue huracán el que pudo
desbaratar nuestra flota,
ni torció nuestra derrota
el mar insolente y crudo;
no fue del tope la quilla
mi pobre navio abierto,
pues he llegado a tal puerto
y pongo el pie en la orilla;
no mis riquezas sorbieron
las aguas que las tragan,
pues más rico me dejaron
con el bien en que vos me dieron.
Hoy se aumenta mi riqueza,
pues con nueva vida y ser,
peregrino llego a ver
la imagen de tu belleza. (Cervantes, 2015b: 726-727)

El pasaje nos da muchos datos escénicos-espectaculares: nos hace ver desde el texto una acción que no podemos ver, más allá de que sea un invento del personaje; sabemos también que viene vestido de peregrino y nos describe a Marcela como la belleza, que de no tenerla por no haber una actriz que la represente en la lectura, podremos imaginar, desde su perspectiva.

En la acción de la tercera jornada, los criados que conocemos desde el inicio de la obra tienen, a su vez, sus relaciones amorosas cruzadas: Ocaña ama a Cristina, a quien ceta con Quiñones, y que será pretendida por Muñoz. En los versos 2018 a 2023, Marcela le anuncia a su hermano Don Antonio:

⁸ Véase nota 3.

MARCELA: En nombre de Cristina,
 os pido deis licencia
 para que aquesta noche
 os hagan una fiesta los de casa:
 Muñoz y Dorotea,
 Torrente con Ocaña... (Cervantes, 2015b: 757)

El anuncio deja claro el entremés que actuarán; tal vez no sea evidente para un lector no avisado, pero a eso se refiere la palabra *fiesta*: a una fiesta teatral. Todo estará listo pronto; en los versos 2229 y los siguientes, leemos:

DON ANTONIO: Quisiera Dios que la fiesta corresponda
 al buen deseo de los recitantes.

MUÑOZ: Será maravillosa, porque danza
 nuestro vecino el barberito, ¡y cómo! (Cervantes, 2015b: 764-765)

Y empieza la función. Las acotaciones nos indican, como siempre, el momento en que entran y salen. Ocaña y Torrente, nos dice la acotación, entran como lacayos (que lo son tanto en la ficción de la comedia como metateatralmente, en la del entremés inserto) embozados, al igual que Dorotea y Fregona, que se representan a sí mismas como fregonas. Después del verso 2294, la acotación anuncia la danza —“Entran los músicos y el barbero, danzando al son de este romance”—, que insiste en la didascalía:

De los danzantes la prima
 es este barbero nuestro,
 en el compás acertado,
 y en las mudanzas ligero. (Cervantes, 2015b: 767)

La acción escénica empieza a confundirse con la ficción de los lacayos verdaderos:

TORRENTE: ¡Ay, narices derribadas
 y tendidas por el suelo!
 Pero toma esta respuesta:
 de *Tarpeya mira Nero*. (Cervantes, 2015b: 770)

Muñoz, quien escribió el entremés, no reconoce los versos y nos revela, en esta didascalía, que:

MUÑOZ: Diole. ¡Mal haya la farsa
 y el autor suyo primero!
 Pero yo no di esta traza,
 ni escribí tal en mis versos. (Cervantes, 2015b: 771)

El entremés termina en palos, pero no en la metaficción, sino en el plano de los personajes que conocíamos desde el principio de la obra. El estudio de la crítica literaria y la filología prestan aquí todas sus herramientas para reconstruir lo no documentado, lo que fue y no dejó huella “afuera”, sólo lo que en el mismo texto dramático perdura: analizarlo en función de la espectacularidad, en su propio contexto histórico, nos puede dar las claves de su representación. Si bien “el teatro es el gran artificio al servicio de lo huido” (Massip, 1992: 11), hay testimonios no de montajes, sino de ediciones, que por la naturaleza de ellas podemos considerar. Estas herramientas de análisis pueden servir a diseñadores de escenografía, de vestuario, además de los demás elementos escénicos, y a actores y directores de escena.⁹ Hay que reconocer que la ecdótica puede darnos claves gracias a las variantes, a las diferencias textuales y a la solución de problemas léxicos; y desde una perspectiva hermenéutica, darnos luz también del comportamiento escénico de una obra de teatro, considerando estos otros elementos del texto dramático, propio de los siglos de oro. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARELLANO, Ignacio. (2000). “Espacios dramáticos en los dramas de Calderón”. En Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena E. Marcello (Eds.), *Calderón: sistemas dramáticos y técnicas escénicas* (pp. 77-106), Actas de las XXIII Jornadas de teatro clásico, Almagro. Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de <https://hdl.handle.net/10171/19531>.
- ARELLANO, Ignacio. (2005). “Escenario y puesta en escena del teatro cervantino (algunas notas)”. *Boletín de la Real Academia Española*, 85, 29-52.
- ARELLANO, Ignacio. (2006). *El escenario cósmico. Estudios sobre la comedia de Calderón*. Iberoamericana Vervuert.
- ARELLANO, Ignacio. (2017). “Comicidad escénica en el teatro de Cervantes”. En Urszula Aszyk, Juan Manuel Escudero Baztán y Marta Pilat Zuzankiewicz (Eds.), *El texto dramático y las artes visuales: el teatro español del Siglo de Oro y sus herederos en los siglos XX y XXI* (pp. 19-44). Instituto de Estudios Auriseculares.
- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo. (2007). “Breve contribución al estudio del espacio teatral”. *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 17-21.
- CERVANTES, Miguel de. (2015). *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.). Real Academia Española.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. (2015a). “Prólogo al lector”. En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 9-16). Real Academia Española.
- CERVANTES, Miguel de. (2015b). *Comedia famosa de la entretenida* (Ignacio García Aguilar, Ed.). En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 687-794). Real Academia Española.
- CERVANTES, Miguel de. (2015c). *Comedia famosa de Pedro de Urdemalas* (Adrián J. Sáez,

⁹ Hay importantes contribuciones que se pueden revisar en este sentido: véase Díez Borque (1975), De la Granja (1988), González (1999), Ruano de la Haza (2007), y Gutiérrez Padilla (2020). Para revisar las comedias, véase Cervantes (2015).

- Ed.). En *Comedias y tragedias* (Luis Gómez Canseco, Dir.; pp. 795-906). Real Academia Española.
- CORVIN, Michel. (1997a). "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo" (Jesús G. Maestro, Trad.). En María del Carmen Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 201-228). Arco Libros.
- CORVIN, Michel. (1997b). *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*. Bordas.
- CUETO PÉREZ, Magdalena. (2007). "Los espacios del teatro". *Las Puertas del Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (30), 4-10.
- DE LA GRANJA, Agustín. (1988). "El entremés y la fiesta del Corpus". *Criticón*, (42), 139-153. https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_147.pdf
- DE TORO, Fernando. (2008 [1987]). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- DÍAZ, Pamela. (2020) "Ticoscopia cidiana y visión épica". En Alberto Montaner Frutos (Dir.), *Sonando van sus nuevas allent parte del mar: El Cantar de mio Cid y el mundo de la épica* (pp. 67-86). Presses Universitaires du Midi. Recuperado de <https://books.openedition.org/pumi/38351>.
- DÍEZ BORQUE, José María. (1975). "Aproximación semiológica a la 'escena' del teatro del Siglo de Oro español". En Luciano García Lorenzoy José María Díez Borque (Coords.), *Semiología del teatro* (pp. 49-92). Planeta.
- FERRER VALLS, Teresa. (2000). "Vestuario teatral y espectáculo cortesano en el Siglo de Oro". *Cuadernos de Teatro Clásico*, (13-14), 63-84. <https://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectaculo.PDF>.
- GONZÁLEZ, Aurelio. (1999). "La propuesta dramática de *La entretenida* de Cervantes". En Ysla Campbell (Ed.), *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro* [Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (3 al 6 de marzo de 1999, Ciudad Juárez)] (pp. 65-72). Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Recuperado de <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bm6g16k9>.
- GUTIÉRREZ PADILLA, Martha María. (2020). *Efecto espectacular de la mecánica teatral en la comedia caballeresca del Siglo de Oro* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México]. Recuperado de https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/2547.
- HUERTA CALVO, Javier. (2003). *Historia del teatro español, de la Edad Media a los Siglos de Oro*. Gredos.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. (2019). *La plenitud de Cervantes: una vida de papel*. EDAF.
- MASSIP, Francesc. (1992). *El teatro medieval: voz de la divinidad cuerpo de histrión*. Montesinos.
- PAVIS, Patrice. (1996 [1983]). *Diccionario del teatro, dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. (1989) "Los pintores escenógrafos en el Madrid del siglo XVII". En Aurora Egido (Ed.), *La escenografía del teatro barroco* (pp. 61-90). Universidad de Salamanca.

- PROFETI, Maria Grazia. (2012). "Cervantes, Lope y el teatro áureo". eHumanista/Cervantes, 1, 552-567. https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu span.d7_eh/files/sitefiles/cervantes/volume1/32%20profeti.pdf
- RUANO DE LA HAZA, José María. (2007). "Los espacios de don Juan". Hecho Teatral: Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico, (7), 127-146.
- SHAKEASPEARE, William. (1996). *The Norton Facsimile of the First Folio of Shakespeare*. W. W. Norton and Company.

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2052>

RESEÑA

Una dramaturga y dos corridos: la obra de Norma Román Calvo

Margot Aimée Wagner

Una pintura de El Bosco, una tragedia de Sófocles, las fiestas populares, los corridos, fueron fuentes de inspiración para la dramaturgia de la doctora Norma Román Calvo; su trabajo revela nuestra idiosincrasia y la crítica surge espontánea, a veces en un tono ligero y mordaz, y, en otras ocasiones, con la seriedad de quien asume la problemática que nos aqueja. Tal es el caso de su obra *Dónde vas, Román Castillo*, texto que toca una de las grandes lacras de la humanidad y, por tanto, también de nuestra nación: el racismo.

Si bien gran parte de los mexicanos somos producto del mestizaje, la vejación a las etnias autóctonas es una constante:

Los pueblos y comunidades indígenas de México constituyen un conjunto social pluriétnico y multicultural, son portadores de identidades, culturas y cosmovisiones que han desarrollado históricamente. De acuerdo con el Programa Especial de los Pueblos Indígenas 2014-2018, se estima una población de 15.7 millones de indígenas y existen 68 pueblos indígenas en consonancia con las 68 lenguas de las que son hablantes. De las poco más de 192 mil localidades del país, en 34 mil 263, 40% y más de sus habitantes constituyen población indígena. Ahora bien, la Encuesta Intercensal 2015 añadió una pregunta para identificar a las personas que se autoadscriben como indígenas, a partir de ella, se consideran 25 millones 694 mil 928 personas indígenas. (CNDH, s. f.: s. p.)

Pag.
57

Nos sentimos orgullosos de nuestro pasado mesoamericano presumiendo al turista pirámides, centros ceremoniales, murales, el calendario azteca y los conocimientos astronómicos de nuestros ancestros; por otra parte, se vejan los derechos de los pueblos indios. Frases como *es un indio bajado del cerro, pinche nopal, pareces indio, indio pata rajada*, etcétera, se dejan oír cotidianamente sin que se reflexione el contenido denigrante de las mismas, amén de las figurillas del indio dormido, símbolo de flojera y descuido, que se venden en los mercados y que los turistas compran como si éstas fueran las imágenes que reflejan nuestra idiosincrasia. El concepto *whitexicans*, surgido últimamente en las redes sociales y utilizado por una élite que se asume socialmente superior, es un ejemplo de discriminación. Afortunadamente, los actores Maya Zapata y Horacio García Rojas han iniciado el movimiento “Poder Prieto”, que, si bien va dirigido básicamente a las industrias televisiva y cinematográfica, no deja de ser significativo para el entorno social.

Nuestra riqueza étnica, aunada a los afromexicanos y a la gran cantidad de europeos y asiáticos que han hecho de México su patria, nos abre un abanico multicultural de suma relevancia; sin embargo, la exclusión al otro, al diferente, continúa siendo una lacra que nos lastima. La lucha contra la discriminación y vejación de los pueblos indios la inicia Fray Bartolomé de las Casas, quien fungiera en 1545 como obispo de Chiapas, el segundo estado con mayor diversidad de etnias, cuna del Ejército Zapatista de Liberación Nacional y del obispado de Tatic Samuel Ruiz, quienes nos hicieron reflexionar en torno a nuestra esencia mestiza.

El adjetivo *mestizo* surge en España en el siglo XVI para denominar una de las castas o cruza que integraban la estratificación social basada en la jerarquía de raza impuesta en América mediante los Estatutos de Limpieza de Sangre promulgados en 1449 con el fin de excluir a los conversos judíos o musulmanes y revalidar al cristiano viejo. La palabra proviene del latín *mixtum* (‘mezclado’) y denomina a aquél cuyos padres provienen de etnias diferentes; sin embargo, en su uso más común designa al hijo(a) de blanco con india(o). Se ha afirmado que el “padre” del mestizaje mesoamericano fue el marinero español Gonzalo Guerrero, quien rechazó sus raíces peninsulares y se asumió como maya casándose con la princesa Ix Chel Can, con quien procreó tres hijos (Rodríguez Vargas, 2021). Por otra parte, tenemos a Martín Cortés, vástago del conquistador español con Malinalli, bautizada como Marina y mejor conocida como Malinche.

Desgraciadamente también se generan luchas religiosas, económicas y raciales entre las distintas etnias y rechazo a los “impuros”, aquéllos producto de la mezcla de dos etnias, sin que se encuentre una solución al grave problema que sólo genera violencia en un país actualmente inmerso en el crimen y la impunidad. La palabra *mestizo* se ha utilizado en forma denigrante de tal suerte que aún hoy en día es rechazada por muchos mexicanos cuyo origen proviene de alguna de las etnias mesoamericanas. Esta negación del mestizaje y la actitud racista hacia el indígena me remiten claramente a la obra de Norma Román Calvo *Dónde vas, Román Castillo*, estrenada en 1991. Fuente inspiradora de este texto es el romance novohispano “¿Dónde vas Román Castillo? ¡dónde vas pobre de ti!”:

Se ignora a qué personaje de la Colonia se refiera este romance, pero “es evidente que se trata de un héroe popular que, por sus arrebatos y audacia, por su desprecio al peligro y a la muerte, conquistó la simpatía de las masas y resultó ser muy mexicano y muy nuestro”. || Atraída por el misterio del personaje, quise tomarlo como el central de mi obra dramática, dándole también una fisonomía eminentemente mestiza, y por lo tanto, eminentemente mexicana. (Román Calvo, 1991: 67-68, n8)

La obra acontece en la Nueva España treinta años después de la Conquista; los personajes conforman el universo de la Colonia: el fraile dominico, el conquistador, los indios, el noble español y su hija, un español rústico y Román Castillo, hijo del conquistador y de una princesa náhuatl: el mestizo.

Román Castillo, protagonista de este texto, asumiéndose como criollo, sufre una grave crisis emocional al conocer su verdadero origen mestizo; su madre no fue la dama española como le hicieron creer sino una princesa india, botín de su progenitor:

ROMÁN: ¡Oh, Dios! ¡Oh, Quetzalcóatl! ¡Oh, Cristo! ¡Oh, Huitzilopochtli! ¿A quién tengo que acudir? ¿Quién va a escuchar mis quejas? ¡Abandonado de unos y de otros estoy! ¡Maldito sea Cortés y toda su comitiva! ¿A qué vinieron? || ¿A qué llegaron? ¡A confundir religiones! ¡A revolver idiomas! ¡A mezclar razas! ¿A enredar! ¡A romper! ¡A destrozar! (*Rompe y destroza con rabia lo que encuentra a mano*) ¡Para acabar conmigo este miserable engendro! ¡Mestizo rechazado! ¡Feto monstruoso...! ¡Oh, Dios! ¡Oh, Santamaría! (Román Calvo, 1991: I, XI)

Las últimas frases de Román hacen una clara referencia al rechazo del que eran víctimas los mestizos de la Nueva España, rechazo que se halla arraigado después de más de cuatro siglos.

Asimismo, el menosprecio al nativo a quien, como lo declara primero con sorna y, posteriormente, con convicción Román Catillo, permea la mentalidad de muchos mexicanos: “¡Seres a nuestro servicio! Nos valemos de ellos para las labores pesadas, para las labores sucias: los indios machos se usan de mineros, de peones, de cargadores. ¡Rascan la tierra! ¡Se parten el lomo! ¡Se ahogan de tisis! Y, ¿las hembras indias? Para moler, para tortear, para limpiar porquerías... ¡Para fornicar! ¡Para fornicar con ellas a placer!” (Román Calvo, 1991: I, VIII). Román descubre el amor y recibe el consuelo en brazos de Ayacíhuatl, la hija de su nodriza indígena. Sin embargo, las presiones sociales lo llevan a rechazar su origen, a asumirse como “caballero español”, casarse con la joven blanca que le dará hijos rubios, de ojos claros, y, siguiendo el ejemplo paterno, tendrá su “casa chica” donde la joven náhuatl dará a luz a su hijo, a un mestizo, a un futuro mexicano como lo serán los hijos de Nuño, el criado de Román, quien a diferencia del protagonista decide seguir el camino del amor y contraer matrimonio con una joven india de la que se ha prendado.

Con esta obra, la Dra. Román Calvo nos invita a asumirnos como mestizos, orgullosos de nuestros orígenes mesoamericanos, “aceptar la mezcla y engrandecerla”, a valorar al indígena y no verlo como un ser inferior, digno de compasión o de menosprecio ya que, finalmente, son —fueron— los verdaderos dueños de esta nación. En su texto son ellos los únicos seres dignos, auténticos, ajenos a la corrupción de los demás personajes. Su habla poética, en la que abundan los giros en lengua náhuatl, contrasta con el frío razonamiento de los españoles. Con maestría maneja Román Calvo el lenguaje, como se observa en las distintas formas en que se expresan sus personajes: el cura, los peninsulares radicados en la Nueva España, el español recién llegado y los nativos mexicanos. Con el fin de asegurar una correcta pronunciación de las palabras en náhuatl y una clara comprensión de éstas, la autora nos brinda un anexo en el que aclara el significado de los giros y palabras utilizadas en la obra —no sólo las de origen mexicano, sino también las provenientes del español antiguo, del latín o del árabe.

Muchos Romanes rechazarán su origen; muchos vejarán a los indígenas que, como María Ayacíhuatl, tendrán que conformarse con quehaceres domésticos y mal pagados y ser las concubinas de quienes se asumen como superiores. Obras como la citada de la Dra. Román Calvo denuncian los hechos segregacionistas, discriminatorios y nos conminan a reflexionar, a recapacitar y a cambiar una forma absurda de conducta.

Delgadina y la reina su madrina

De acuerdo con la investigadora Gerda Lerner (2018), la sumisión femenina frente al patriarcado data de tiempos remotos y ha permeado la sociedad hasta la fecha. Afortunadamente la lucha de las mujeres cobra cada vez mayor vigor y aceptación de la sociedad. Se han eslaborado leyes que protegen a los miembros más débiles de la familia y castigan la violencia intrafamiliar; sin embargo, ésta no es denunciada en muchas ocasiones, por temor, pena o por cautela al no querer exhibir o dañar a otros miembros de la familia. En México, los feminicidios están a la orden del día desde hace varias décadas y muchos permanecen impunes. A raíz de la terrible pandemia que nos tuvo confinados, la violencia familiar se acrecentó. Por fortuna, han surgido diversos movimientos en pro de los derechos femeninos y las manifestaciones en torno a esta problemática son diversas y se fortalecen día a día.

Consciente de esta problemática, Román Calvo se inspiró en el romance o corrido popular de “La Delgadina” para denunciar con la obra *Delgadina y la reina su madrina* no sólo la violencia ejercida por un padre corrupto, sino también la pasividad de muchas mujeres que se someten a la autoridad masculina. Este texto obtuvo el Primer Lugar en el Concurso Obra de Teatro convocado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México como parte de los festejos organizados durante la celebración de los 70 años de la fundación de dicha Facultad. Escrita tanto en prosa como en verso, esta obra se desarrolla, como resalta en la introducción la dramaturga, “conservando la mayor parte de los versos (del corrido), respetando y aprovechando los giros pintorescos y la especial sintaxis del lenguaje popular; incrustando, de mano pro-

pia, algunos otros fragmentos versificados, cuando lo hemos creído oportuno y necesario” (Román Calvo, 2013: s. p.). Como se puede constatar, Román Calvo maneja a la perfección tanto la prosa como el verso.

Escrita en un tono ágil y con la vena humorística característica de la dramaturga, esta farsa toca lacras que, a través de la historia y aún hoy en día, nos afectan y lastiman. En este caso no se trata exclusivamente de la pasión incestuosa del rey hacia su hija, sino que destaca la tiranía y violencia doméstica que ejerce sobre los demás, su machismo y ampulosa soberbia y la pederastia que lo llevan al acoso de su hija menor. Se trata de un personaje grotesco y es precisamente el grotesco un estilo que, como acertadamente apuntó Adolfo Sánchez Vázquez (1992), “no hace sino mostrar lo absurdo, lo irracional, en el seno mismo de una realidad que se presenta como coherente armónica y racional” (249).

Pero no es ésta la única denuncia que destaca la obra, pues también critica ferozmente la sumisión femenina, la falta de valor para enfrentarse al hombre que la humilla, que la maltrata y lesiona a sus hijas. En el original contamos únicamente con cuatro versos que pronuncia la madre en respuesta a la petición de un vaso de agua de Delgadina:

Delgadina, hijamía,
no te puedo dar el agua;
si lo sabe el rey tu padre
a las dos nos quita el alma.

La dramaturga convierte a la madre en una figura patética que sufre resignadamente la violencia del marido y que, a pesar de todo, se encuentra estúpidamente enamorada de él. Se trata de una mujer que no ve o no quiere ver ni enfrentar la situación en que se encuentra inmersa su familia.

Contrastando con esta infeliz, Román Calvo introduce a otro personaje femenino: la madrina, soberana del reino vecino, mujer inteligente y sensible que se preocupa por la armonía y felicidad de sus súbditos y que mantiene una relación amorosa con su primer ministro sin permitir que este hecho la distraiga de sus deberes como monarca. Al lado del personaje central, que se enfrenta a su padre al negarse a sus propósitos incestuosos, se encuentra Mariquita, su hermana, quien, si bien teme al soberano, se atreve a desobedecerlo e ir por ayuda para salvar a Delgadina. Como buena conocedora de la práctica teatral y de la problemática a la que se enfrenta un productor con un reparto excesivo, la autora resuelve el problema al convertir a los once criados que marca el corrido en dos: On y Ce. Así logra no sólo reducir el número de personajes, sino también otorgar otro rasgo negativo al rey: su fatuidad.

Al igual que en su fuente inspiradora, la obra termina con la muerte de Delgadina; la madrina llega demasiado tarde para salvarla, pero al mismo tiempo nos encontramos con una esperanza: se hará cargo de Mariquita para que ésta no se convierta en una mujer inútil y sufrida como su progenitora. En el canto original se otorga un castigo divino al personaje del rey y una recompensa celestial a su hija:

La cama de Delgadina
De ángeles está rodeada,
La cama del rey su padre
De demonios apretada.

O en otra versión:

Delgadina está en el cielo
Dándole cuentas al creador,
En cambio, el rey su padre
Está con el diablo mayor.

No obstante, Román Calvo, con los pies en la tierra, castiga socialmente al padre tiránico e incestuoso: será juzgado e irá a prisión mientras su esposa, incapaz de hacer absolutamente nada, solloza en un rincón, en tanto que la madrina asume su responsabilidad y aleja a Mariquita de ese ambiente nocivo.

Como podemos apreciar a través de estos dos breves ejemplos, la dramaturgia de Román Calvo es de denuncia, de crítica social, y si bien es, en general, muy mexicana, no por ello se cierra a nuestra nación; su universalidad radica en la problemática humana que retrata y delata. El teatro es, ha sido y será una herramienta efectiva de concientización y de denuncia; utilicemos sus propiedades para generar, aunque mínimo, un cambio en las mentes obtusas de muchos de nuestros congéneres. ▶▶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CNDH (Comisión Nacional de los Derechos Humanos, México). (s.f.). "Análisis situacional de los derechos humanos de los pueblos y comunidades indígenas" (en línea). *Informe CNDH*, Pueblos y comunidades indígenas. Recuperado de <https://informe.cndh.org.mx/menu.aspx?id=40067>.
- LERNER, Gerda. (2018 [1986]). "El origen del patriarcado" (en línea). *Culturamas*. Recuperado de <https://www.culturamas.es/2018/01/10/gerda-lerner-el-origen-del-patriarcado/>.
- RODRÍGUEZ VARGAS, Dhyana A. (2021 [2013]). "Gonzalo Guerrero, el español conquistado por los mayas" (en línea). *Relatos e historias en México*, Nuestra historia. Recuperado de <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/gonzalo-guerrero-el-espanol-conquistado-por-los-mayas>.
- ROMÁN CALVO. (1991). *Dónde vas, Román Castillo*. Grupo Editorial Gaceta.
- ROMÁN CALVO. (2013). *Delgadina y la reina su madrina* [manuscrito no publicado]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (1992). *Invitación a la estética*. Grijalbo.

Doi: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2053>

RESEÑA

Festival y Simposio de Teatro Clásico Español y Novohispano “Teatro Guadalupano 2022”

Diego Gabriel Hernández Ortiz
Margarita González Ortiz

Justo al finalizar el Festival Cervantino 2022, en la ciudad de Guanajuato, México, tuvo lugar el II Festival y Simposio de Teatro Clásico Español y Novohispano “Teatro Guadalupano 2022”, del 1 al 4 de noviembre. Una vez terminado el Cervantino, una inmensa cantidad de gente seguía circulando por las calles de Guanajuato, suceso inexplicable de no ser por la importancia de los días santos. Sin duda, el teatro y la fiesta fueron el punto de convergencia, con una incitación aún más fuerte por la inaplazable necesidad, después de la pandemia, de salir a la plaza pública para convivir codo a codo y recordar lo que es estar vivos. Es en el teatro donde aparece la gran oportunidad de mirarnos en el otro, como en espejo, para reconocernos y reconfortarnos en compañía de los otros, frente al escenario. Lo extraordinario de este Festival y Simposio, resultado del proyecto CONACYT “De la edición a la escena. Rescate, edición, estudio y puestas en escena del teatro virreinal del siglo XVI a principios del XIX”, fue su especificidad y, al mismo tiempo, su total apertura, pues no sólo reunió obras de autores como Lope, Cervantes, sor Juana, y otros autores anónimos novohispanos, sino a importantes académicos, filólogos, investigadores, talentosos profesionales de la escena y a un público muy especial y heterogéneo.

En este proyecto, impulsado por el equipo LELITEANE (Lengua, literatura y teatro en la Nueva España), participan la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana–Iztapalapa, la Universidad de Guanajuato, la Universidad de Guadalajara y la Universidad de Navarra. Las personas que asistieron a las funciones que se dieron en el Teatro Principal —una de las sedes del festival— eran simples transeúntes que, evadiendo la conglomeración y el flujo de la multitud, llegaban

por azar a la entrada del teatro y, seducidos por los actores que salían y los invitaban a pasar, dejaban su plan inmediato y sucumbían al deseo y riesgo de entrar a ver lo inesperado. El escenario de la Plaza de San Roque también era el paso de muchos que, enganchados en la energía de los actores, se detenían y se quedaban para atender la historia viva que nos muestra el teatro.

La primera obra del Festival fue *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, en el Teatro Principal. El montaje estuvo a cargo de la compañía El Sótano Teatro. Se trata de una compañía conformada por actores de repertorio, muy bien entrenados en cuanto a las habilidades y técnicas corporales y verbales. Sus destrezas y su arte en el escenario fueron uno de los atractivos más sorprendentes del montaje. La comedia de Lope representada en tono de farsa cautivó desde un inicio a los espectadores, quienes se preguntaban quién será más loco, el que oculta su identidad bajo la máscara de loco o el loco que siempre dice la verdad. Finalmente son los locos fingidos quienes saben locuazmente decir la verdad para lograr sus propósitos amorosos. La compañía queretana ganó dos reconocimientos en este Festival, en la categoría de grupos profesionales: Mejor Dirección para el trabajo de Víctor Sasía y Mejor Actuación para todos los integrantes de El Sótano Teatro en esta puesta en escena.

La misma tarde y después de esta función se presentó en la Plaza de San Roque la puesta en escena *Los habladores*, a cargo de la Compañía Teatral "O" de Madera. Se trata de una adaptación de algunos entremeses cervantinos hilados bajo el nombre del entremés atribuido a Cervantes, de manera que es grato reconocer cómo aparecen y se entrelazan en la historia personajes de otros entremeses como los de *La guarda cuidadosa*. Esta compañía nació en la licenciatura en Arte Dramático de la Universidad Autónoma del Estado de México y, por lo que demuestran, tienen una larga trayectoria, experiencia y entrenamiento como actores. En seguida se adueñaron de la atención del público, hablaban directamente con los que pasaban y lograron que pocos transeúntes continuaran su camino. Cesó el mundanal ruido de la ciudad, como se dice, y todos los espectadores concentrados seguían con facilidad los parlamentos de los personajes y se reían al mismo tiempo. No por nada ganaron el reconocimiento de Mejor Puesta en Escena y Mejor Dirección al trabajo de José Cotero, en la categoría de grupos profesionales.

Para el 2 de noviembre, tuvimos la presentación de cuatro obras teatrales. Las tres primeras compartieron el escenario del Teatro Principal. Se comenzó el programa del día con una puesta en escena a cargo de estudiantes de teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: *El viejo celoso*, de Miguel de Cervantes Saavedra. Este montaje resultó sumamente disfrutable ya que manejaba de manera ingeniosa el humor del famoso dramaturgo español. Los enredos se representaron con mucha comicidad y haciendo un importante uso de la expresión corporal. El manejo del texto les valió la premiación a Mejor Tratamiento del Verso (o del Texto), así como la de Mejor Dirección para Freddy Gutiérrez, en su respectiva categoría.

La segunda función del día fue un espectáculo, compuesto por obras breves, titulado *De música y de apariciones: sor Juana y un autor anónimo*. Estas obras fueron una loa,

el *Encomiástico poema a la Condesa de Galve*, de sor Juana Inés de la Cruz, y la segunda, el *Coloquio de Nuestra Señora de Guadalupe*, de autor anónimo. La dirección de ambas obras corrió a cargo del maestro Horacio Almada, de la UNAM, quien le dio un tratamiento musical introduciendo partes cantadas por los actores, cuyos personajes eran alegorías de la música y las notas musicales. En el montaje de la loa se incluyó, como un personaje más, la presencia de la condesa de Galve, a quien está dirigida la obra. La condesa se sentó entre el público y reaccionó a las dos puestas en escena como una espectadora más. La segunda obra corta fue una de las que mayor aceptación tuvo entre el público. El personaje de Juan Diego, sumamente gracioso, tuvo al público riendo durante toda la obra y cerró la puesta en escena con una ovación. Este montaje participó en el festival sólo en la modalidad de muestra escénica como resultado del proyecto CONACYT antes mencionado.

La última obra del día se representó en la Plaza de San Roque a cargo de la Infantería de teatro Clásico, del Estado de México. Acudimos al montaje de la obra *Loa al rey o cómo el amor quería desenamorar a los elementos*. La música y la iluminación jugaron un papel muy importante en esta adaptación que incluía fragmentos de la *Carta atenagórica*, la *Carta a sor Filotea* y el *Primero sueño*. Fue una propuesta bastante espectacular — vistosa por el uso del vestuario — en la que apareció un enfrentamiento con armas entre personajes alegóricos de la conquista de México: un español y un personaje originario del territorio de la Nueva España. En el concurso, este montaje obtuvo el premio por Mejor Tratamiento del Verso (o Texto) en la categoría de grupos profesionales.

El ciclo de representaciones teatrales se cerró el día tres en el Mesón de San Antonio. El escenario tenía una excelente acústica, además de que se contó con una iluminación adecuada para las puestas en escena. Como parte del concurso teatral, la Licenciatura en Artes Escénicas y Compañía de Artes del Campus Guanajuato, Universidad de Guanajuato, presentó *El famoso portento de Nuestra Señora de Guadalupe cuando se apareció al dichoso Juan Diego*, a partir de tres piezas novohispanas anónimas del siglo XVI al XVIII. El uso de un vestuario completamente actual, la utilería que igualmente sirvió de escenografía y hasta la representación de Juan Diego y el obispo, realizada por actrices, nos mostraron un montaje innovador, muy cercano al público joven actual. No obstante, se respetó el uso del verso, el funcionamiento de los personajes alegóricos y el decoro religioso en la historia de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Esta obra recibió un premio por la actuación de Litsie Maryann como Juan Diego, además del premio a Mejor Puesta en Escena y Mejor Dirección para David Eudave en la categoría de grupos universitarios o escuelas de actuación.

Por último, se presentó en el mismo sitio una muestra teatral del montaje *El descubrimiento del... ¿Nuevo Mundo?*, bajo la dirección y con una adaptación de *El Descubrimiento del Nuevo Mundo* de Lope de Vega de Humberto Trejo. La adaptación de la obra del Fénix resultó sumamente interesante: el juego de equívocos metateatrales puso sobre la escena interesantes momentos cómicos que contrastaban con los cuestionamientos de identidad frente a la conquista, descubrimiento o invención de América. Sin

embargo, el montaje no intentaba imponer idea alguna: tanto la posible lectura anacrónica del texto como la reflexión de ideas y costumbres de la época en que fue escrita se hicieron presentes. Así también se notó cierta crítica al sector teatral en sus nociones más prejuiciosas sobre el uso efectivo de los métodos de actuación. Esta puesta en escena fue un ejemplo representativo del resultado de las exploraciones del teatro clásico de los egresados del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM.

El festival concluyó los días 3 y 4 de noviembre. Por la mañana del tres de noviembre, antes de las últimas puestas en escena y los resultados del concurso, se inauguró el simposio que formó parte complementaria del festival. En éste se presentaron las enriquecedoras ponencias de los participantes del proyecto CONACYT. Se llevó a cabo en la librería del Campus Guanajuato de la Universidad de Guanajuato y se inauguró con la conferencia magistral “La generación de la *Maravilla americana* y el teatro”, a cargo del doctor Alberto Pérez-Amador Adam. El catedrático de la Universidad Autónoma Metropolitana hizo un recorrido sumamente interesante por las obras pictóricas de la virgen de Guadalupe y su relación con las obras teatrales. A través de un trabajo meticuloso en que revisó la evolución de la representación plástica de la Virgen, señaló interesantes correspondencias con las obras teatrales y la complejidad en las tramas de dichas obras: mientras más cargada de símbolos estaba la imagen de la virgen, las obras teatrales utilizaban más tramas argumentales que acompañaban al portento de la leyenda piadosa. El resultado fue una investigación que demostró que los cambios argumentales en las obras teatrales de tema guadalupano correspondían con las representaciones iconográficas de su época. La conclusión dependerá de la verdadera data del texto “Nican mopohua”, el relato náhuatl sobre la aparición de la virgen de Guadalupe, sea éste del siglo XVI o del XVIII.

A continuación, se presentó un conversatorio entre los directores participantes del festival. Todos ellos presentaron una obra durante la semana y vertieron en una amena plática los procesos estéticos de sus respectivos montajes. Comenzó Fredy Ortega con el *Viejo celoso*, puesta en escena universitaria que mostró un interés especial en los recursos del *clown* y, sobre todo, la expresión corporal. En el caso de las obras breves, *De música y de apariciones...*, Horacio Almada habló acerca del problema que suponía una representación que, respetando la integridad del texto, no fuera anacrónica, pero al mismo tiempo tuviera cercanía con el público actual. Lo mismo trató el director de la *Loa al rey...*, que también se interesó por usar un vestuario que recordara a la época, pero que fuera lo suficientemente vistoso y atractivo para el público actual, además de usar fragmentos de obras más populares de sor Juana que conectaran con un espectador contemporáneo. Por otra parte, en el caso de *El famoso portento...* pudimos ser espectadores de un trabajo de dramaturgia por parte de David Eudave: basado en tres diferentes obras teatrales del mismo tema, construye una especie de reescritura de la obra a manera de pastiche. Por último, acudimos a las nociones estéticas de *El descubrimiento...*, montaje que retomó el texto de Lope de Vega para jugar con la metateatralidad de una compañía del siglo XXI que no se puede poner de acuerdo sobre cómo representar una obra sobre la llegada de los españoles a América.

En la primera mesa del último día del simposio, se presentaron las siguientes ponencias: “La representación de Guadalupe: de la estampa a la construcción del carácter”, del maestro Horacio Almada, en donde se expuso el problema de la caracterización de la Virgen desde la historia de sus representaciones plásticas, sin dejar de lado los elementos cómicos propios de la obra de teatro. La dificultad estribó en la creación de un carácter sagrado a pesar de estar inserto en una obra cómica. Al mismo tiempo, se consideró al personaje según el texto original, así como al público a quien se dirigió la puesta en escena durante este festival. “Las tradiciones indígenas en las obras de teatro nahuas *El Portento mexicano* y el *Coloquio de la aparición de la Virgen*”, a cargo del doctor Juan Carlos Torres, fue una ponencia que explicó el significado de la palabra *tetzahuitl*. A pesar de que suele traducirse como ‘portento’, señala que es preferible un neologismo insertado por los religiosos españoles: *tlamahuitzollí*. Añade, además, una evidente influencia de la oralidad nahuatlaca en la construcción del relato conocido como “Nican Mopohua”, que habla de la aparición de la Virgen de Guadalupe a Juan Diego. Después se presentó la ponencia “De tablados y corrales: espacios para las representaciones guadalupanas, siglo XVIII”, presentada por la maestra Daniela Pineda. Su investigación usó documentos legales para conocer cómo eran los lugares en que se presentaba el teatro. Esto nos iluminó sobre la heterogeneidad de espacios para representar y el cambio histórico hacia la segunda mitad del siglo que supuso la prohibición del cobro para asistir a ver autos sacramentales y su representación en la calle. La mesa la cerró la doctora Martha María Padilla con “Estudio de la *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”. Analizó el uso didascálico y demostró la diversidad entre representaciones de dicha obra. Las diferentes convenciones didascálicas con respecto a los diferentes mecanismos disponibles en los teatros de la época ayudaron a evocar una posibilidad de representación que se valía del uso de maquinaria compleja. Este tipo de convenciones tecnológicas se han modificado a través del tiempo, por lo que ya no se pueden interpretar de la misma manera.

En la última mesa tuvimos las presentaciones del doctor Rey Fernando Vera, quien presentó su ponencia “Nuevas consideraciones sobre el estudio de la pastorela dieciochesca novohispana, el caso de la *Comedia famosa de la sagrada aparición de Nuestra Señora de Guadalupe*”, en donde nos mostró las características de la pastorela: tema invernal, personajes pastoriles, aparición de San Miguel y el demonio, y el nacimiento de Jesucristo. Aclara, además, que el nacimiento de Jesús no es el tema central, pero siempre aparece —como es el caso de esta obra cuyo tema central es la aparición de la virgen a Juan Diego, pero se menciona el nacimiento del mesías—. De acuerdo con la prohibición de las pastorelas, en 1834, considera que éstas sólo se representarían en casas de comedias y no en el coliseo. A esto añade la naturaleza del aparato didascálico de la obra, que sugiere su representación en palenques de los gallos o, como mencionamos antes, casas de comedia. Como resultado, las pastorelas serían de tema más relajado, lo cual se corresponde con la *Comedia famosa de la sagrada aparición...* Es decir, la obra no sería en realidad un coloquio, sino que sería más preciso definirla como pastorela, según

las convenciones dramáticas de la época en que fue escrita. Después escuchamos “El sincretismo de la Virgen de Guadalupe y Tonantzin en el teatro novohispano del siglo XVII”, a cargo del director Luis E. Barrera, responsable de la puesta en escena *Loa al rey...*, de sor Juana y que se presentó en el festival. Desde la perspectiva dramática, el director nota el sincretismo entre la Virgen de Guadalupe y los mitos tenochcas, en específico el de Tonantzin o Coatlicue en su relación con Mixcóatl y Huitzilopochtli. La intención del director es hacer uso de estos elementos mitológicos para exponerlos en el teatro actual. Sin embargo, la necesidad de promover el teatro lo lleva a cuestionar cómo se deben presentar ante un público contemporáneo. Por su parte, la Dra. Aurora González Roldán presentó su ponencia “Del ‘gracioso’ al ‘indio’ en la escena: Juan Diego en el *Coloquio de Nuestra Señora de Guadalupe*”, cuya investigación se remonta al término del “gracioso”. Para la doctora, el Juan Diego de esta obra rompe paradigmas sobre el “gracioso” que propone Lope de Vega. Nota que es un personaje que nunca regresa a la gravedad y cuyos recursos cómicos más utilizados suelen ser lo inusual en la construcción del personaje: es un pastor que habla mal el castellano y, aun así, logra visitar la corte y comunicarse sin problemas. Incluso su mal castellano logra aportar comicidad a la obra. Así, el Juan Diego de esta obra sería un personaje muy específico y diferente a la noción de “gracioso” de la época. Por último, tuvimos la presentación de la Dra. Angélica Crescencio con la ponencia “La tradición guadalupanista en el auto mariano de Fernández de Lizardi”. En esta ponencia se demostró la relación entre la Virgen de Guadalupe y otras vírgenes del catolicismo. Esta relación entre símbolos repetitivos de diferentes vírgenes forma parte de un sistema de hierofanías similares. En el caso específico de la obra de Lizardi, el autor parece reconocer estas relaciones de los símbolos marianos y utilizarlas para la creación del carácter de la Virgen de Guadalupe. Símbolos como el reverdecimiento del cerro y su significado creador frente a las vírgenes apocalípticas (con las que comparte algunas características, como el manto), marcan rasgos contrarios entre ellas. La historia de Lizardi, en fin, ya no trata de convencer acerca del milagro: se dedica sólo a presentar y describir cómo sucedió la sagrada aparición y la imprimación de su imagen sobre el ayate de Juan Diego.

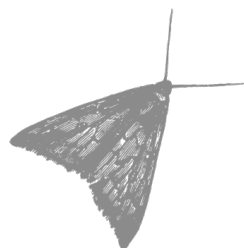
En conclusión, fuimos testigos de un increíble trabajo que reúne y relaciona la visión académica con la artística, dando como resultado nuevas reflexiones intelectuales y culturales. El rescate de obras olvidadas generó nuevas ideas para acercarse a disfrutar del teatro, no sólo clásico español, sino también novohispano, convidándonos a reconocer esa parte de la historia de México que no se suele atender: la creación artística de obras teatrales del virreinato que son parte de nuestra identidad cultural como mexicanos. Además, el trabajo presentado por el festival no es unívoco ni unidireccional. Hubo una conjunción multidisciplinaria en la que los diferentes puntos de vista se enriquecieron entre sí. La filología alimentó la práctica teatral y, de la misma manera, las nuevas ediciones buscan una perspectiva del funcionamiento teatral. La intención es conectar las diferentes experiencias a que nos provoca la puesta en escena: desde el escenario y debajo de él, frente a la acción y frente al texto. Dicho enriquecimiento es integral y ayuda a alimentar la cultura escénica, artística e intelectual. ▶▶

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2054>

DRAMATURGIA

Julietta tiene la culpa

de Bárbara Colio



Pag.

69

REGISTRO INDAUTOR: 03-2017-112712390700-01. Los derechos de esta pieza están protegidos por las leyes de Propiedad Intelectual en todo el mundo. Obra publicada bajo una licencia Creative Commons BY-NC-ND 4.0, la cual permite la copia y distribución del material en cualquier medio o formato siempre y cuando se otorgue el crédito correspondiente, se indique cualquier cambio realizado, sea con fines no comerciales y no se haga pública ninguna remezcla o transformación, así como cualquier salida pública, lectura escénica, montaje teatral, adaptación cinematográfica o cualquier otra, profesional o amateur, sin previa autorización por escrito de la autora. Las licencias deben ser solicitadas directamente a Bárbara Colio: barbaradrama@gmail.com, a través de www.barbaracolio.com.

2021 © Bárbara Colio



“Salgan signos a la boca de lo que el corazón arde,
que nadie, nadie creará el incendio si el humo no da señales”.

—Sor Juana Inés de la Cruz

Con su permiso, Henrik, Antón, Tennessee
y William, las necesito ahora.

Personajes:

BLANCA ● NORA ● NINA

Tres mujeres comunes.

Pag.

70

I

En el vestíbulo de un gran teatro. Una lámpara de cristal cuelga del techo. Un par de bancas.

En un extremo, la puerta a la sala principal, Nina frente a ella con una mochila rota al hombro. Blanca sentada en una de las bancas con una fina maleta al lado. En el otro extremo, cerca de la puerta de cristal que da a la calle, Nora de pie, aferrada a su bolsa.

La puerta a la sala principal se cierra irremediamente frente a la cara de Nina.

Nina Perra.
 Nora Disculpen, ¿saben si habrá otra función más tarde?
 Nina Perra.
 Blanca Más tarde no habrá nada.
 Nora Tengo dos boletos.
 Blanca Rómpelos.
 Nina ¡Perra!

Del otro lado de la puerta se escucha: "Tercera llamada, comencemos". Nina golpea su cabeza contra la puerta.

Nina No puede ser, no puede ser..
 Nora Estoy esperando a alguien, ya no debe tardar nada, ahorita entramos.
 Discretamente, claro. Tengo dos boletos de primera fila, no se verá bien que haya dos asientos desocupados en primera fila.
 Nina No se puede.
 Nora ¿Qué cosa? Más atrás de primera fila no pienso sentarme.
 Nina Ya que empieza la función no se puede entrar.
 Nora Qué tontería es ésa. En el intermedio entonces. Tengo dos boletos.
 Nina No hay intermedio.
 Nora A quién se le ocurre no hacer intermedio, ¿a qué hora sale la gente a fumar?
 Nina El director es polaco, uno de los mejores del mundo.
 Blanca Rómpelos.
 Nora Disculpa, ¿te conozco? No voy a romperlos, son boletos muy caros. El teatro es un lugar de entretenimiento no un campo de concentración polaco. Por supuesto que vamos a entrar.
 Blanca Deja de estarte abollando la cabeza con esa puerta, niña, sólo mé-tete y siéntate en las escaleras. Ahí adentro está perfectamente oscuro, nadie te va a ver.

- Nina Se cierra por dentro, no la puedo abrir.
- Blanca Mala suerte.
- Nora ¿Trabajas aquí?
- Nina Sí. No. No sé.
- Nora “Nina”, eso dice tu uniforme.
- Nina Es sólo una calcomanía.
- Nora Tú eres la chiquita de la taquilla, ¿verdad? Tú me diste los boletos, ¿sí te acuerdas? Mi amigo los compró a mi nombre. No debe tardar. Lo voy a esperar aquí, de todas maneras no podría irme a mi casa, mi marido se pondría histérico si me regreso sola. Pero oye, dime, ¿con quién puedo hablar para que me den acceso a la sala ya que llegue mi amigo? Seguro hay modo. Él es puntualísimo. Mi amigo. Bueno, es amigo de mi marido. No, no hay ningún problema en que venga al teatro con el amigo de mi marido —de toda la familia—. Nos conocen en todas partes. Nadie lo vería mal, no se preocupen. Estaba tan entusiasmado con este estreno... pero no quería venir solo y mi marido me pidió que lo acompañara. Mi marido detesta la farándula, y peor si no lo dejan fumar. Aunque si no entro, le voy a tener que inventar de qué se trató la obra.
- Blanca ¿Fumas?
- Nora. No, gracias, pero adelante, el humo no me molesta, mi marido fuma todo el tiempo. Adelante.
- Blanca No tengo tabaco.
- Nora Ah, pensé que me estabas ofreciendo, perdón, no, yo no tengo tampoco. Tengo pasitas con chocolate si gustas. Están buenísimas, te calman el ansia igual. Yo no me las voy a acabar. La dieta. Ya sabes, llegamos a una edad en que el cuerpo ya no metaboliza igual. Tú te ves estupenda, seguro tu marido te pide dos horas de gimnasio diario, ¿no? A mí me tiene prohibidas todas las cositas estas. Todas. Pero las pasitas con chocolate son mi vicio, el único. ¿Quieres? ¿Quieren? Yo no me las voy a acabar.
- Blanca No estoy casada.
- Nora Ah. Bueno, ¿dónde puedo encontrar al gerente para hablar con él?
- Nina Todo mundo está ahí dentro, es el estreno más esperado del año, señora.
- Nora Me llamo Nora.

Aplausos, del otro lado de la puerta.

Blanca Y aparece la actriz estrella. Nadie pone atención a la obra hasta que aparece. La estrella no tiene que hacer nada para que al público se le corte el aliento y aplauda como simio.

Nina Oiga, no me acuerdo de haberle vendido un boleto a usted.

Blanca No te acuerdas, porque no lo hiciste, niña.

Nina Nina.

Blanca Es igual.

Nina Entonces es su boleto, el dinero de su boleto es el que me hizo falta en la caja, dómelo.

Blanca Eso no va a suceder.

Nina ¡Dómelo!

Blanca Si tuviera un boleto, estaría ahí adentro.

Nina Según la perra de la gerente /

Nora Ah, es mujer. La gerente.

Nina Sí.

Nora Uy, entonces sí se podría complicar...

Nina Según ella, me hizo falta dinero en caja, así que es su dinero el que me hace falta.

Blanca ¿Cuánto dinero?

Nina Son 800. Dómelos ya.

Blanca ¿Cuesta 800 entrar ahí?

Nora Los de primera fila, casi el doble. Un poco más.

Blanca Hace tiempo que no veo 800 juntos.

Nina ¡Dómelos!

Blanca No recuerdas haberme vendido un boleto, porque nunca te compré un boleto.

Nina ¿Y qué hace aquí entonces?

Blanca Me puedes hablar de tú.

Nina ¿Qué haces aquí entonces?

Blanca Nada. Buscaba la calle por la que pasa el tranvía; vi las luces, la gente, el cartel. Pensé que me caería bien estar cerca de una historia de amor juvenil. Vi a muchos hombres hermosos tras el cristal de la puerta. Me colé. Como una polilla.

Nora ¿No pensabas ver la función?

Blanca Conozco bien la obra. Antes íbamos mucho al teatro. Con mis padres, mi hermana menor. Ésta era mi obra favorita, desde niña. La encontré en un libro de la biblioteca de mi papá que no solté por mucho, por demasiado tiempo. Antes.

Nora Es una historia muy romántica. Vi la película.

Blanca ¿Romántica?

Nina ¡¿Qué voy a hacer?! Yo no tengo ese dinero.

- Nora Mira, si es tan grave para ti, y si mi amigo no llega en diez minutos, te doy mis dos boletos.
- Nina Sus boletos ya no sirven de nada, señora.
- Nora Nora.
- Nina Debió haber entrado cuando podía.
- Nora No podía.
- Blanca ¿No podías?
- Nora No iba a sentarme sola, y menos en primera fila. Todo el mundo se daría cuenta. Tú no te preocupes, niña.
- Nina Nina.
- Nora En cuanto llegue mi amigo le pediré que hable con la gerente y solucione tu problema. Yo no traigo nada de efectivo. Tú entiendes, es peligroso.
- Blanca Así que sólo se dieron cuenta del dinero faltante en caja, ¿de nada más?
- Nina Yo que sé, me la paso metida en ese mugre cuartito de 90 x 90, parada todo el tiempo. Me pagan una miseria por 6 horas seguidas de trabajo, pero a cambio, a cambio me darían un boleto para entrar a ver el estreno. Yo, en un estreno importante. Me lo prometieron. Y no me dejó entrar. "Debes quedarte a arreglar el faltante en caja". ¡Perra!
- Yo tenía que estar ahí adentro. Trabajé. Me lo gané.
- Tenía que estar ahí adentro del brazo de alguien, en primera fila, sonriendo.
- Del otro lado de la puerta, un suspiro del público.*
- Blanca No llores. No te va a servir de mucho.
- Nina No estoy llorando.
- Nora Voy a enseñarte una foto de mis tres niños, vas a ver cómo te pone de buen humor; la chiquita sale haciendo una mueca que hace que todo el mundo se ría, así, como por magia, vas a ver, la traía por aquí. ¿Tú tienes niños?
- Blanca No.
- Nora Ah, tampoco.
- Blanca Los detesto.
- Nora ¿A quiénes?
- Blanca A los niños.
- Nora Qué chistosa eres. Siempre la traigo en la bolsa, por aquí debe de estar.

Blanca Bueno, si nadie notó otro faltante... *(Abre su maleta)*
 Nora ¿Esa maleta es tuya? ¿Estás de viaje?
 Blanca Algo así.
 Nora Tienes buen gusto.
 Blanca Es de... antes.
 Nora Tiene una letra "B". Pensé que la maleta era una de esas cosas del teatro que habían dejado ahí, una de esas cosas que son y no son, ¿cómo le dicen?
 Nina Utería.
 Nora Eso.
 Blanca Blanca.
 Nora La maleta es roja.
 Blanca Mi nombre. Blanca. Me llamo Blanca.

Del otro lado de la puerta, una gran carcajada del público. Blanca saca una botella de whisky de su maleta.

Nora ¿Qué habrá sido ahora?
 Blanca *(Saca también un pequeño vaso, lo golpea levemente con sus uñas)*
 Cristal austriaco.
 Nina Él se tropieza. La encontró en un baile al que ni pensaba ir, pero fue, y la encontró. La sigue por todo el salón, no sabe por qué lo hace pero lo hace. Se esconde tras una cortina para estar cerca de ella, para conocer su olor, su voz, aprovecha un instante y le susurra al oído sin que pueda verlo; pero ella lo descubre y... él se tropieza con la cortina. La primera gran carcajada.
 Nora Es gracioso.
 Nina No, no es gracioso. Es el momento en que ambos, sin saber por qué, firman con una mirada el pacto que los marcará el resto de sus días. Que no son muchos.
 Blanca ¿Así hablas siempre?
 Nora Pero a ver, el actor se tropieza, eso siempre da mucha risa.
 Nina En el texto no se tropieza, eso lo puso el director. Vi una parte de un ensayo, sin que nadie me viera, y oí que el director le dijo al actor: "Y aquí, te tropiezas con la cortina". ¿Por qué le pidió hacer eso?
 Nora ¿El polaco le dijo?
 Nina Sí. No entiendo.
 Nora El humor polaco debe ser distinto.
 Blanca Para lograr la gran carcajada, para eso.
 Nina Pero que se rían cambia el sentido, parece que ella lo acepta por la gracia que le causa su torpeza, y no es así.

- Blanca Ahhh, delicioso, me hacía falta.
- Nina En el texto, él le roba un beso, sin tropezarse. He leído la obra 17 veces.
- Blanca El público paga 800, o casi el doble —un poco más—, sólo si es para reírse de los tropiezos de otros.
- Nina Eso no es cierto, la gente viene aquí para...
- Nora Pasar el rato, ver cosas lindas.
- Nina ¡No! Viene para encontrarle sentido a la vida.
- Blanca La vida no tiene sentido. ¿Quieren un trago?
- Nora No, gracias.
- Blanca Es un excelente whisky. De Tennessee.
- Nina ¡Claro que tiene sentido! Si no lo tuviera, no existiría el arte, el teatro.
- Blanca Vas a necesitar un trago, créeme.
- Nora A estas horas el alcohol te inflama. El metabolismo, que ya no funciona igual.
- Blanca ¿Y qué dice tu *metabolismo*, Nina?
- Nina No. No puedo.
- Nora Ah, lo que me faltaba, se soltó un aguacero.
- Blanca Tú. No me digas: quieres ser actriz.
- Nina Soy actriz. Lo voy a ser. Estoy estudiando.
- Nora Seguro que no pudo llegar por la lluvia.
- Blanca No eres de aquí ¿verdad? No. Por supuesto que no. Una provinciana que quiere ser actriz. Qué original. ¿Te escapaste de tu casa?
- Nina ...Algo así.
- Blanca Salud.
- Nora Yo tampoco soy de aquí. Me mudé para acá cuando me casé. Pero no extraño nada, es mucho mejor vivir en la ciudad.
- Blanca Tres desterradas hablando.
- Nora ¿Eres actriz? Qué bonito. Mi niña, la chiquita, yo creo que también quiere ser actriz; canta y baila, bueno eso lo ha aprendido de mí, de verme. A mi marido le gusta que lo haga. Sobre todo en las fiestas de sus amigos, me echa al centro y ¡ea! a bailar Nora. A bailar. Ya saben, cosas de hombres. Está bien, yo sólo lo hago por él. A mi niña le encanta disfrazarse, yo le ayudo, es un poco atolondrada la pobre, pero preciosa como una muñequita. Creo que nació para esto del teatro y hacer muecas, tienes que verla, por aquí debe estar esa foto. ¿Segura que no quieren una pasita? Yo no me las voy a acabar.
- Nina Ser actriz no es hacer muecas.
- Nora No quise decir eso, tú me entiendes.
- Nina Yo dejé mucho, mucho, por ser actriz, y lo voy a ser.

- Nora No lo dudo.
- Nina La más grande.
- Nora Ea, aquí está la foto.
- Nina La mejor.
- Nora No, no es, ¿dónde la habré dejado?
- Nina Volaré muy alto.
- Nora Claro que lo harás. Como una alondra, una paloma, una...
- Nina Una gaviota. Perdón, no quise decir eso.
- Nora Sí, eso, qué bonito, una gaviota.
- Nina No quise decir eso.
- Nora Tan alto como una gaviota.
- Blanca Y te estrellarás. Contra el cristal. (*Golpetea sus uñas en el vaso*)
- ...
- Nina ¡Soy una estúpida!
- Nora Ahora sí está llorando.
- Nina Son casi 1000, no puede ser, es la mitad de mi renta ¡yo no puedo pagar eso! No sé, tal vez di un boleto de más, o confundí un billete al dar un cambio. ¡Mierda!, yo sólo quería estar ahí adentro también. Y no estoy llorando.
- Blanca Escúchame. Dale un trago.
- Nina toma el vaso, lo piensa, y finalmente le da un trago pequeño, mientras:*
- Nora Disculpa, pero... me quedé con la impresión de que —perdona si me equivoco— ¿te robaste la botella del bar?
- Blanca Mírame.
- Nora Sí... te estoy mirando.
- Blanca Mírame bien.
- Nora Lo hago.
- Blanca Tengo clase.
- Nora Sí. Natural.
- Blanca No te reprimas. Dilo.
- Nora Sí. Tienes clase, un porte, un tanto... envidiable. Sí.
- Blanca Bajo esta luz me veo guapísima.
- Nora Sí. Muy guapa. Sí.
- Blanca Para un hombre sería un premio llevarme del brazo y llenarme de atenciones.
- Nora Podría decirse...
- Blanca ¿Estás de acuerdo Nina?
- Nina Esto sabe a medicina.
- Blanca Exacto, te curará. ¿Estás de acuerdo?

Nina Sip.
 Blanca Pues ahí está. Ésa es tu respuesta.
 Nora ¿Qué?
 Blanca Cualquiera desearía invitarme un whisky.
 Nina Entonces, si te robaste la botella del bar /
 Blanca *Robar* no es el verbo correcto.
 Nina Okey. Si *tomaste* la botella, entonces también...
 Blanca Vuelta a lo mismo.
 Nina ¿También te robaste/tomaste el dinero de la caja?
 Blanca No te confundas. Ese hombre mayor con el que te acuestas es el que realmente te está robando, gaviota.
 Nina ... ¿Cómo sabes? ¿Quién eres?
 Nora No está bien que tomes cosas que no son tuyas. Si devolvemos la botella ahora, con suerte nadie se va a dar cuenta. Pueden pensar que nosotras también...

Del otro lado de la puerta, música.

Blanca Relájate, ve qué color tan hermoso. Líquido. Si pones el vaso a contra luz, puedes ver esos destellos ámbar, totalmente seductores, ¿los ves? Imagina que en cada sorbo estos destellos iluminan tu garganta, tu pecho, tu vientre. Venga, tómate un trago, Nora. *Yo no me lo voy a acabar.*
 Nina A ver, alto. Contéstame, cómo sabes lo de él, ¿cómo sabes?
 Nora No es correcto.
 Blanca ¿Qué no es correcto?
 Nora Esto.
 Blanca ¿Que te tomes un whisky o que la niña se acueste con un hombre casado?
 Nina ¡¿Cómo sabes?!
 Nora Ninguna de las dos cosas.
 Blanca Tampoco es correcto que le mientas a tu marido, muñeca.
 Nora No - vuelvas - a - llamarme - así.

Un momento tenso. La música termina.

Nina No puede ser...
 Blanca Se está bien aquí, es un lugar calentito, limpio. Si te quedas quieta en medio de un lugar donde pasa mucha gente, quieta entre la marea, puedes observar y escuchar cosas. Tú, Nina, desde la taquilla, no le quitabas la vista de encima a ese tipo. Mientras la mujer del chongo, su esposa supongo, se colgaba de su brazo, lo apretaba con fuerza como si fuera su bolso de mano. No dudo que lo sea.

- Y él, él te lanzó a ti una única mirada, una de esas miradas que reconozco bien, muy bien. Eso fue lo que realmente te distrajo al manejar el dinero. Cóbrale a él. Se está quedando sin pelo, podrías conseguir algo mejor.
- Nina Es escritor, el mejor. Y me ama.
- Blanca *Escritor*. Especie peligrosa. ¿Es tu profesor?
- Nina Sí. De vida.
- Blanca Uf, estás perdida.
- Nina Dame un trago.
- Blanca Sabes que cuando dos personas han tenido sexo, se teje un hilo entre ambos que sólo es visible bajo cierta luz y con cierta pericia. Es delgadísimo, como el hilo de saliva que queda colgando tras un beso. Uno de esos buenos besos. Yo aprendí a distinguirlo en el aire, a contraluz. Yo misma he tejido algunos, más que algunos.
- Nora Disculpen, pero /
- Blanca Tu profesor te lleva a moteles baratos, te dice que se divorciará pronto, que se casará contigo.
- Nina Él muere por mí. Sobre mí. Dentro de mí.
- Blanca No lo dudo. (*Acaricia a Nina*) Sé muy bien lo suave y atractiva que puede ser la piel joven. Ver la primavera en los ojos.
- Nora Esta conversación está siendo un poco incómoda.
- Blanca Me recuerdas a alguien. Alguien que vivió en un lugar precioso, perfecto, de cristal. (*Golpetea el vaso con sus uñas*) Y que se quedó sin nada, enterrando muertos. Y que ahora sería capaz de vender su alma al diablo por una sola caricia, real. Una sola.
- Nora Creo que no deberías seguir escuchándola, Nina.
- Blanca Cierto, mejor escucha a Nora, la señora respetable.
- Nora Lo soy. Me voy a mi casa. Voy a llamar a un Uber.
- Blanca ¿Y tu amigo?
- Nora No llegó.
- Blanca Un amigo rico, supongo.
- Nora Supones bien. Yo no me fijo en eso, pero lo es. Y mucho.
- Blanca Si llega, ¿me puedo quedar con él?
- Nora Buenas noches.
- Blanca ¿De qué le dirás a tu marido que trató la obra?
- Nora Le diré que se trató de... una chica joven, algo ingenua, que quiere por sobre todas las cosas ser una actriz famosa; y de una mujer extraña que carga una maleta buscando la estación del tranvía; algo alcohólica, algo puta.
- Blanca Puta. La primera mala palabra dicha por la señora Nora, esto se está poniendo interesante. "Puta". No te preocupes, no me ofendo.

Pero le falta un personaje a tu obra: la mujer casada, con tres hijos, bastante ansiosa, con bastante miedo, que podría suicidarse ahora mismo atragantándose con pasitas con chocolate. De eso dile a tu marido que trató la obra, de tres mujeres comunes hablando.

Nina Nadie escribiría nunca nada sobre nosotras.

II

Nora ¿Qué tipo de búnker es éste? No puedo llamar al Uber.
 Nina Cortan la señal de los teléfonos para que no suenen en plena función.
 Nora ¿Y me lo dices hasta ahorita?
 Nina Hay un letrero grande afuera, ahí dice.
 Nora ¿Otra idea del polaco?
 Nina Antes se les pedía de favor que lo apagaran, pero nadie hace caso. Siempre suena uno.
 Nora Con razón, seguro mi amigo me estuvo llamando para darme una explicación, y yo aquí, sin lo más elemental: señal.
 Nina En la banqueta ya agarra la señal.
 Nora Está lloviendo, ¿no ves?
 Nina Hay un sitio de taxis en la calle de atrás.
 Nora No puedo llegar a mi casa en un taxi de la calle. Además no manejo efectivo.
 Blanca No te dan efectivo.
 Nora ¿Qué dijiste?
 Blanca Cruza la puerta Nora.
 Nora Tampoco se trata de que acabe la noche hecha una sopa. Está lloviendo a cántaros. Ahg, tengo cosas que hacer en casa.
 Blanca ¿Bailar para los amigos de tu marido?
 Nora ¿Cuánto va a durar esto?
 Nina No va ni a la mitad.
 Blanca No tengo prisa.
 ...
 Nina ¿Me das una pasita con chocolate? Se me antojó.
 Nora Claro. Ah, disculpa, el paquete está vacío, no sé, se me debieron haber caído adentro de la bolsa. Yo casi no comí.
 ...

- Nora Dame eso.
- Nora le quita la botella y el vaso a Blanca. Bebe. Observa la pared frente a ellas. Lee.*
- Nora Hécuba, Medea, Electra, Antígona. Hedda Gabler, ésa me suena conocida. ¿Todas esas obras se han presentado en este teatro?
- Nina Sí. Historias de mujeres.
- Nora Historias de amor, supongo.
- Nina No exactamente.
- Blanca Todas escritas por hombres.
- ...
- Blanca ¿Quién te dice *muñeca*, que te molesta tanto?
- Nora A ver, no seas imprudente ¿sí?, tú y yo no somos dos personas que se conozcan.
- Blanca Me parece que sí, te estás bebiendo mi whisky.
- Nina Me dan otro traguito.
- Blanca Te dije que te iba a gustar.
- Nora Yo no soy lo que tú crees.
- Blanca Sólo estoy haciendo conversación.
- Nora Al menos yo no ando deambulando con una maleta por las calles sin tener a dónde ir.
- Blanca Tal vez te vendría bien intentarlo.
- Nina En todas mueren. En todas esas obras, ellas mueren al final. Pero su nombre está ahí escrito, colgado en muchos, en todas las paredes de todos los teatros importantes del mundo; recordadas para siempre, heroínas, guerreras, musas.
- Blanca Sólo musas.
- Nina “El papel más noble es el de la musa; la luna, esa, inalcanzable, eterna, brillante, que ilumina los pasos de un hombre perdido”.
- Blanca Eso seguro te lo dijo tu escritor calvo.
- Nora ¿Y ellas se enteraron de que fueron recordadas, reconocidas por su nobleza?
- Nina Claro que no. Se debe morir olvidada, para ser recordada.
- Blanca Denme eso, se les va a inflamar el *metabolismo*. Sí, todas esas murieron trágicamente al final. Y hubiera sido mucho peor que las dejaran vivas, créanme, las hubieran metido al manicomio.
- ...
- Nina Me voy antes de que salga la gerente, yo no tengo ese dinero. Es capaz de reportarme y de... / no, mejor me voy y no me vuelvo a parar por aquí. Ni modo.
- Nora Está cayendo un aguacero, te vas a empapar.

Nina No sería la primera vez. *(De su mochila saca dos bolsas de plástico de supermercado que se coloca cubriéndose los zapatos).*

Nora ¿Qué haces?

Nina No quiero que se mojen, necesito que me duren.

Blanca Yo me quedo. No tengo nada de ganas de llegar con mi querida hermanita y su vulgar hombre a su mugriento departamentito.

Nora ¿Cuál es tu problema con la gente casada? ¿Eh? No porque tú no lo estés, quiere decir que /

Blanca No, no estoy casada. Estuve. Soy viuda.

Nora ... Lo siento.

Risa del público, del otro lado de la puerta.

Nina Me hubiera gustado ver la obra, por sobre todas las cosas.

Nora ¿Y por qué no actuaste en ella? Eres actriz. Estás estudiando. Estoy segura de que eres muy buena.

Nina No, no lo soy.

Nora ¿Quién dice eso?

Nina Hice audición.

Blanca ¿No estás un poco grandecita para el papel?

Nora ¿Y qué pasó con la audición?

Nina No me quedé.

Nora ¿Tenías que ser polaca?

Nina No.

Nora ¿Entonces?

Nina Otra lo hizo mejor que yo. O sólo es más famosa que yo.

Blanca Cualquiera lo es, cariño.

Nora Lo siento.

Nina No tiene que decir que lo siente.

Nora Pero lo siento.

Nina No tiene que ser amable.

Nora Sólo estoy siendo /

Nina ¿Se veía feliz? Nomás dime eso. ¿Se veía feliz?

Blanca ¿De qué me hablas?

Nina Mi escritor calvo. Mi profesor. Entrando ahí, a primera fila, al lado de su célebre y respetada actriz famosa de chongo almidonado. Dime ¿se veía feliz?

Blanca ¿Feliz? No. No se veía feliz. Se veía cómodo. Y la comodidad, querida Nina, es la plena felicidad para un hombre. Tú no das comodidad, eres un desastre.

Nina Lo sé. Peor ahora. Mucho, mucho peor. Es mi culpa. Soy una estúpida. No puede ser. Si alguien sale y pregunta por mí, digan que no me han visto.

Nora Espérate, ¿qué es eso?

Blanca Nadie va a preguntar por ti.
 Nina Me tengo que ir.
 Nora Eso. Arriba de la puerta.
 Nina No lo sé.
 Nora Es una cortina.
 Blanca ¿Qué? ¿Te vas a poner a redecorar el lugar?
 Nora Detrás de una cortina siempre hay una ventana. No te vayas, Nina.
 Tú, necesito que te levantes.
 Blanca ¿Yo por qué?
 Nora Porque no te has levantado en toda la obra.
 Nina La verdad es que yo tengo que /
 Nora Nina, ven, ayúdame, hay que mover esta banca para acá. Pégala a la puerta.
 Nina ¿Para qué?
 Nora Hazlo.
 Nina No se pueden mover las cosas del teatro.
 Nora No veo ningún letrero grande que lo diga.
 Blanca Se quiere poner a redecorar, es en serio.
 Nora Muévete.
 Nina Ya me necesito ir. Eso es una cortina de adorno, nada más, nunca he visto que la abran.
 Nora ¿Y entonces cómo sabes que es un adorno?

Nora se sube a la banca, descorre la cortina que está justo arriba de la puerta, descubre una ventana, se asoma.

Nora Ahí está. Dijiste que querías ver la obra por sobre todas las cosas. Bueno, pues sólo tienes que ponerte sobre esta banca. Sube.

Nina sube a la banca, se asoma a la pequeña ventana por la que puede ver la escenificación de la obra, se emociona.

Nora Sólo puedes ver, no dijiste que la quisieras escuchar.
 Nina No hace falta... me la sé de memoria. "Mi afán por dártelo todo, es tan profundo y tan sin límite, como los abismos del mar".
 Blanca "Cuanto más te doy, más quisiera darte" Nora, me sorprendes.
 Nora Te lo dije. Yo no soy lo que tú crees.
 Blanca ¿Y qué eres?
 Nora Yo... yo...
 Nina Shh.
 Blanca ¿Me adoptas?
 Nora ¿Qué?
 Eres bastante extraña.

- Blanca Adóptame. En tu casa de pisos pulidos y techos altos ¿tienes tina en tu baño? Una donde pueda hacer burbujas, hundirme en el agua caliente y cerrar los ojos. Mataría por eso. Mataría ahora mismo por un buen baño de agua caliente. Adóptame, Nora. Puedo abotonar tus vestidos por tu espalda, uno a uno, soplar cálidamente en tu nuca, prepararte cada noche para que bailes frente a tu marido.
- Nina “No engañes mi esperanza, guárdame fidelidad Montesco mío”.
- Blanca Me puedo quedar a dormir en su vitrina como si fuera un florero de cristal finísimo, para cuando gusten verme y pensar: ese hermoso objeto es mío, mío, puedo ponerle algunas flores y dejarlas marchitar ahí o estrellarlo contra la pared a que se haga añicos, porque es mío, mío; yo puedo ser ese hermoso florero para ustedes, adóptame, Nora.
- Nora Yo ya soy ese florero.
- Nina “Si quieres casarte conmigo, yo te sacrificaré mi vida e iré tras de ti, mi señor, por el mundo entero”.
- Nora ¡No hagas eso!
- Nina ¿Qué? Me asustó...
- Nora No te sacrifiques por nadie.
- Nina No soy yo, es Julieta. (*Saca de su mochila el libreto de la obra “Romeo y Julieta” un montón de hojas usadas y arrugadas*) Aquí tengo el libreto, es una adaptación, pero lo importante sigue aquí. Julieta se enamora de Romeo a primera vista, y ella está dispuesta a todo por él.
- Nora ¿Y por qué está dispuesta a todo por él?
- Nina ¿Cómo que por qué? Lo acabo de decir, fue amor a primera vista. Súper romántico.
- Blanca Aunque cinco minutos antes, Romeo estaba perdidamente enamorado de otra. Y eso, Julieta no lo sabía. Siempre hay que preguntar por la exnovia, eso te puede salvar la vida.
- Nina Pero aquí en esta parte ya no, mira: (*Leyendo*) “Ved cómo muere en el pecho de Romeo la pasión antigua y cómo la sustituye la pasión nueva”. Romeo se olvida de la otra novia y en ese preciso instante, ama a Julieta.
- Blanca En ese *preciso instante*.
- Nora Pero ahí dice “pasión nueva”, no “amor nuevo”.
- Nina Es que, es sólo una cosa de traducción, pero se refiere a que el amor /
- Blanca Y sabe de amor quien trae unas bolsas de plástico en los zapatos.
- Nora Nina, en la academia donde estudias /
- Nina Yo ya no estudio en ninguna academia, no tengo dinero para pagar ninguna academia. (*Algo exagerada*) “¡Romeo, Romeo! ¿por qué eres tú, Romeo? ¿porque no tomas otro nombre? La rosa no dejaría de ser rosa por llevar otro nombre”.

- Blanca ¿Así hiciste tu audición?
- Nora Nina, quizá el teatro no sea lo que tú /
- Nina El teatro es todo para mí. Todo.
- Nora Bien.
- Nina Bien.
- ...
- Nora Tengo una idea, escúchame, eres una chica joven, sola. Lo que tú necesitas es un buen empleo donde ganes un sueldo decente con el que puedas pagar tus gastos y sobretodo pensar qué es lo mejor para ti.
- Blanca ¿Qué haces Nora?
- Nina Yo no quiero ser una empleada, quiero ser una actriz.
- Nora Yo incluso puedo... sí, darte un empleo en casa, de nana.
- Blanca ¿Nana?
- Nora Necesito tanto un poco más de ayuda con los niños, son tremendos, adoro jugar con ellos pero me cansan muchísimo. Todo el día persiguiéndome con sus vocecitas. A veces me taladran un poco los oídos. Ah, no sé en qué momento tuve tres. Yo no sé enseñarles nada, me urge otra *nanny* más joven que les ayude con sus tareas, todo eso de la nueva tecnología es tan aburrido para mí.
- Nina Pero es que /
- Nora Te gustan los niños, por supuesto.
- Nina ... Sí. Sí, la verdad sí me gustan.
- Nora Pues ya está. Te podrás hacer cargo. Y en cuanto veas la fotografía de mis hijos, no vas a tener dudas. Son realmente adorables. Los dos varones se parecen muchísimo a su papá, sobre todo en el carácter, a veces son algo insoportables pero nada de cuidado; y la chiquita es más, eso, chiquita. Con un mejor empleo... tú podrías buscar un mejor partido y tener tus propios hijos.
- Blanca (*Susurrándole a Nora*) Sé lo que tratas de hacer.
- Nora Y ya luego puedes seguir con eso de ser actriz en tus ratos libres, de pasatiempo, en algún grupo de la iglesia... algo así. ¿Qué dices?
- ...
- Nora Te dejo mi dirección y mañana puedes / No, mejor el lunes. El lunes es mejor.
- Nina “El verdadero amor es más pródigo de obras que de palabras”
- Nora ¿Eso qué significa? ¿aceptas? Bien, vas a buscarme a mi casa el lunes por la tarde, yo hablaré con mi marido por la mañana, le diré que tienes algún certificado de algo así especializado en educación moderna para niños, algo que se escuche bien, tu actúas serlo, será fácil que te crea, mi marido no es polaco. No habrá ningún problema.

Nina Prefiero morirme que ser una persona común y corriente.
 Nora ¿Crees que ser esposa y madre es ser una persona común y corriente?
 Nina ...
 Nora ¿Lo crees?
 Nina ...
 Nora Bien.
 Nina Bien.
 Nora Sólo quería ayudarte.
 Nina Gracias.
 Nora Lo tienes clarísimo.
 Nina Sí.
 Nora ¿Y qué te hace pensar que ser actriz te salva de ser una persona común y corriente?
 Blanca Uopa.
 Nina No es sólo ser una actriz, es /
 Nora Ah, sí, ya me acordé. *La mejor, volar muy alto.*
 Blanca Una gaviota.
 Nina Ya les dije que no quise decir eso.
 Nora. Bien, quieres ser una estupenda actriz entonces. La mejor. Bien. Vamos a ver si es cierto. (*Le quita el libreto de las manos*). ¿Éste es el papel que no te dieron?
 Nina Sí.
 Nora El papel que hiciste mal, niñita.
 Nina Sí.
 Nora Gaviotita, chorlito, piojito.
 Nina ¡Sí!
 Blanca Bajar la autoestima, ¡bien! Eres una maestra de actuación nata.
 Nora Vamos a usar esta otra banca de escenario. Pónganla ahí. Pónganla ahí. Tú, dices que sabes de teatro.
 Blanca Soy maestra de literatura inglesa.
 Nora Me da igual. Ven, siéntate conmigo acá.
 Blanca Conste que no tengo idea qué es lo que quiere la señora ahora.
 Nora Deja la botella un segundo.
 Blanca Hecho.
 Nora Nina, arriba de la banca, sube, es el escenario. Sube. A ver, página... necesito mis lentes. (*Busca sus lentes en su bolsa*)
 Blanca ¿Traes otro libreto, Nina?
 Nina Sí. En mi mochila.
 Blanca (*Abriendo su mochila*) Traes muchos.
 Nina Los rescaté de la basura.
 Blanca ¿Y para qué?
 Nina Para aprender. Están algo rayados, pero se entiende.

Blanca Éste tiene manchas de mostaza.
 Nina Agarra otro.
 Nora A ver, por ejemplo, página 7. Tercer diálogo.
 Nina ¿Qué?
 Blanca Página 7. Lo tengo.
 Nora Hazlo. Quiero saber a qué le quieres sacrificar tu vida. Vas.
 ...
 Nora ¡Vas!
 Nina “Si el manto de la noche no me cubriera, el rubor de virgen se me subiría a las mejillas al recuerdo de lo que me has oído decir. En vano quisiera corregir o desmentir mis palabras ¡Resistencias vanas! ¿Me amas? Sé que vas a responder que sí, y te crearé irremediablemente”.
 ...
 Nora El polaco tenía razón.
 Blanca No es buena.
 Nora No.
 Blanca Quizá en su pueblo destacaba un poco, pero aquí todos son tan profesionales.
 Nora (A Nina) No te creí nada.
 Blanca ¿Y si lee un pedazo del personaje de la Nana?, así la audicionamos en dos sentidos, el empleo y el personaje.
 Nora Pero ella quería ser el protagónico, ¿no?
 Blanca Eso sí. A ver, déjame ayudarte. Denme un segundo. (*Abre su maleta, saca una mascada*) Nina, usa esta mascada, no, mejor ésta, seda pura. Póntela, que te caiga en el pecho, así. Ahora siéntete: pura, virgen. Venga. Y quítate las bolsas de los zapatos por lo que más quieras. (*Nina obedece*) ¿Mejor?
 Nora Mejor.
 Blanca Al fin. Venga.
 Nina ¿Ya?
 Nora Sigue.
 Nina “Si me amas de veras... / Perdón. Otra vez. “Si me amas de veras, Romeo, dímelo con sinceridad, y si me tienes por fácil y rendida al primer ruego, dímelo también para que me ponga esquivo e inalcanzable y así tengas que rogarme. Mucho te amo hermoso Montesco, mucho; y no me tengas por liviana, que /
 Nora No.
 Nina ¿No qué?
 Nora No.
 Blanca ¿Quieres que te lean la palma de la mano?
 Nina No, ¿por qué?
 Nora Extiendes las manos todo el tiempo. Así. ¿Qué es eso? ¿Pides limosna?

- Nina Ustedes me ponen nerviosa.
- Blanca ¿Nosotras te ponemos nerviosa? ¿Más que las 500 personas que querías que pagaran el doble de 800 —un poco más— por verte?
- Nora ¿Cuál es el contexto?
- Blanca Teatro inglés. Romeo y Julieta, Shakespeare, los amantes de Verona que mueren porque sus familias les impiden estar juntos y /
- Nora Todo mundo sabe eso.
- Blanca Ah, se me olvidaba que habías visto la película.
- Nora Pregunto el contexto específico de esta escena.
- Blanca Bueno, en esta parte, los chicos acaban de descubrir que su amor es prohibido, Romeo se cuelga a la habitación de Julieta por el balcón, en medio de la noche, él la ha escuchado suspirar por él y... prácticamente ella se le declara a Romeo. Se lo hace tan fácil. Estoy segura que esa noche Julieta estaba ovulando.
- Nora ¿Y?
- Blanca Una mala jugada de las hormonas.
- Nora Qué pasa en el texto, no en tu cabeza.
- Blanca Que se inventan que su amor lo vencerá todo. Eso.
- Nora Entiendo. De nuevo.
- Blanca Y también estoy segura que Romeo era homosexual.
- Nina ¡Eso no es cierto!
- Blanca Intentando desesperadamente no serlo. Está clarísimo.
- Nina ¡Claro que no!
- Blanca Sólo arrastra a la tonta de Julieta a sus tormentas de identidad.
- Nina Lo que pasa es que en el siglo XVI /
- Blanca Pasa ahora. Conozco casos similares. De cerca.
- Nina El amor verdadero puede vencerlo todo.
- Blanca Cuando existe, y de ambas partes, quizá.
- Nora Concéntrate, Nina. Silencio. Vas.
- Nina “Te confesaré que más disimulo hubiera guardado contigo si no me hubieras oído aquellas palabras que sin pensarlo yo, te revelaron todo el ardor de mi corazón. Perdóname y no juzgues la ligereza de este rendirme ante ti tan pronto. La soledad de la noche lo ha hecho”.
- Nora No.
- Nina ¡¿No qué?!
- Nora No se te va la vida en ello. No depende tu vida, tu mundo, tu ser, de ello.
- Nina Usted qué va a saber de actuación si /
- Nora ¿Si sólo soy una ama de casa? Actúo cada noche a ser la mujer perfecta, delgada, bella, frágil, aparentemente indecisa; lo que hace

- que todos me amen, me deseen, me admiren, me aplaudan. De eso depende mi vida. Sé muy bien qué es el disimulo, qué es actuar, y que se te vaya la vida en ello. Súbete otra vez ahí y hazlo de nuevo.
- Nina No.
- Nora ¡Hazlo!
- Nina ¡No!
- Nora Vete entonces a seguir causando lástima.
- Nina Yo no causo lástima.
- Nora Toma el empleo de nana entonces, gana lo suficiente para comprarte otro par de zapatos con los que te pares muy bien a decirle a la gente en su cara que eres una verdadera actriz. Dame un trago.
- Blanca *(Sirviéndole)* ¿Sabes que las mujeres tenemos mayor resistencia para los tragos fuertes que los hombres?
- Nora ¿En serio?
- Blanca Sí, parece que tenemos una mejor manera de digerir el alcohol; pero son de esos datos duros de los que no se habla mucho.
- Nora Bueno, yo nunca he tenido una cruda.
- Blanca Yo tampoco, es lo que te digo.
- Nora Puedo echarme tres mezcales seguidos y como si nada; además no te deja olor, nadie lo nota.
- Blanca Yo prefiero el whisky, la miel de los dioses.
- Nora ¿Y es en serio que eres maestra de literatura inglesa?
- Blanca Sí. Muy en serio.
- Nora ¿Dónde?
- Blanca Me despidieron.
- Nora ¿Por?
- Blanca Soy la mejor.
- Nora Y entonces, ¿qué hiciste mal?
- Blanca ¿Y por qué tendría que haber hecho algo mal yo? ¿Quién hace realmente la primera mala acción? Sólo hice un poco de lo mismo que hacen los hombres desde hace siglos, sólo que a ellos se les admira, y a mí me condenan. Me dejaron sin nada. Así que me cogí todo lo que me encontré en el paso, sin pudor, sin saciedad... *(levanta su vaso)* toda la miel de los dioses.

Blanca y Nora ríen.

- Nina ¿Desde dónde tomo el texto?
- Nora Ah, ¿no te habías ido ya?
- Nina ¿Desde dónde tomo el texto?

...

Blanca Bueno, veamos si otra parte le sirve mejor. Denme otro segundo. *(Saca de su maleta un sombrero, se lo pone, también saca un pequeña sombrilla china de papel)*. Intentemos con la página... 9, un poco más adelante. Esta luz no te ayuda. *(Se trepa a la banca y cuelga la sombrilla de la lámpara, modifica la luz)* Mucho mejor, una luz más adecuada. Voy contigo, Nina, te doy réplica. Página 9, señora directora. *(Se queda junto a Nina)*

Nora La tengo.

Blanca ¿Te la sabes?

Nina Sí.

Blanca Yo también.

Nina Es su último momento juntos, ellos piensan que sólo es el primero, pero no habrá más. Nunca más. Es el único.

Nora Siéntelo.

...

Nina “Mi afán por dártelo todo es tan profundo y tan sin límites, como los abismos del mar. ¡Cuánto más te doy, más quisiera darte!”

Blanca “Noche deliciosa noche, sólo temo que por ser de noche, no sea esto sólo un delicioso sueño”.

Nina “Si quieres casarte, yo te sacrificaré mi vida e iré tras de ti, mi señor, por el mundo entero. Pero si son torcidas tus intenciones, te suplico que te vayas”.

Blanca “Dame tu fe, por la mía”.

Nina “Si yo tuviese la voz del cazador de cetrería para llamar de lejos a los halcones, si yo pudiera hablar a gritos, penetraría mi voz hasta en la gruta de la ninfa Eco y llegaría a ensordecerla repitiendo tu nombre, Romeo, Romeo, Romeo”.

Blanca “Amada mía”.

Blanca besa en los labios a Nina, un beso que la sorprende, pero al que accede.

Nina “Romeo...”

Blanca “Déjame quedarme contigo”.

Nina besa a Blanca, un beso más largo.

Nora ¡Basta!

Se separan.

Blanca Ahora sí que lo sintió...

Nina Perdón.

Blanca Necesitabas una verdadera motivación.

Nina Perdón.

Blanca ¿Qué? ¿Te gustó? (*divertida*) Parece que le gustó.

Nora No sé qué sigo haciendo con ustedes dos.

Blanca ¿Pero por qué se ponen así? Qué falta de sentido del humor, caramba.

Nora Nina...

Nina Perdón.

Nora Me voy.

Blanca Cruza la puerta, Nora.

Nora Con permiso. Buenas noches.

Blanca La envidias, Nora. Dilo.

Nora ¿A quién envidio?

Blanca A Nina.

Nora ¿Por qué habría yo de envidiar a Nina?

Blanca Yo también la envidio un poco.

Nina ¿Por qué me envidiarían ustedes a mí?

Blanca Queremos saber cómo lo haces.

Nina ¿Cómo hago qué?

Blanca Eso.

Nina ¿Qué?

Blanca Nora intentó romperlo y no pudo. ¿Lo intentaste, Nora, no es verdad?

Nora ... Sí, lo intenté.

Nina ¿De qué hablan?

Blanca Dejaste tu casa, no tienes más que un par de zapatos, y eres algo mena —hay que decirlo como es—. Pero tienes algo que... no sé si yo lo tuve alguna vez. ¿Tú lo tuviste, Nora?

Nina ¿Qué?

Blanca El deseo de ser tú misma. Es una cosa de juventud, ¿no? Eso podría decirse, “Es una cosa de juventud”, pero reconozcámoslo, habemos quienes no tuvimos ese deseo a tiempo, o si lo tuvimos, lo dejamos ir, le cerramos la puerta en las narices ¡paz! Por creernos cuentos de Romeos enamorados trepados en nuestro balcón. Nos soltamos de la mano. ¿No crees que es algo envidiable el férreo deseo de Nina por ser ella misma? No le teme al fracaso, vive en el fracaso más absoluto y, aun así, se aferra a su propio deseo.

Nora Es posible que tengas un poco de razón en eso. Sólo en eso.

Blanca Un poco de razón. Con eso tengo. ¡Qué bien! Estás a punto de perder la razón. Eso me dijeron los médicos. La razón. Si tú me dices

que tengo un poco, entonces aún no la he perdido del todo. Ésas son buenas noticias para mí.

Un disparo se escucha al otro lado de la puerta.

- Blanca ¿Qué ni en Polonia usan espadas ya? Las espadas son mucho más elegantes que las burdas pistolas. Detesto las versiones contemporáneas de los clásicos.
- Nina Cae el primer muerto.
- Blanca Los tiros desparraman la sangre por todos lados, es de un mal gusto...
- Nina Muere Mercurio, el mejor amigo de Romeo.
- Blanca Mi Romeo amaba a su Mercurio. Y no quise darme cuenta. (*Otro disparo*) Que alguien detenga esos disparos. ¿Tú marido te hace el amor, Nora?
- Nora ¿Qué te pasa?
- Blanca Es una plática de chicas.
- Nora ¿Qué tienes en la cabeza que sólo puedes hablar de sexo?
- Blanca Dentro de mi cabeza hay un poco de razón, un poquito, tú me lo acabas de decir. ¿Hacen el amor regularmente, tu Romeo y tú?
- Nora No pienso contestarte.
- Blanca Yo no le gustaba al mío.
- Nora Déjame pasar.
- Blanca ¿Tu marido te coge, Nora?
- Nora Tenemos tres hijos.
- Blanca No me refiero a eso.
- Nora Tenemos tres hijos.
- Blanca No me refiero a eso.
- Nora Si no te quitas /
- Blanca Le excita obligarte a bailar frente a sus amigos, ¿no? Le encantaría follarte como bestia frente a ellos.
- Nora Estás loca.
- Blanca ¿Tu marido te monta, Nora?
- Nora No me obligues a /
- Blanca Contesta.
- Nora ¡Cada noche! ¡Cada madrugada! ¡Cada maldita vez!
- Blanca Lo sabía. Baila para nosotras, Nora.
- Nora ¡Déjame en paz!
- Nina Yo me voy.
- Blanca Bailemos las tres.
- Nora Eres igual que los demás.

Blanca *(Un fulminante disparo se escucha tras la puerta)* ¡Basta de burdos disparos!

Nina Deja mi mochila. Dámela.

Blanca Te busca sólo para cogerte y lo hace sin condón, te apuesto; que porque te ama, te dice, y es sólo por no gastar en ti ni siquiera en eso, en un triste condón.

Nina ¡No es por eso!

Blanca Podrías morirte por eso, ¿lo sabías? Por falta de un triste condón. Podrías morirte. Todas. Como Julieta. Igual. Que manía de abrir las piernas sin atreverse a pedir nada, caramba. Yo también tuve a mi Romeo, y también hubiera querido matarme por él. Y sí, sí, lo hice, me morí con él. ¿Han visto a un hombre hermoso con la cabeza abierta por un tiro?

¿Han visto la forma que deja sobre tus sábanas la sangre de una cabeza que explota?

Es, inconmensurable.

Los disparos tras la puerta cesan. Blanca lo agradece.

Blanca ¿Dónde quedó el whisky? Nina, Nora y Blanca, las tres somos un desperdicio. Atrapadas en historias que no escribimos nosotras. *(Bebe)*

Nora, determinada, sale del vestíbulo por la puerta de salida. Quedan Blanca y Nina solas, quietas, en silencio, un momento.

Nina Sí estas un poco loquita de tu cabeza, Blanca.

Blanca Sí, lo estoy. Loca desquiciada paranoica psicópata trastornada neurasténica orate demente desatada desamparada necia enajenada alienada absurda arruinada insana traicionada cursi caliente chiflada atormentada aturdida. Muy aturdida. Sola. Triste. Desesperada absolutamente. Lady Macbeth.

Nina saca de su mochila un sandwich envuelto en papel aluminio, se queda con una y le ofrece la otra mitad a Blanca.

Nina ¿Tienes hambre?

Blanca Sí.

Nina Es de bolonia con mostaza.

Blanca toma la mitad del sándwich. Le da una mordida.

Nina La mostaza me pone feliz. Hace que mi cabeza crea que como más de lo que como. Vas a ver.

Nina saca dos botellas de agua, no nuevas, pero con suficiente agua todavía, le da una a Blanca.

Blanca Eres gentil. Lo necesitaba.

Nina A veces, hay que confiar un poco en la bondad de las desconocidas.

Blanca (*Asiente*)

III

Blanca y Nina con una botella de agua cada una, ven con cierto asombro a Nora, que ha vuelto y se mantiene de pie, empapada. Tiembla un poco.

Nora Yo soy el hombre de mi casa.

Nina ¿Se siente bien?

Nora Háblame de tú.

Nina ¿Te sientes bien?

Nora ¿Saben? Es imposible que no traiga la foto de mis hijos en la bolsa, es imposible. Siempre la traigo muy cerca de mí. Es típico que las cosas que buscas no las encuentras y encuentras lo que no buscas. Debe haberse caído por aquí. Son mis hijos, no pude haberlos perdido.

Nina ¿No había Ubers?

Nora Yo mantengo mi casa. Yo lo hago. Para que te enteres. Para que se enteren las dos. Yo hago todo para que mi marido esté bien, tranquilo, feliz, atendido; que él pueda trabajar, pensar, tener ideas. Yo hago que los niños no hagan ruido cuando él está en casa, que desaparezcan, que no lo distraigan, que no huela sus pañales, que no los oiga llorar. Él trabaja, él sale y hace cosas importantes, y necesita, me necesita a mí para hacerlas, soy su vida. Y él es la mía. Las cosas no han estado bien últimamente, no han estado

bien nunca. No ha habido dinero, sólo el suficiente y el suficiente no basta. (*Suspira profundamente*) Estoy tan cansada.

Yo consigo todo para que todo él esté bien, al precio que sea. Más de una vez he hecho que sus socios no lo perjudiquen, los convenzo, negocio, consigo. Soy casi un hombre. No quiero que esté de mal humor. Es terrible cuando está de mal humor. Hoy yo tenía que lograr que / él es tan soberbio que / amigos a los que necesita, los insulta y luego yo tengo que / pero yo he logrado convencerlos. Soy hábil. Yo le he salvado la vida. Literalmente. Pero él no lo sabe, y no lo sabrá nunca. Pero ¿saben qué? Si lo supiera, no me importaría, porque sé que él me amaría más, me amaría más, porque todo lo que he hecho ha sido por él. Yo no soy la muñeca que todos creen.

Blanca Nora...

Nora Sí, me llamo Nora, ¿no lo ven? Tengo un collar de oro colgado en mi cuello con mi nombre. Me lo regaló el día en que nos casamos, 8 años hace. ¿No es ridículo? Llevo un collar colgado en mi cuello con mi propio nombre como si no me lo supiera, como si no supiera quién soy si él no me lo recuerda; cree que puedo perderme como una mascota.

Blanca Nora...

Nora Cada noche, cada madrugada, cada maldita vez, no importa si estoy dormida, es mi deber, no importa si yo no quiero, él me calla. Y si está de mal humor. Él es un hombre, eso me dice, un hombre que necesita. Muñeca, me susurra al oído, muñeca, como si yo fuera de plástico, y aunque no quiera, aunque le suplique que sólo esa vez no, él, él. Es amor. Cada noche, cada madrugada, cada maldita vez.

Nora se quita lo que traiga puesto sobre su torso, que además de estar empapado, le ha cubierto los brazos hasta ahora. En sus brazos desnudos, un par de manchas moradas.

Nora Si vieran la foto de mis niños lo entenderían todo. Somos felices, lo somos.

Blanca se acerca a Nora.

Nora No pensé en traer paraguas.

Blanca Nora...

Nora Siento mucho que tu marido se haya...

Blanca No lo digas.

Blanca derrama la botella de agua sobre su cabeza. Luego, Nina hace lo mismo. Las tres, empapadas. Ríen.

IV

La maleta de Blanca abierta. Han sacado varias prendas de ahí y se han puesto algo seco y diferente encima. Nina se ha improvisado un lindo atuendo con varias mascadas. Blanca lleva una estola de piel encima. Nora prueba con algún chal, pero al final elige un saco de hombre. Nina se asoma por la ventana.

Blanca ¿En qué escena van?
 Nina Llegó el papá Capuleto a exigirle a Julieta que se case con Paris.
 Blanca ¿Qué actor hace a Paris?
 Nina Uno que sale en la tele. Es tan guapo...
 Blanca *(Se asoma junto a Nina)* A ver, déjame ver. Ey, ey, ey... esa escenografía es bestial.
 Nina Es una producción súper cara, te dije.
 Blanca ¿De qué época es eso?
 Nina Es como un espacio-tiempo inventado por el polaco. Mira, ése es Paris, arriba de las cuerdas.
 Nora Yo creo que hay que juntar las dos bancas.
 Blanca Mmm, cosita rica.
 Nina Cómo eres...
 Blanca ¿Te gusta Paris?
 Nora ¿No me oyeron? Juntemos las dos bancas.
 Nina Okey.
 Blanca Así con mi ropa hasta te ves algo bonita. Coquetéale.
 Nina Claro que no. Es bien fresa.
 Blanca Al menos es de tu edad.
 Nina Qué hueva.
 Blanca Al menos tiene pelo.
 Nora Eso, suéltate el pelo, Nina.
 Nina Okey.
 Nora ¿Ya tiene cada quien su parte?
 Blanca Listas.

Nina toma el papel de Julieta, Nora, el papel del papá Capuleto, y Blanca, la mamá Capuleto. Actúan, juegan sobre las bancas.

Nina “Querido padre, no me casaré con Paris, si ni siquiera me ha hablado de amor. *(aparte)* Si mi padre supiera que me he desposado con Romeo ya”.
 Nora “Ni una palabra. Vas a ir por tus propios pies a la Iglesia de San Pedro a casarte con Paris que si no, te llevo arrastrándote de los cabellos niña histérica, necia, tonta”.

- Blanca “Amado mío, muy enojado estás”.
 Nina “Padre, escúchame por favor”.
 Nora “¿Escucharte a ti? Miserable desobediente. Mañana mismo te casas con Paris o no sigues viviendo en esta casa ni un minuto más. Esposa mía, yo siempre creí que era poca bendición de Dios el tener sólo una hija, pero ahora veo que es una maldición. ¿Por qué no tuve un varón?”.
- Blanca “No la maltrates, loco estás”.
 Nora “Mejor partido que Paris no puedes tener, y tú, mocosa, dices que no puedes casarte que porque estás muy joven, que porque no es amor”. (*Canturreando*) “Que porque estás muy joven, que porque no es amor”. A esto le falta un poco de ritmo. (*Entonando*) “Que porque estás muy joven, que porque no es amor”.

En lo siguiente, las tres canturrean los textos improvisadamente, logrando una cierta sincronización musical y armando una alegre coreografía.

- Nora “Te perdonaré si no te casas, pero no me volverás a ver la cara. Eres de mi propiedad y te entregaré a mi amigo, que si no...”
 Blanca “Por la calle pidiendo limosna irás, o te ahorcarás”.
 Nina “No hay justicia en el cielo que se compadezca de mí. Madre, te lo suplico intercede por mí”.
 Blanca “No puedo contradecir a tu padre, haz lo que quieras, yo me hago aparte”.
 Nina “¡Oh, madre, madre!”
 Blanca “Yo me hago aparte”.
 Nina “Oh, infeliz de mí”.
 Blanca y Nora “Oh, infeliz de ti, oh, oh, oh, infeliz de ti”.
 Nina “Mañana, Romeo, te espero, nos falta un día para poder amar”.
 Blanca y Nora “Loca estás”.
 Nina “¡Infeliz de mí!”
 Blanca ¡Telón!

Se aplauden a sí mismas.

- Nora ¡Bravo! ¡Bravo! ¿Quién necesita boletos caros? (*Rompe sus boletos*)
 Blanca Uf, los musicales me hacen sudar.
 Nina Oigan, ustedes dos no lo hacen nada mal.
 Blanca Escuchen a la gaviota. Nosotras somos tus maestras, niña.
 Nora Qué divertido.
 Nina ¿Que otra escena jugamos a hacer?
 Blanca Esta doña Capuleto podría ser mi madre perfectamente, haciéndose *aparte* siempre. Hasta su muerte.

Nina La mía también lo hacía. O más bien, me hacía aparte a mí.
 Nora Yo no conocí a mi mamá. Nunca supe nada de ella.
 Blanca Tres huérfanas hablando.
 Nora Pero mi papá era muy parecido a don Capuleto. Hacía negocios hasta con su única hija.
 Blanca *(Como hombre)* “¿Por qué no tuve un varón?”
 Nora *(Como hombre)* “¿Por qué no tuve un varón?”
 Nina El director debió haberla hecho musical.
 Blanca Ese director es una estafa, no sabe nada.
 Nora Nada, no se dio cuenta del talento de nuestra Nina. Vas a ser una de las mejores, allá afuera va a estar tu nombre en la marquesina, inmenso, luminoso, ya lo verás. Podrás actuar a cualquiera de esas mujeres que dicen esas placas de la pared. Y nosotras te vendremos a ver, a aplaudir en primera fila. ¿Verdad, Blanca?
 Blanca ¡Nuestra estrella!
 Nora Venimos juntas. Me tienes que dar tu mail.
 Blanca Nora y Blanca juntas, a aplaudirle a Nina. A ver quién nos detiene.
 Nora Nunca dejes de lado tu deseo Nina. Nunca.
 Blanca ¡Suscribo!
 Nora ¿No habrá otra cosa en ese bar que podamos saquear?
 Blanca Esa voz me agrada.
 Nora Yo invito, dejaré en prenda: cadena de oro con nombre. *(Se la quita y la deja sobre la banca)*
 Nora Ese noruego, ruso, gringo...
 Blanca Polaco.
 Nora Lo que sea.
 Blanca ¡Vale mierda! Dilo, Nora, dilo.
 Nora Vale mierda.
 Blanca Con huevos.
 Nora ¡¡Vale mierda!!
 Blanca ¡Eso!
 Nora Mi marido, la dieta, las deudas ¡¡a la mierda!!
 Blanca ¡Eso!
 Nina No me ha bajado en dos meses.

Silencio. El divertido ambiente se desinfla de súbito.

Blanca ¿Dónde quedó mi whisky?
 ...
 Nora El escritor casado. Tu profesor.
 Nina No hay nadie más.

Nora ¿Ya se lo dijiste?
 Nina Sí. Esta mañana.
 Nora Y aún así no está contigo ahora. Ahí adentro.
 Nina Soy una estúpida. Fue mi culpa.
 Nora ¿Vas a volver a tu casa?
 Nina Nadie me reconocería.
 Nora ¿Qué vas a hacer?
 Blanca Una ciega guía a otra ciega.
 Nora Lo amas.
 Nina Demasiado.
 Nora Más que a ti misma.
 Nina No lo sé.
 Nora No era pregunta.
 Nina *(Suspira profundamente)* Estoy tan cansada.
 ...
 Blanca Hay que quitar eso de la lámpara, que vuelva la jodida luz.
 Nora Cuidado.
 Blanca ¿Qué hago yo con una maldita cosa china barata?

Blanca se trepa a quitar la pantalla china de la lámpara.

Nora Blanca, te vas a caer.
 Blanca Una casa blanca, más blanca que mi nombre, enorme, un patio de árboles verdes, gigantes.
 Nora Siéntate.
 Blanca La comida está lista, ¿por qué no vienes, dónde estás? La gente habla, dice cosas, maldita gente. Tú me amas. A mí. ¿Qué me ven? Todo se perdió. El banco se lo llevó. Mi Romeo se mató. ¿Qué chingados me ven? Nadie me saluda ya.
 Nora Siéntate, por favor.
 Blanca Qué más podría hacer. Qué más podría hacer que ir tejiendo hilos de saliva con desconocidos...
 Nora Dijiste que tu hermana menor y su esposo te estaban esperando.
 Blanca Una red de hilos invisibles.
 Nora Ellos te cuidarán.

Del otro lado de la puerta. Música de duelo.

Blanca Los funerales de Julieta. Y ella sólo está dormida.
 Nora Blanca, ¿me escuchas?
 Blanca Señor Huntleigh, qué gusto verle de nuevo.
 Nora Soy Nora. Nora. Esta ropa es tuya, tú me la prestaste.
 Blanca Éste era su saco. Suave. Adoraba poner mis manos sobre estas solapas y acariciar su pecho.

Volvamos a la realidad. Ahg, tengo que controlarme. Tengo que controlarme. Tengo que hacerlo. *(Saca de su maleta un frasco de pastillas, se toma un par seguido de un trago de whisky, por primera vez, directamente de la botella)* Esto estaría mucho mejor con un par de hielos. *(Toma el vaso vacío, contrasta sus reflejos con la luz de la lámpara, golpetea sus uñas contra el cristal. Suspira profundamente)*. Estoy tan cansada.

Blanca se sienta en el piso, las otras dos la acompañan.

- Nina Dejó de llover.
 Blanca Desde hace rato.
 Nora ¿Qué sigue?
 Blanca Romeo cree que Julieta está muerta, pero sólo esta dormida. La encuentra en la cripta, más bella que nunca. Él se matará con un dulce veneno que lo dejará impoluto, mientras que ella al despertar y verlo muerto se clavará con furia un puñal en el vientre destrozándose las tripas, dolorosamente. Súper romántico.
 Nora No preguntaba que seguía allá.
 ...
 Nina Julieta era la salvación de Romeo.
 Nora ¿Y quién era la salvación de Julieta?
 Blanca Las musas no tienen salvación.
 ...
 Nina ¿La ven?
 Blanca ¿Qué?
 Nina A ella.
 Nora ¿A quién?
 Nina Esa polilla atrapada en la lámpara del techo, ¿la ven? Está dando vueltas alrededor del foco. Quiere salir. La he visto varios días haciendo lo mismo: estrellarse contra el cristal de la lámpara una y otra vez. Es un insecto al que le salieron alas, pero no es bonita, es café y tiene manchas oscuras; aunque vuela, es fea. La gente les tiene miedo, dice que son de mala suerte, que si las tienes cerca echan todo a perder; las fumigan. Son mariposas nocturnas que no van tras las flores, sólo se sienten atraídas hacia la luz, hacia lo brillante, hacia lo caliente. Mírela, no puede evitar hacerlo, aunque eso que la atrae desde las entrañas acabe con ella, no puede dejarlo. A ésta la he visto mantenerse inmóvil mucho rato, y luego tratar con todas sus fuerzas de llegar a la salida, pero su sol la ata, la jala, la convence de dejarse arder. Ha resistido más que otras. He visto a unas que a la primera han caído chamuscadas, y luego las barren y tiran a la basura. Pero ésta ha estado ahí unos días, resistiendo, es la misma, lo sé.
 Nora Y si logra salir, ¿volvería a entrar?

Blanca Tal vez prefiera incendiarse.
Nina Habría que darle la oportunidad.

Nina se pone de pie, toma una de las mascadas y la lanza hacia la lámpara.

Nina Nadie quiere arder.

Nora toma otra mascada, hace lo mismo que Nina.

Nora Muévete. La salida esta arriba ¿no la ves?

Blanca Se encandila.

Nora No te quedes atrapada.

Blanca No entiende. No puede.

Blanca toma otra de las mascadas, se les une. Las tres usan las mascadas que lanzan a la lámpara para hacer que la polilla pueda escapar de ella.

Nora Hay otras vidas posibles. No tengas miedo.

Nina Encuentra la salida.

Blanca Quizá no todo está perdido. Vamos, hazlo. Escapa. Escapa.

La polilla se libera de la lámpara, revolotea por el techo.

Nora ¡Bravo! ¡Lo logramos!

Nina Su vuelo es como... errático.

Blanca Para evitar que la sigan sus depredadores.

Nina Ahora tiene opción.

Nora Cambiamos su destino.

Blanca Nadie cambia el destino de nadie. Cada quien tiene ya su papel.

V

Blanca:

Me dijeron que tomara un tranvía llamado Deseo,
que trasbordara a otro llamado Cementerio,
que viajara seis cuadras y me bajara en Campos Elíseos 632.
¿Es aquí? No puede ser. Esta casa es una trampa.
Una trampa.

Nora:

¿Es que una esposa no tiene derecho
a salvar la vida de su marido?
Sí, yo falsifiqué esta firma, yo lo hice.
Necesitaba el dinero para salvarle la vida.
En algún lugar de la ley debe decir
que estas cosas le están permitidas a una mujer.
Él no debe saberlo nunca.
Salvo cuando yo envejezca y ya no sea atractiva para él,
yo pueda tener este as bajo la manga.

Pag.
102

Nina:

¡Me dedicaré a la escena!
Mañana mismo me iré de aquí.
Abandono a mis padres lo abandono todo.
Comenzaré una nueva vida.
Me voy a Moscú... como tú. Ahí estaré. Cerca de ti.
Te lo dejo escrito aquí amor mío, en una página de tu propio libro:
Y si un día necesitas mi vida, ven y tómala.
Ven y tómame.

Blanca:

Sólo estoy acalorada y sucia.
Y mis nervios no están bien.
Un par de hielos para el whisky.
Un buen baño es lo único que pido.
Es verano.

Nora:
Es invierno.
Traigan el árbol de navidad,
le pondremos muchas luces, se verá precioso.
Echen más leña a la chimenea, más fuego.
Más.

Nina:
Hoy es un día hermoso cerca del lago.
Limonada fresca para todos.
Es primavera.

VI

Un gran aplauso se escucha por el otro lado de la puerta. Un largo y victorioso aplauso que continúa.

Pag.
103

Nina Terminó.
Nora Aplauden muchísimo.
Blanca Pagaron muchísimo.
Nora Los aplausos se escuchan igual que la lluvia.
Blanca Igual que los disparos.
Nina Igual que una avalancha de nieve. Ya van a salir, debo irme.

Nina recupera su ropa, se la pone. Deja lo demás en la maleta.

Nora ¿Saldrán por aquí?
Nina Es un estreno, luego de los aplausos, el polaco dice unas palabras y luego las puertas se abren. Todos saldrán por ahí.
Blanca Nos arrollarán.

Nora recupera su ropa, deja el saco de hombre en la maleta.

Blanca Me dejaré la piel, luego no se tiene ocasión de usar la ropa bonita.
¿Me veo bien? Ésta es una luz horrible, ¿me veo bien, Nora?

Nora Estupenda. (*Le llega un mensaje a su teléfono*) Ya entran los mensajes.

Nina Liberaron la señal.

Nora Tengo un mensaje de mi marido.

Nina Tu ropa es muy linda. Gracias.

Blanca Es lo único que me queda.

Nora ¡Un milagro!

Nina ¿Qué pasó? (*Nina irá acomodando las bancas en su sitio original*).

Nora Un milagro. ¡Al fin! ¡Sí! Resultó. Todo resultó, ya nadie se tendrá que enterar de nada. (*A ellas*) Ascendieron a mi marido. Se lo acaban de notificar. Ganará mucho más dinero, bastante más. Así ya va a estar de mucho mejor humor, y yo ya no tendré que soportar... es un milagro. Lo pedí tanto, tanto, tanto. Al fin, todo va a estar bien.

Blanca Seguro, todo va a a estar bien.

Nora Sí. Me va a llevar a cenar a un lugar carísimo para celebrar. Son las mejores noticias.

Blanca Nora /

Nora A un lugar carísimo. Carísimo. Todo estará mejor. Es un milagro.

Le llega otro mensaje a su teléfono. Lee.

Nora Me está esperando afuera, vino por mí, cree que sí entré a ver la obra. Me tengo que ir. (*Se arregla*) Le diré que fue una historia buenisísima, en la que el amor lo vence todo.

Blanca El amor mató a todos.

Nora Es teatro. Da igual. Yo... me la pasé muy bien con ustedes. Son encantadoras.

Nina ¿Encontraste tu foto?

Nora Nos tomaremos una foto nueva. Una mucho mejor. Donde todos salgamos más felices. Seremos más felices. Los niños, nosotros. La colgaré en la sala y la veré todos los días. Escúchame Nina, todo va a estar bien, seguro es una falsa alarma y no es nada. Tú estas a tiempo. Todavía.

Blanca Tú también.

Un cláxon que apresura se escucha tras la puerta de la salida.

Nora Debo irme.

Nina ¿Qué es? ¿De qué se trata, Nora?

Nora ¿Qué cosa?

Nina Ser mamá.

Nora Es... no es algo que se decide, es algo que sucede. Y cuando suce-

de, debes entender que es una bendición. Dedes entender que es lo que toda mujer necesita por sobre todas las cosas: ser madre. Nada más. Todo va a estar bien.

Nina ¿Y si no?

Nora Todo va a estar bien.

Blanca ¿Y si no?

Nora . . .

Blanca Él te hace daño, Nora.

Nora Son accidentes.

Nina Mi profesor dice /

Blanca Tu profesor te usa por diversión.

Nora Tú no entiendes nada.

Blanca Defiéndete.
Defiéndete.
Defiéndete.
. . .

Nora Tengo una familia, un deber, el deber de ser feliz. Con eso. Con nada más.

Blanca Sabes que eso es una mentira.

Nora ¡Por supuesto que es una mentira! Por supuesto que lo es.

Blanca ¿Entonces?

Nora Tengo fe, fe en que esa mentira pueda un día hacerse realidad en mí, funcionar en mí. Hoy puede ser ese día.

Blanca ¿Cuántos días han podido ser ese día?

Nora Voy a hacer un último intento. Éste es el último. Juro que es el último.

Blanca Nora. Cruza la puerta.

Nora Un último intento. *(Recupera el collar con su nombre y se lo pone)* Yo ahora empiezo mi historia.

Nina Yo estoy en medio de la mía.

Blanca Yo ya me sé el final.

Nora impone una sonrisa en su cara. Sale.

Nina Listo. Nadie notará que estuvimos aquí.

Blanca Nadie lo hará.

Nina A la izquierda. Saliendo, a una cuadra a la izquierda está la parada del tranvía.

Blanca Deseo.

Nina Sí, así se llama.

Blanca ¿Tú lo tomarás también?

Nina Yo me voy en metro.

Blanca No vayas a perderlo, Nina.

Nina No.
 Blanca Tu deseo.
 Nina Por sobre todas las cosas.
 Blanca No te dejes alcanzar por las bestias.
 Nina ... ¿Salimos juntas?
 Blanca No tengo prisa. Dejaré que la ola de gente enardecida por el buen teatro extranjero me aplaste un poco, quiero sentir el contacto de la gente aunque pase por encima de mí sin verme.
 Nina El último tranvía pasa en 15 minutos.
 Blanca Lo tendré en cuenta.
 Nina Cuidate, Blanca.

Nina acaricia suavemente la cabeza de Blanca.

Nina Una caricia real.
 Blanca Gracias.

Nina recupera la calcomanía con su nombre, la rompe en dos y la deja ahí. Sale. Blanca la ve irse, le sorprende algo que cae de la lámpara al piso.

Blanca Oye tú, mírate nada más. Volviste. Preferiste arder, chamuscarte de una vez a seguir deambulando erráticamente por los salones ajenos, mariposa nocturna. Eres de las mías, polilla. *(La pisa con fuerza)*
 Tres mujeres comunes hablando.
 Nadie escribiría nunca nada sobre nosotras.

Tras la puerta se escucha ¡Bravo! ¡Bravo!

Blanca Tú tienes la culpa, Julieta, sal a dar la cara, sal de ahí, hazte responsable, ¡venga! “El amor por otro lo vence todo” ¿No? Yo te creí, ¡te creí! ¿Y qué pasa con el amor a una misma? Dímelo. ¿Qué pasa? ¡¿Dónde está?! Ni a primera ni a última vista. A mí ya no me engañas, cabrona. Te encontré. Demasiado daño haz hecho ya. Vine aquí a detenerte.

Da la cara Julieta ¡sal de ahí!

Sabes perfectamente quién soy yo.

Estoy ardiendo.

Aquí estoy.

La puerta de la sala del teatro frente a ella se abre de golpe, la multitud inminente.

Bárbara.

Escrita entre el 2017 y 2018 en la Ciudad de México.

Afiné la versión final en 2019, viendo la nieve caer tras una ventana, en Nueva York.

Las referencias a Romeo y Julieta de William Shakespeare son ligeras adaptaciones de algunos fragmentos.

DOI: <https://doi.org/10.22201/ffyl.aescena.2023.1.2055>ENSAYO¹

La experiencia teatral: apuntes para un «respectador»

Didanwy Kent Trejo

A lxs colorines²

Mis pasos en esta calle

Resuenan

En otra calle

Donde

Oigo mis pasos

Pasar en esta calle

Donde

Sólo es real la niebla.

—Octavio Paz

Pag.

108

La noción³ de 'experiencia teatral' por su carácter plurisemiótico, apunta en varios sentidos a la vez; de hecho, la sola palabra 'experiencia' entraña una diversidad de significados. El presente ensayo propone situar la *experiencia* teatral en sus diversas modalidades, implicando no sólo los acontecimientos teatrales⁴ y sus procesos creativos, sino también las investigaciones en torno a ellos, los procesos de enseñanza y aprendizaje, el ejercicio de la crítica teatral —en fin, todas aquellas *experiencias* que de un modo u otro se relacionan con el fenómeno teatral—. En la primera parte de este texto busco establecer, desde una reflexión teórica y filosófica, la *experiencia* teatral como un territorio de lo sensible y como un medio privilegiado para la permanencia, migración y transformación de las imágenes.

¹ Nota aclaratoria: Este ensayo fue merecedor de una mención honorífica en el Premio Internacional de Ensayo Teatral 2017 (CITRU-Paso de Gato-Artezb lai). Por razones desconocidas, la editorial Artezb lai, cuyo acuerdo con el premio implicaba la publicación del ensayo ganador y de los dos ensayos que recibieron mención honorífica, no ha cumplido en estos seis años con su compromiso editorial. El ensayo se publica aquí íntegro, sin modificaciones del texto original; algunas de las ideas que formulé por primera vez en este texto fueron trabajadas con mayor profundidad en algunos artículos posteriores; en algunos casos mi pensamiento se ha modificado sustancialmente, sobre todo en lo que respecta a las reflexiones sobre el espacio digital que tras la experiencia de la pandemia ha cobrado otros matices; sin embargo, en un deseo de respetar el aliento que le animó inicialmente, dejo estas letras sin intervención alguna. (Véase Didanwy KENT (2019), "El «respectador» ante la liminalidad de la experiencia teatral", en Jorge Dubarti (Coord. y Ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II*, Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"; Didanwy KENT (2021), "La «experiencia» de los cuerpos que danzan: "el tocar" en tiempos de 44 contingencia", en Hayde Lachino y Lúcia Matos (Eds.), *Danza en tiempos de crisis y de re(ex)istencia*, Universidad Nacional Autónoma de México.)

² Este ensayo está dedicado a lxs estudiantes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM) que hospitalariamente me recibieron como profesora en el año 2017. A esas generaciones en específico es a las que nombré en aquel momento *Lxs colorines*; es a ellxs a quienes debo en gran medida la fermentación de estas ideas por los intercambios en las aulas.

³ Distingo aquí *noción de concepto* siguiendo a Jacques Derrida, que en sus disertaciones en torno al "archivo" nos invita a pensar en la diferencia entre el rigor del concepto y la relativa indeterminación de la noción. Los conceptos o definiciones fijan un significado, a diferencia de las nociones, que implican una apertura, una plurisemisiosis. Véase Derrida (1997: 16).



Propongo la comprensión de esta *experiencia* como un fenómeno que oscila, de manera incesante, entre la «resonancia» y la «repercusión».

Las consideraciones teóricas y filosóficas sobre la noción de experiencia teatral, que se harán en esta primera parte, buscan situar al lector en un marco epistémico concreto para arribar a la reflexión crítica que realizaré en la última parte de este ensayo a partir del concepto de «respectador», que propongo como una forma posible de situarnos ante la *experiencia* teatral en sus diversas modalidades. Resulta indispensable, por lo tanto, comenzar por aclarar qué se entenderá por *experiencia teatral* en el marco de este ensayo.

De forma coloquial solemos vincular la noción de experiencia a la acumulación de saberes o de emociones. Resulta curioso observar que cuando hablamos de experiencia casi siempre nos referimos a ésta en pasado: hablamos sobre las experiencias que hemos tenido como algo que se ha sedimentado; de lo vivido más que de lo viviente. Aún más, decimos que alguien que posee experiencia es aquél que ha logrado un cierto grado de conocimiento en torno a algo: es decir, es un experto. Si acudimos a la etimología de *experiencia*, encontraremos que comparte la raíz latina *per* con las palabras *experimento*, *experto* y *perigroso* (*pericoloso*).

En este texto me interesa atender la noción de experiencia no sólo como acumulación de saberes sino también en este último sentido, es decir, como apertura a lo desconocido, al ámbito del *pericolo* ('peligro, riesgo'). Para *experienciarse* en el sentido activo es necesario aventurarse a lo inexplorado, *experimentar* lo ilusorio y lo incierto. Implica también entonces la capacidad de aprehender la propia vivencia, atender lo viviente; se constituye de pensamientos, sentimientos y sensaciones.⁵

Ahora bien, dado que desde su origen el teatro remite a lo ancestral, y su naturaleza es indisociable de su carácter antropológico, hablar de *experiencia* teatral necesariamente implica concebirla como un fenómeno regido bajo las leyes de la cultura viviente, es decir, bajo su naturaleza transitoria.⁶ La especificidad de la *experiencia* teatral, que hasta cierto punto la hace diferenciarse de otras *experiencias* artísticas,⁷ es que en ella está involucrada necesariamente una colectividad. Esto es, desde un planteamiento ontológico, la *experiencia* teatral es aquella en la que el ser se abre a lo desconocido en compañía de otros seres. Al respecto, Jorge Dubatti (2012) señala: "En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La diferencia con la literatura es que no existe teatro 'craneal', 'solipista', es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división de trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto" (28-29).

Dado el carácter colectivo de las artes escénicas y performativas en las que se evidencia un entretrejo de correlaciones humanas en vínculo con el acontecer del mundo, hablar de *experiencia* teatral, desde mi punto de vista, implica atender los flujos de lo vivido y lo viviente. Dicha experiencia es por un lado sedimentación y acumulación y, por otro, apertura constante a lo desconocido. Es decir, la *experiencia* en torno a la cual propongo reflexionar es aquélla que percute, deja huella, pero a la vez aquélla que se mantiene abierta a lo desconocido, lo *pericoloso*. De esta manera, las insistentes cursivas en

⁴ Por *acontecimientos teatrales* cabe destacar que estoy apuntando a una noción expandida de teatro, es decir, tanto los acontecimientos usualmente catalogados como teatrales, en todos los formatos (teatro de sala, teatro de calle, teatro documental, microteatro, etcétera), así como todos aquellos acontecimientos de las artes escénicas tales como ópera, danza, circo, narradores orales, e incluso aquéllos que podrían considerarse como teatro liminal, entre los que podrían figurar algunas prácticas sociales en el arte, la escena expandida y un largo etcétera. Aunque ciertamente para algunos podría resultar debatible expandir la noción de teatro hasta sus últimas consecuencias, para las intenciones argumentativas de este trabajo no resulta oportuno conceder un espacio a tal discusión.

⁵ Véase Tuan (1977: 6).

la palabra *experiencia* en este ensayo buscan ser una marca escritural que recuerde al lector que la *experiencia* teatral es ciertamente sedimento, memoria que se produce y se porta; pero también emancipación del canon, disposición al riesgo y pregunta abierta latente. Pero ¿de qué flujos estamos hablando? y ¿cómo situar lo vivido y lo viviente, lo que permanece y lo que se abre, en la *experiencia* humana con el teatro?

En este sentido me interesa comenzar por establecer que toda *experiencia* humana se instituye como una relación dinámica entre imágenes y medios. Me permito abrir un breve paréntesis para explicar esta enunciación a partir de algunos postulados de la *Bildwissenschaft*⁸: muchas de las discusiones teóricas actuales en torno a las imágenes se siguen estableciendo desde un sentido tan abstracto que éstas parecieran existir desprovistas de cuerpo, o bien confundirse con su expresión en medios técnicos concretos⁹. Este dualismo de la imagen remite a la idea de que éstas pueden ser separadas en imágenes interiores, endógenas propias del cuerpo, y exteriores, que necesitan un medio técnico para su expresión. Esta división sigue respondiendo a la antigua oposición cartesiana entre espíritu y materia. Si se busca entender la imagen en su sentido antropológico es necesario comenzar por abolir tal división.

Desde la *Bildwissenschaft*, o ciencia de la imagen, cuyo precursor es Aby Warburg, las imágenes son concebidas como cargas energéticas, capaces de transportar las emociones fundamentales humanas¹⁰ migrando de una forma a otra y encontrando su expresión en los medios que las portan. La migración de las imágenes se da como resultado de un proceso simbólico que involucra a los seres humanos en su individualidad, pero también en su colectividad. Si bien la *experiencia* con imágenes se basa en una percepción individual en la cual les otorgamos un significado personal, siempre están sujetas inevitablemente a la determinación de las condiciones en que las percibimos. Es decir, cuando las imágenes son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a hacerlas propia; sin embargo, no sólo percibimos el mundo como individuos: lo hacemos también de manera colectiva, ya que nuestra percepción está supeditada a la forma determinada en que se nos presenta el mundo según la época en la que vivimos.

Es en este sentido que la división entre imágenes interiores y exteriores no tiene cabida; debemos entender la *experiencia* con las imágenes como un proceso dinámico y orgánico indivisible entre el hacer, sentir, pensar, percibir y plasmar de los seres humanos a través del tiempo, es decir, desde su cualidad intermedial.¹¹

⁶ Considero que dicha naturaleza es transitoria, que no efímera, pues, aunque los acontecimientos teatrales sean de naturaleza efímera, el teatro, como fenómeno que ha permanecido a través de los tiempos, debe considerarse más bien como en un tránsito permanente.

⁷ Cabe destacar que en el caso de las artes cinematográficas la *experiencia* artística también implica durante el proceso creativo la reunión en convivio de cuerpos, no así en sus acontecimientos.

⁸ La *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen surge a partir del trabajo del psichistoriador del arte Aby Warburg, cuyo legado se sitúa en dos tradiciones que recogen su pensamiento. Por un lado, la tradición inglesa a la que pertenecen Ernst Gombrich, Erwin Panofsky y Michael Baxandall, entre otros, que han centrado su atención en el problema de la transmisión de la iconografía antigua hacia la cultura europea —temática que Warburg abordó profusamente tanto en su libro *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, como en múltiples escritos que pueden encontrarse en su biblioteca—, así como en otras temáticas abordadas por este autor. Por otro lado, la tradición alemana que surgió alrededor de 1970, encabezada por la pugna que Martin Warnke inició por rescatar el pensamiento de Warburg, centrándose en la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen. Entre los autores actuales más destacados que pertenecen a esta corriente se encuentran Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp, cuyos estudios han permitido ampliar las visiones sobre las posibilidades teóricas de la imagen.

⁹ La distinción entre *picture* e *image* que realiza W. J. T. Mitchell en su teoría de la imagen (*picture theory*) sin duda aportó grandes posibilidades para entender los diversos planos de la imagen, aunque dado que esta distinción lingüística en otras lenguas no existe, resulta difícil aplicar dicha teoría en textos que no sean de habla inglesa. En alemán *Bild*, así como en español *imagen*, son el único término que tenemos para referirnos de igual manera al cuadro colgado en la pared que a la imagen que contiene, así como a las imágenes internas del ser humano.

¹⁰ Un concepto básico en el pensamiento warburgiano es el de la *Pathosformel*, que ha sido traducido al español como *formula emotiva* o *fórmula del pathos*. Este tipo de fórmulas remite a la genealogía de las expresiones humanas (emociones fundamentales) que tienen un gran contenido expresivo como el miedo, el dolor, la ira o la pasión. Warburg señala que hay ciertas imágenes que sobreviven como síntomas u obsesiones a lo largo de la historia. Dichas imágenes se expresan a través de fórmulas del *pathos* que plasman en el arte las pasiones humanas.

¹¹ Decir que la imagen es intermedial implica entenderla como un flujo, es decir, bajo una lógica de red, donde los medios que la portan pueden ser de muy diversas naturalezas ofreciendo una *experiencia* medial ya sea visual, táctil, sonora, olfativa, etcétera.

La perspectiva antropológica de la imagen, que no debe confundirse con la disciplina de la antropología, fija su atención en la praxis de la imagen, en los reusos, resignificaciones y reconfiguraciones que ésta ha tenido en su relación inherente a la vida humana y, por lo tanto, a los procesos sociales, culturales, psicológicos y políticos que dicha existencia implica. Hans Belting (2007) lo expresa de la siguiente manera: “Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta” (14). En este sentido, sólo podrá comprenderse qué es una imagen si se logra restituirla a su región ontológica original como ciencia del devenir de lo sensible, ya que una imagen de la naturaleza, una imagen teatral, cinematográfica o pictórica y una imagen interna guardan un parentesco ontológico común:

La experiencia en el mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte, a una experiencia medial. Los medios conllevan una forma temporal dinámica determinada por los ciclos históricos de la propia historia de los medios. [...] Cada medio acarrea su forma temporal como si la llevara grabada en relieve. Así pues, las cuestiones de los medios son desde su origen cuestiones de la historia de los medios. (Belting, 2007: 35)

Hablar de la migración de la imagen es también hablar de la historia de los medios y por lo tanto de la historia de los cuerpos y las sociedades. En cualquier disciplina o lenguaje artístico es posible observar el cambio de medios que a lo largo de la historia se ha dado ligado a las tecnologías propias de cada época y, por lo tanto, a la relación de los seres humanos con los medios, pues toda tecnología es finalmente humana.

En el ámbito de las artes teatrales y performativas para la comprensión de sus procesos creativos y de sus acontecimientos escénicos, desde el punto de vista de su desarrollo histórico, resulta indispensable atender las configuraciones mediales en vínculo estrecho con la producción de imágenes. Cabe destacar que la insistencia en incorporar como parte fundamental de la reflexión en torno al teatro sus configuraciones mediales, en el sentido de las tecnologías empleadas en sus discursos, no se trata, como bien señala Josefina Alcázar (2011), “de establecer un determinismo tecnológico, sino de señalar la compleja interacción que existe entre tecnología y cultura, de analizar cómo los cambios históricos conllevan modificaciones en la percepción sensorial” (14). Y en el marco de este ensayo, de subrayar el papel protagónico que estas configuraciones mediales tienen para la comprensión de la *experiencia* teatral, como un territorio en el que se experimentan las imágenes como formas de lo sensible. Resulta importante aclarar que cuando estoy hablando de tecnologías y medios, de ninguna manera me estoy refiriendo tan sólo a las “nuevas tecnologías” o “nuevos medios”,¹² en vínculo con los dispositivos

¹² Porque, como apunta Hans Belting (2007), “Con frecuencia los nuevos medios no son otra cosa que un espejo del recuerdo pulido recientemente en el que las imágenes antiguas perviven de manera distinta que en los museos, las iglesias y los libros. Así surge en el umbral entre los medios de las imágenes actuales y los antiguos, una nueva dinámica que convoca también de nuevo a aquellas imágenes que hoy ya no pueden producirse” (12).

electrónicos empleados en una puesta en escena, sino también, y sobre todo, a las lógicas de empleo de la *techné*,¹³ es decir, a la aplicación de habilidades y conocimientos humanos en la poíesis teatral. Ya que como se puede suponer, desde tiempos remotos se han aplicado tecnologías de diversa índole al ámbito escénico. Ana María Martínez de la Escalera (2006) en el siguiente fragmento nos da un ejemplo de ello:

una serie de elementos de tramoya con nombres muy curiosos que nos recuerdan la vida en alta mar, lo que no es casual ya que en cuanto los teatros dotaron con telones de todo tipo, sujetos movidos por cuerdas y poleas, no hubo nada más lógico que llamar por su utilización expedita y correcta a marinos acostumbrados al trabajo de izar velámenes complicados. Los primeros tramoyistas eran marinos profesionales que heredaron al nuevo oficio términos como cornamusas, toletes y también el nombre de los nudos para amarrar el enmarañado mundo de cuerdas fundamento de los rápidos cambios de escena fuera de los ojos del público. (188)

Comprender la vida de las imágenes desde las perspectivas recién expuestas implica atender su doble naturaleza: como imágenes que se desplazan en un continuo movimiento a través del tiempo, pero también como imágenes que se expresan en el instante de su acontecer, sin perder de vista que los medios son sus portadores y anfitriones, y que por lo tanto las imágenes son siempre imágenes intermediales: “El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una misma moneda” (Belting, 2007: 16).

Ahora bien, aunque las nociones de imagen y medio sin duda merecerían una problematización mucho más amplia y profunda,¹⁴ esto excede los propósitos de este ensayo. Por el momento baste con destacar que el teatro, por ser “mirador de lo humano”,¹⁵ se sitúa como una de las expresiones culturales y artísticas privilegiadas para que habiten las imágenes, un sitio para la representación de las emociones y los conflictos fundamentales de los seres humanos. Como un medio poderoso para la transformación, migración y desplazamiento de la carga energética de las imágenes.

En este sentido se puede aseverar que las artes escénicas y performativas poseen una enunciación multimedial. Ya sea que entendamos medios como herramientas,¹⁶ como lenguajes y disciplinas artísticas, y/o como contextos culturales, el teatro conjuga siempre una multiplicidad de medios en su enunciación. De hecho, desde el punto de vista de Chiel Kattenbelt, el teatro puede ser comprendido como un hipermedio que “pone en escena” muchos medios, planteando múltiples modalidades de experiencia.

El teatro se distingue, entre otras artes y medios, de su capacidad de poner en escena, a partir de un proceso de teatralización, los medios, incorporándolos

¹³ “En la antigüedad los griegos designaban con la palabra *techné* a la comunicación de conocimientos y habilidades profesionales. En ese entonces las bellas artes y las artes aplicadas formaban una unidad, un solo saber: el saber humano” (Alcázar, 2011: 9).

¹⁴ Para una profundización de la discusión en torno a las relaciones entre medios e imagen se puede abreviar de los estudios intermediales (*intermediality studies*). Las perspectivas que esta corriente de estudios ofrece al campo de artes escénicas y performativas son sumamente interesantes; aunque en este ensayo me resulta imposible profundizar en el tema, las investigaciones que he realizado en este campo de estudios se pueden consultar en Kent Trejo (2012; 2016).

¹⁵ “Si *théatron* (en griego) reenvía a la idea de *mirador*, la raíz compartida con el verbo *théaomai* remite al *ver aparecer*: el teatro en tanto acontecimiento es un mirador en el que se ven *aparecer entes poéticos efímeros*, de entidad compleja” (Dubatti, 2012: 26).

¹⁶ Como se apuntaba hace unos momentos cuando nos referíamos a los medios en su relación con la tecnología. Sin embargo, desde los estudios intermediales la noción de medio se ha discutido desde múltiples perspectivas. Véase, por ejemplo, Wiesing (2014).

bajo las condiciones de su medio específico, sin transformarlos y sin abandonar su propia especificidad de vitalidad del aquí y ahora. (Nelson, 2010: 19; traducción propia).

En este sentido podemos afirmar que los fenómenos teatrales, en toda su amplia gama de expresiones, convocan a una experiencia medial que se distingue de otras experiencias mediales estéticas al regirse principalmente por las leyes de la cultura viviente. La experiencia teatral implica la reunión de cuerpos vivos. Desde la perspectiva de Jorge Dubatti (2012),

Si el teatro es un acontecimiento ontológico (convivial-poético-expectatorial, fundado en la compañía), en tanto acontecimiento el teatro es algo que pasa en los cuerpos, el tiempo y el espacio del convivio, existe como fenómeno de la cultura viviente en tanto sucede, y deja de existir cuando no acontece. Si en el mundo hay diferentes acontecimientos, el acontecimiento teatral se diferencia de otros acontecimientos de reunión (no artísticos) y de otros acontecimientos artísticos (el cinematográfico, el plástico, el radial, el televisivo, etcétera), porque posee componentes de acción (subacontecimientos) determinados, de combinatoria singular, y que constituyen una zona de experiencia y de subjetividad que posee haceres y saberes específicos en la singularidad de su acontecer. (21)

Yo agregaría que no sólo en los acontecimientos de las artes escénicas y performativas se dan estas relaciones de convivio; también en el transcurso de los procesos creativos para dichos acontecimientos resulta indispensable la presencia física de los cuerpos, así como en los procesos de investigación para el estudio y análisis de los fenómenos teatrales.¹⁷ De tal manera que en las diversas modalidades de las experiencias ligadas al teatro las correlaciones entre medios e imágenes, es decir los flujos entre “lo vivido” y “lo viviente”, tienen como centro medular el cuerpo humano. Si comprendemos al ser humano, a partir de la *Antropología de la imagen* de Hans Belting, como el lugar privilegiado de las imágenes, debemos reconocer entonces que el cuerpo humano es el territorio en el que éstas cobran su sentido vivo como formas de lo sensible. De tal forma que, así como hablar de imágenes es necesariamente hablar de medios, también es hablar de cuerpos: “El cuerpo continúa siendo el eslabón en una historia medial de las imágenes en las que aparecen juntos técnica y conciencia, medio e imagen. Las imágenes existen en la historia doble de la producción mental y material de imágenes” (Belting, 2007: 37-38). Entender las diversas configuraciones que adquieren las imágenes a través del tiempo en las manifestaciones teatrales, empleando medios diversos de acuerdo con la época en la que se gestan, implica también comprender que los cambios en la experiencia de la imagen expresan por añadidura cambios en la experiencia de los cuerpos.¹⁸

¹⁷ Coincido con los planteamientos de Jorge Dubatti (2014), que retomando el término de María Teresa Sirvent habla de la figura del investigador participativo, definiéndolo como “aquel investigador (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario o del aula y trabaja adentro mismo del campo teatral, ya sea como espectador, investigador de campo o gestor, político cultural” (128-129).

¹⁸ Es importante destacar que no sólo se trata de cuerpos humanos sino de cuerpos materiales, físicos.

Situar el teatro como un hipermedio en el que se transforman, gestan y transmiten las imágenes, como cargas energéticas portadoras de las emociones fundamentales humanas, nos permite advertir el potencial y trascendencia que puede tener la experiencia teatral en sus diversas modalidades. Pues como he anunciado desde la introducción a este texto, bajo la noción de *experiencia* teatral se abre un amplio compás en el que se incluye a aquellas y aquellos involucrados de una forma u otra en el acontecer del teatro: creadores (directores, dramaturgos, actores, performers, diseñadores escénicos y de sonido, técnicos, iluminadores, etcétera), docentes, alumnos, investigadores, críticos, espectadores, espectáculos, y un largo etcétera. Todos ellos vinculados de una u otra manera a la producción y supervivencia de las imágenes que habitan en el teatro.

Una vez enunciada la noción de *experiencia* teatral me dispongo a situarla, desde la propuesta de este ensayo, como un fenómeno pendular que gravita entre la *resonancia* y la *repercusión*. Explicar qué sentido tiene pensar la *experiencia* teatral en estos términos y qué perspectivas podría abrir para los involucrados en los procesos creativos, como para aquellos dedicados al ejercicio de la crítica o la investigación teatral, e incluso para los espectadores, implicará irnos adentrando en distintos niveles explicativos.

La *experiencia* teatral entre la «resonancia» y la «repercusión»

Comencemos pues por definir la «resonancia» para arribar a la comprensión de la *experiencia* teatral como un encuentro de «resonancias» en vínculo indisoluble con la «repercusión».

Resonancia

Con frecuencia escuchamos de manera coloquial el término de «resonancia» empleado para hablar de algo o de alguien, que cobró importancia por alguna acción; se usa también para aludir a la trascendencia de los hechos o la permanencia de las ideas. En el terreno de la acústica se le suele definir de manera simple como la capacidad de vibrar que tienen todos los cuerpos: es la manera en la que la onda, audible o no, hace que las cosas vibren. Todos los cuerpos o materias físicas tienen lo que se denomina *frecuencia de resonancia*: una pared, un edificio, una copa, un puente, el cuerpo humano. Si trascendemos el plano de lo sonoro, podemos decir que la *resonancia* es una capacidad de vibración que se da en todos los cuerpos de la materia; de hecho, ni siquiera es exclusiva de los cuerpos vivientes. Es un fenómeno que sólo existe en relación con la materia, por lo que no es posible pensarla en un solo cuerpo, ya que en el mundo de la existencia material siempre hay más de un cuerpo presente. La *resonancia* entonces es una capacidad de los cuerpos de vibrar en el que están poniéndose en juego distintas frecuencias. Lo que nos lleva a situarla como un fenómeno relacional en el que se requiere como condición indispensable que haya al menos dos cuerpos.

Para comprender el vínculo de la «resonancia» con la *experiencia* humana, que ya hemos establecido como una relación dinámica entre imagen y medio, resulta interesante notar que las primeras *experiencias* sensoriales que el ser humano tiene se dan

justamente a partir de las frecuencias de «resonancia» que percibe en el vientre materno, lo que nos indica que las primeras imágenes que guardamos en el cuerpo se dan a partir de las sensaciones que a través del oído y la epidermis llegan a nuestro cerebro. Eugenio Trías (2010) habla de la resonancia como primera percepción del ser humano en los siguientes términos:

La mujer, en su embarazo, se convierte en instrumento musical, donde su posición erguida, y su columna vertebral, permiten que su entraña sea una caja de resonancia, introduciéndose en el homúnculo un inicio de percepción auditiva, la más arcaica de las percepciones [...] La voz, la palabra, el sonido que emite la madre son transmitidos a través del líquido amniótico. Su cuerpo erguido por el embarazo actúa como caja de resonancia, a modo de violonchelo erecto con voz de soprano. (138)

La *resonancia* es por lo tanto una propiedad fundamental de la vida humana¹⁹ que implica una materialidad para existir, es vibración que requiere una caja o cuerpo de «resonancia». El medio indispensable para dicho fenómeno por lo tanto es el cuerpo humano.

Desde mi perspectiva el teatro puede ser concebido como una «caja de resonancia», como lo es el vientre materno, por ser un espacio privilegiado para el encuentro con las frecuencias vibratorias que conectan al ser con lo ancestral, lo atávico. O como se había apuntado antes, como un territorio de encuentro con las cargas energéticas de las imágenes portadoras de las emociones fundamentales humanas. Resulta importante destacar que cuando asevero que el teatro se puede comprender como una «caja de resonancia» no es desde un plano metafórico solamente: estoy apuntando sobre todo a un fenómeno físico que acontece en los cuerpos.

En el plano de la «resonancia» se sitúa entonces la relación vibratoria de las imágenes, es el ámbito de la sensación y la circulación de los afectos, entendidos estos últimos como aquello que pasa por el cuerpo, más allá de la construcción de las emociones (en donde están ya involucrados una serie de procesos racionales). En palabras de Jean Paul Thibaud (2011):

Lo que estoy tratando de describir aquí no es la percepción, sino la sensación, no es la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos, sino más bien la forma en que sentimos y nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir. La dimensión “pática” [pathic] en lugar de la “gnóstica” [...] Por pático, Straus significa un modo de comunicación inmediata con el mundo. Contrariamente al componente gnóstico que involucra la apercepción y se dirige hacia las características objetivas de los entornos [surroundings], la esfera pática está en el lado de la afectividad y la sensación corporal, no es un modo de conocer. (s. p.)

La «resonancia» está ligada a la sensación, no hay sensación sin vibración y esta última puede ser sonido pero también es textura, color, luz, forma, etcétera. Las imágenes que

¹⁹ En su libro *Vers une cosmologie*, Eugène Minkowski expone lo siguiente: “Solemos hablar, para los fenómenos relacionados con la simpatía, de la armonía, de la resonancia, de la capacidad de vibrar al unísono con o para sintonizarse a sí mismo con un ambiente. Pero, ¿por qué utilizamos, en este ámbito, únicamente metáforas provenientes del mundo de los sonidos? Para mí, esta preferencia por las ‘metáforas’ acústicas, lejos de sorprender, parece totalmente naturales, tal como existen en el lenguaje que en cambio las crea. Esas metáforas revelan la identidad estructural entre los fenómenos del sincronismo vivido y el mundo de los sonidos; este último, como el primero, se basa en una propiedad fundamental de la vida: la resonancia” (citado en Thibaud, 2013: s. p.).

acontecen en el teatro no sólo se expresan a partir de medios visuales; son siempre intermediales, de tal manera que al situarlas como fenómenos relacionales de «resonancia» estoy apelando a su naturaleza sensible, a su potencia energética. “La sensación, después de todo no es más que una diferencia vibratoria capaz de resonar los órganos corporales y el sistema nervioso” (Thibaud, 2013: s. p.). La idea se vuelve precisa si atendemos el siguiente ejemplo:

Los constructores de órganos conocen perfectamente el poder de las vibraciones cuando se aseguran de que las notas bajas de tono del órgano no causarán demasiadas vibraciones fuertes en las vidrieras de la catedral, con el fin de evitar romperlas. Esto es para decir que los edificios o los lugares no son completamente inertes o pasivos, ya que responden a y amplifican determinadas frecuencias de resonancia. Por lo tanto, es necesario ajustar la intensidad de los sonidos del órgano al lugar. Al igual que la catedral que se mencionó anteriormente, el cuerpo mismo funciona como una cámara de resonancia que vibra a la estimulación de su entorno inmediato. En otras palabras, la resonancia involucra la capacidad del cuerpo de incorporar y ser afectado por las fuerzas vibratorias, su capacidad para interactuar con, ser penetrado por y participar en el ambiente actual. (Thibaud, 2013: s. p.)

De lo anterior se desprende que, así como el edificio o catedral que alberga un órgano participa de manera activa en el proceso de «resonancia», nuestro cuerpo funciona, no sólo como contenedor inerte o pasivo, sino como «caja de resonancia» que aporta y moldea la «resonancia», haciendo perdurar el efecto más allá de la *experiencia* inmediata. Decíamos ya antes que las personas tenemos un papel fundamental en la transmisión y pervivencia de las imágenes como formas de lo sensible; ahora podemos también decir que sin los cuerpos (de los actores, espectadores y de todos los involucrados en el acontecimiento teatral), «cajas de resonancia», la vibración fundamental de las imágenes, su «resonancia», es inexistente. No sólo los cuerpos que se encuentran ante las imágenes participan de la configuración de la «resonancia»; también los cuerpos involucrados en los procesos creativos y en el acontecimiento son fundamentales para que se produzca dicho fenómeno. Es decir, la «resonancia» está vinculada de manera sustancial a las *experiencias* de los cuerpos en los distintos procesos de la vida de las imágenes.

Dado que hemos situado también los procesos de estudio, análisis y crítica de los fenómenos teatrales, así como los procesos de enseñanza, dentro de la categoría de *experiencia* teatral, resulta importante subrayar que éstos también pueden comprenderse como un encuentro de «resonancias». Sobre todo, en el sentido de la *experiencia* que se mantiene abierta a la pregunta, al diálogo con la otredad. Pues qué es finalmente un proceso de aprendizaje y/o de investigación sino un encuentro con otras «cajas de resonancia». Entiéndase por esto ya sea el convivio regular entre alumnos y maestros, la lectura de un texto o el acercamiento a un archivo.²⁰

En suma, podemos decir que en el fenómeno de la «resonancia» están involucrados en una relación indisoluble la carga energética de una imagen que trae consigo la

²⁰ Para profundizar en el tema de la «resonancia» y las categorías de archivos, comprendidas desde mi propuesta epistemológica como “ecos” y “reverberaciones”, véase Kent Trejo (2016).

energía del tiempo en el que fue gestada, el fenómeno de su arrastre y desplazamiento, de su transformación y movimiento perpetuo. También participan de este fenómeno las distintas frecuencias vibratorias que se producen en el cuerpo de aquél o aquéllos que están implicados en los distintos procesos de las imágenes. De tal manera que cuando hablamos de «resonancia», estaremos nombrando el fenómeno de los desplazamientos, cambios, mutaciones, migraciones, etcétera, de las imágenes comprendidas como cargas energéticas vueltas cuerpo y forma a través de diversos medios.

Para restituir la imagen a la ciencia del devenir de lo sensible, disolviendo las fronteras entre el sujeto y el objeto, es decir, regresándola a su ontología, como apuntaba ya con anterioridad en este ensayo, debemos comprenderla en la duplicación fenomenológica de su «resonancia» y su «repercusión». Gaston Bachelard (2013) lo enuncia en los siguientes términos:

Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera en cambio en el ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. (14)

Quizá la mejor manera de comprender la «resonancia» es entenderla como un flujo intermedial, esa marea de las imágenes nómadas que viaja incesantemente en el tránsito de un medio a otro, encontrando distintas estaciones en el tiempo en las cuales habitar. La «resonancia» y la «repercusión» se alimentan la una a la otra, son fenómenos consustanciales. La única forma de apreciar la «resonancia» de las imágenes es a través de las «repercusiones» que ha tenido en el mundo material. Atendamos ahora este otro plano.

Repercusión

Así como el fenómeno de la «resonancia» se sitúa en la esfera de la sensación, el fenómeno de la «repercusión» se asienta en el terreno del impacto que las frecuencias de resonancia producen en la materia. Hacer una distinción entre estos dos fenómenos responde a una necesidad de claridad argumentativa. Es imposible distinguir en qué momento comienza uno o termina el otro; de hecho, siempre se dan en una alternancia, se encuentran en una relación dialéctica nutriéndose uno a otro.

El fenómeno de la «repercusión» se manifiesta primordialmente en dos planos: en el primero podemos decir que la «repercusión» está ligada a la *experiencia* en el sentido etimológico por compartir la misma raíz latina *per*, que como se puede deducir es la reiteración de la acción de *percutir*.²¹ En un segundo plano podemos decir que así como se da una «repercusión» derivada de la fuerza de vibración de la «resonancia» en los cuerpos, de igual manera esta fuerza impacta y deja huella en la materia antes, durante y después del acontecimiento.²² La *experiencia* teatral nos lleva siempre al doble proceso

²¹ El prefijo *per* en latín denomina 'intensidad'. La palabra *percutir* viene del latín *percutere* ('golpear repetidamente') y ésta es derivado de *quater*, que significa 'sacudir'. Es decir, *percutir* significa sacudir algo intensamente. *Repercutir* viene del prefijo *re* que significa 'reiteración' y del verbo *percutir*.

²² Es justamente a estos fragmentos de la materia a los que denomino *ecos* y *reverberaciones* en la propuesta epistemológica que realizo en mi tesis doctoral citada con anterioridad.

de la «resonancia» y la «repercusión»: por un lado, es, como ya hemos visto, sensación vibrante y por otro percute (sacude intensamente), golpea, toca y da forma a nuestros pensamientos.

Acudo de nueva cuenta a algunas nociones derivadas de la *Bildwissenschaft* enunciadas por Aby Warburg para profundizar en la dinámica procesual de las imágenes en las que se puede observar la dinámica de «resonancia» y «repercusión». Dicho psicohistoriador del arte da el nombre de engrama²³ a la huella mnémica que queda plasmada al interior del ser humano, es decir, a aquella que tras la experiencia con un estímulo externo impacta la sustancia orgánica en nuestro cerebro. Establece también que a la energía de las imágenes y su movimiento se le puede llamar *dinamoengramas*. Warburg considera que los seres humanos son impactados por las imágenes supervivientes (*Nachleben*) que entrañan en su expresión las fórmulas del *pathos*, dejando una potente huella en su psique. El artista incorpora estas imágenes a su psique cancelando la distancia entre las formas del mundo y él, para tras un espacio de reflexión (*Denkraum*) producir una nueva forma, que trae consigo la carga energética de aquellas imágenes en las que sobreviven las emociones fundamentales. De esta manera las imágenes perviven desplazándose en el tiempo, cobrando forma una y otra vez en un proceso incesante de resignificación y reconfiguración y permaneciendo en la memoria. Warburg (2012) lo expresa de la siguiente forma:

En la región de la exaltación orgiástica colectiva se ha de buscar la matriz que acuña las formas expresivas de la exaltación máxima de la memoria, hasta donde ellas se dejen expresar en el lenguaje gestual con tal intensidad cincelante que estos engramas de la experiencia pasional sean capaces de sobrevivir como patrimonio hereditario en la memoria y de determinar, de manera ejemplar, el contorno que la mano del artista crea, en tanto que los valores máximos del lenguaje gestual quieran aparecer a la luz del proceso de creación llevado a cabo por la mano del artista. (43)

Así pues, las imágenes que experimentamos en el teatro se desplazan a través del fenómeno de la «resonancia», pero también a través de la memoria, huella mnémica o engramas, que “repercuten” en el cuerpo y los pensamientos de los seres humanos. Esas reminiscencias que quedan en la memoria individual y colectiva son las que aseguran la transmisión, pervivencia y nueva gestación de imágenes como patrimonio hereditario de una cultura. En este sentido, atender el plano de la «repercusión» en la experiencia teatral implicaría estudiar las razones para la supervivencia (*Nachleben*) de ciertas imágenes. Linda Báez Rubí (2012) comenta al respecto que “Estudiar las imágenes heredadas, transmitidas, transformadas y recreadas equivaldría a hablar de la fuerza dinámica inherente a las imágenes y del comportamiento humano ante ellas, cuestión que revela, según Warburg, la actitud psicológica-mental de una cultura determinada” (12).

Más allá de las sin duda interesantes perspectivas que supone atender los procesos creativos y acontecimientos teatrales en el campo de la investigación a partir de los

²³ Este término Warburg lo retoma de Richard Semon, un biólogo alemán reconocido por sus estudios de paralelismos psico-fisiológicos, de acuerdo con los cuales cada estado psicológico corresponde a alteraciones nerviosas concretas. Desarrolló sus ideas sobre la *mneme* a principios del siglo XX, en las que expone que la *mneme* representa la memoria que se da a través de una experiencia que va de una experiencia externa hacia una interna. El resultado de dicha experiencia es la huella mnémica o engrama.

enfoques teóricos que se han expuesto hasta ahora, resulta sustancial para el propósito de este ensayo aclarar cuál ha sido la finalidad de situar la *experiencia* teatral como se ha hecho hasta ahora. Como he apuntado desde el inicio de este escrito, las consideraciones teóricas y filosóficas hasta ahora expuestas se han hecho con el propósito de contar con un marco epistémico común para la reflexión crítica que me propongo realizar en la última parte de este ensayo, proponiendo la idea de un «respectador» teatral como una de las formas posibles de situarnos ante la *experiencia* teatral. Cabe destacar que las consideraciones que expondré en esta parte final se derivan de una serie de preocupaciones personales surgidas de mi *experiencia* teatral, la praxis como académica, investigadora, crítica y docente en el ámbito de las artes escénicas y performativas. De tal manera que responden a una visión subjetiva que no tiene mayor pretensión que la de compartir algunas de las «resonancias» y «repercusiones» que habitan mi cuerpo, con la esperanza de que quizá resuenen a su vez en otros. Son, pues, apuntes preliminares de un texto de más largo aliento sobre la necesidad inminente que percibo de tomar una postura crítica frente al acontecer actual y la praxis cotidiana en diversos ámbitos de las *experiencias* teatrales ya nombradas.

De tal suerte que en este apartado final nos acercaremos a la *experiencia* teatral como aglutinante de todo lo antes expuesto, pero sobre todo como punto de partida para preguntarnos en torno a la postura que como seres humanos asumimos ante ella. ¿Cómo enfrentar la responsabilidad y compromiso ético ante la conciencia de las «resonancias» y «repercusiones» que la *experiencia* teatral entraña? Desde los espacios de formación, los procesos creativos en los que nos involucramos, las investigaciones que perseguimos, y los acontecimientos en los que participamos como espectadores. ¿Cómo asumimos la *experiencia* teatral, como encuentro de “resonancias”, como territorio de los afectos, como hipermedio que aloja las imágenes de lo humano? ¿Puede el teatro, en cualquiera de sus camaleónicas formas de enunciación, desde estos paradigmas, situarse como una expresión cultural con un potencial de transformación social y política? En fin, a estos y otros tantos cuestionamientos nos convoca el siguiente apartado.

El «respectador» ante la *experiencia* teatral

En su texto “¿Qué es lo contemporáneo?”, Giorgio Agamben (2011) inicia cuestionándonos “¿De quién y de qué cosa somos contemporáneos? [...] ¿qué significa ser contemporáneos?” (17). De manera coloquial solemos pensar que somos contemporáneos de aquellos acontecimientos que suceden durante nuestro periodo de vida en el mundo o de aquéllos que habitan en el mismo tiempo que nosotros, es decir, de nuestros congéneres que comparten el tiempo cronológico de la existencia humana. Sin embargo, la existencia humana siempre se sitúa en un juego de tiempos, en un entrecruce en el que se montan una multiplicidad de temporalidades. Dice Agamben (2011):

Un hombre inteligente puede odiar su tiempo, pero sabe de todos modos que le pertenece irrevocablemente, sabe que no puede huir de su tiempo. || La

contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es *esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo*. Quienes coinciden de una manera demasiada plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. (17-18)

En este sentido, la noción de *respectador* teatral que me propongo desarrollar en esta parte final del ensayo comulga de manera directa con el “ser contemporáneo” al que hace alusión Agamben. Un «respectador» es aquel que manteniendo fija la mirada en su tiempo es capaz de crear también una distancia con él “para percibir, no sus luces, sino su oscuridad” (Agamben, 2011: 21), siguiendo el principio místico que señala que la mirada humana que quiera mantener la vista fija en un punto negro trazado sobre una pared blanca no debe intentar verlo de manera directa, pues perderá de manera casi inmediata la nitidez de tal punto. La vista es incapaz de mirar sin sentirse muy rápidamente extraviada en su campo de visión.

Sin embargo, si se mira de manera indirecta, es decir, fijando la vista a un costado del punto, la permanencia del punto estará asegurada. La distancia en este sentido resulta un concepto fundamental. Pero ¿de qué clase de distancia estamos hablando? Comienzo por situar etimológicamente la noción de «respectador» derivada de la palabra *respeto* apoyada en el sociólogo y filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han (2014):

“Respeto” significa, literalmente “mirar hacia atrás”. Es un *mirar de nuevo*. En el contacto respetuoso con los otros nos guardamos del mirar curioso. El respeto presupone una mirada distanciada, un *pathos de la distancia*. Hoy esa actitud deja paso a una mirada sin distancias, que es típica del *espectáculo*. El verbo latino *spectare* es un alargar la vista a la manera de un mirón, actitud a la que le falta la consideración distanciada, el respeto (*respectare*). La distancia distingue el *respectare* del *spectare*. Una sociedad sin respeto, sin *pathos* de la distancia, conduce a la sociedad del escándalo. El respeto constituye la pieza fundamental de lo público. (18)

De esta manera, lo primero que emerge es que bajo la noción de «respectador» se enuncia a aquel que “mira hacia atrás”, “mira de nuevo”, se sitúa como un agente que ejercita la distancia como praxis de manera constante. Cabe subrayar que, aunque la palabra *respeto* se podría asociar de manera lógica con una cierta carga moral vinculada a la acción “respetuosa” que se establece por convención hacia la autoridad, el respeto del que se habla aquí no posee ningún vínculo en este sentido con la figura del poder jerárquico. De hecho, como aclara Han, aunque el poder y el respeto son formas de comunicación que producen distancia, pues ejercen un efecto de distanciamiento, se diferencian de manera sustancial porque el poder se sustenta en una relación asimétrica, funda una relación jerárquica, a diferencia del respeto que no es por definición una relación asimétrica. “Es

cierto que el respeto se otorga con frecuencia a modelos superiores, pero en principio es posible un respeto recíproco, que se basa en una relación simétrica de reconocimiento. Así, incluso una persona investida de poder puede tener respeto por los subordinados” (Han, 2014: 18).

En este sentido la noción del «respectador» se sitúa en un vínculo estrecho con la idea de la “emancipación intelectual” esgrimida por Jacques Rancière. Explico a continuación de qué manera se establece este vínculo, no sin antes aclarar que la noción de «respectador» que propongo no busca reemplazar de modo alguno la noción de espectador de teatro; es decir, no se refiere al rol de expectación que suelen tener algunas personas durante los acontecimientos escénicos. Apunta a una forma de situarse ante los diversos planos de la experiencia teatral en los que estamos involucrados todos aquellos que de un modo u otro participamos de dicha experiencia.

Ahora bien, lo que Rancière entre otras cosas plantea en su texto de *El espectador emancipado* es romper con el presupuesto tradicional que establece una distancia entre el artista y el espectador (homologada con la relación entre el maestro y el alumno) que se erige en una supuesta desigualdad de inteligencias entre unos y otros, es decir, entre aquéllos que poseen una capacidad y otros que no la poseen. De tal suerte que aquellos que sustentan el saber debieran reducir la distancia para acercar el conocimiento a los ignorantes. A esta práctica Rancière la sitúa como “embrutecimiento”, al cual contraponen la idea de “emancipación intelectual”, es decir, aquella praxis que parte bajo la premisa de que no hay distancia “correcta” por suprimir, ni abismo que salvar, sino una igualdad de inteligencias operando:

De ese ignorante que deletrea los signos, al docto que construye hipótesis, es siempre la misma inteligencia la que está en funciones, una inteligencia que traduce signos a otros signos y que procede por comparaciones y figuras para comunicar sus aventuras intelectuales y comprender lo que otra inteligencia se empeña en comunicarle. Este trabajo está en el corazón de todo aprendizaje. (Rancière, 2008: 17)

Es en este sentido en el que se vinculan la noción de «respectador» y la emancipación intelectual propuesta por Rancière, es decir, en la base de que el encuentro con el otro, o lo otro, se sitúa en una igualdad de inteligencias operando, es un encuentro de «resonancias» que sitúa la distancia no como una brecha que borrar sino como el propio Rancière (2008) lo dice: “la distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación” (17). En este sentido “mirar a la distancia”, es decir, *respectare*, nada tiene que ver ni con las distancias espaciales, ni con las supuestas distancias intelectuales de la lógica embrutecedora, sino más bien se plantea como una distancia ligada al proceso interno de producción de pensamiento creativo, en el libre ejercicio de las capacidades imaginativas de cada ser humano. El «respectador» es aquel que al ser consciente de su cuerpo como medio privilegiado para que habiten y se produzcan las imágenes reconoce

en el encuentro con otras «cajas de resonancia» que hay en ellas un universo vivo, latente, con frecuencias vibratorias propias y oportunidades de aprendizaje continuo.

Ahora bien, quisiera recuperar en este punto el proceso de producción de imágenes que expliqué en el apartado anterior a partir de algunos planteamientos de Aby Warburg para aclarar cuál es, desde mi punto de vista, la necesidad de asumarnos como «respectador» frente a la *experiencia* teatral. Warburg en términos generales nos dice que el artista es impactado por las imágenes cancelando la distancia entre las formas del mundo y él, incorporándolas en su psique a partir de las huellas mnémicas, o engramas, que repercuten en su cerebro, y, tras un espacio de reflexión, *Denkraum*, se da la producción de nuevas formas. Es decir, en el proceso de transformación de las imágenes resulta indispensable la distancia que se da a partir del *Denkraum*. Es justamente en este espacio en el que quisiera centrar la atención, pues desde mi punto de vista en muchos sentidos la forma en la que se desarrollan y producen las *experiencias* teatrales actuales carecen de este imprescindible espacio. Profundizar en todos los factores que considero que pueden explicar la falta de distancia y espacio para la reflexión implicaría una problematización que excede el espacio de escritura de este texto; sin embargo, me gustaría esbozar algunas líneas de pensamiento a este respecto, sin que esto signifique señalar en ninguno de los casos una causa única.

Decíamos antes que los cambios en la *experiencia* de las imágenes están ligados a los cambios en la *experiencia* de los medios y por ende de los cuerpos. En este sentido resulta importante atender las formas en las que actualmente se experimentan las imágenes a partir de la relación medial que tenemos con ellas. Desde hace ya algunas décadas, con la llegada de las comunicaciones digitales, la *experiencia* de los cuerpos con las imágenes ha cambiado de forma radical; adquirir *experiencia* en definitiva posee implicaciones muy distintas a las que solía tener antes de la invención del internet. Con esto no quiero decir de ninguna manera que la *experiencia* humana se sitúe únicamente en el mundo virtual; lo cierto es que desde que en 1996 Larry Page y Sergey Brin crearon el motor de búsqueda Google la relación medial con el conocimiento produjo una nueva forma de *experiencia* en la vida humana. El escritor Alessandro Baricco (2009), en *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*, describe el hallazgo de estos dos chicos universitarios de la siguiente forma:

Lo que tenían en la cabeza era un objetivo tan ingenuamente desaforado como simplemente filantrópico: hacer accesible toda la sabiduría del mundo: accesible a cualquiera, de una forma fácil, rápida y gratuita. Lo bonito es que lo lograron. Su criatura Google es de hecho lo más parecido a la invención de la imprenta que nos ha tocado vivir. [...] Hoy, utilizando Google, se necesitan un puñado de segundos y una decena de clicks para que un ser humano con un ordenador acceda a cualquier ámbito del saber. ¿Sabéis cuántas veces los habitantes del planeta Tierra harán esta operación hoy, precisamente hoy? Mil millones de veces. Más o menos cien mil búsquedas por segundo. (101)

El texto de Baricco fue escrito hace ya más de diez años, por lo que los datos concretos de la cantidad de visitas a Google seguramente se han triplicado o más en estos años. Tampoco habla de la cantidad de visitas a Facebook y otras redes sociales que no se habían inventado aún en ese año. De cualquier forma, estos datos no resultan relevantes para el argumento que busco exponer; en realidad lo que interesa subrayar es que la *experiencia* de los seres humanos con las imágenes en la actualidad no puede ser comprendida sin incorporar al tema los procesos cotidianos que se viven en el hipermedio virtual.²⁴

No intento tampoco, de manera alguna, adentrarme en el debate sobre los enormes beneficios vs daños que la *experiencia* de las comunicaciones digitales ha dado a la humanidad. Sin embargo, si me interesa destacar como una condición innegable que nunca, en otros tiempos de la vida humana, se había tenido una relación medial con las imágenes que implicara una velocidad e inmediatez como la que sostenemos actualmente.

De hecho, la relación con las imágenes que medialmente se expresan a través de pantallas y la tendencia a la sacralización de éstas es una de las formas más ancestrales de la *experiencia* humana. Han Belting, en su *Antropología de la imagen*, explica que la pantalla es un medio donde el ser humano proyecta su ser; es un espejo de las emociones y de la cultura. Cuando hablamos de pantalla en estos términos podemos pensarla como una noción que puede materializarse en diversas superficies o artefactos. Belting piensa que probablemente las primeras pantallas fueron los espejos; podríamos decir que una superficie de agua en la que un ser humano contempla su reflejo es una pantalla. Después vinieron otras pantallas, tales como los cuadros y los retratos, los retablos, etcétera. Actualmente vivimos en un universo en el que proliferan las pantallas en múltiples soportes: lo “nuevo” no es el medio en sí, sino la inmediatez y velocidad con la que fluyen las imágenes. Incluso tampoco podríamos decir que nuestra forma de relacionarnos con las imágenes que habitan en las pantallas sea “nueva”. Belting dice que los seres humanos siempre han tenido un proceso de sacralización de las pantallas; es decir, elegimos para ellas los mejores lugares en nuestras paredes, en nuestros edificios y actualmente incluso en nuestras vidas. Pensemos tan sólo cómo la televisión en las casas ocupa un sitio muy similar que los retablos en los templos; sin embargo, la portabilidad de las pantallas actuales transfiere el lugar físico de sacralización a la palma de nuestras manos, en donde con un solo dedo podemos acceder a un flujo de imágenes ininterrumpidas mientras realizamos otras tantas actividades.

En este sentido debemos pensar que la relación del tiempo y el espacio en la *experiencia* cotidiana se ha vuelto mucho más compleja; estamos al mismo tiempo presentes en varios medios a la vez. Medir la distancia entre mi cuerpo físico y mi cuerpo virtual; entre mi mente, mis ideas, las imágenes que habitan mi caja de «resonancia» y la de otros resulta cada vez más difícil. Desde la perspectiva de Byung-Chul Han (2014), “La comunicación digital deshace, en general, las distancias. La destrucción de las distancias espaciales va de la mano con la erosión de las distancias mentales” (14). Y aunado a esta cancelación de la distancia se halla el borramiento de las esferas entre lo público y lo privado:

²⁴ Así como el teatro puede ser concebido como un hipermedio virtual, según Kattenbelt, la web es un hipermedio virtual.

El medio digital, como tal, “privatiza” la comunicación, por cuanto desplaza de lo público a lo privado la producción de información. Roland Barthes define la esfera privada como “esa zona del espacio, del tiempo, en la que no soy una imagen, un objeto”. Visto así, habríamos de decir que no tenemos hoy ninguna esfera privada, pues no hay ninguna esfera donde “yo no sea ninguna imagen”, donde no haya ninguna cámara. (Han, 2014: 15)

Coincido en que el borramiento de las fronteras entre lo privado y lo público derivado de la cancelación de la distancia produce una confusión de planos en donde la tendencia a la espectacularización es lo más recurrente. Sin embargo, creo que cabría preguntarse si es el medio digital en sí el que cancela la distancia, y por ende la posibilidad de *respectare*, o las formas en las que estamos haciendo uso del medio. Es decir, ¿es posible pensar en una presencia virtual que sea capaz de forjar espacios para la reflexión dentro del hipermedio virtual? ¿El *Denkraum* está vinculado forzosamente a la presencia de nuestro cuerpo físico? En fin, creo que un «respectador» de la *experiencia* humana quizá debiera formularse estas preguntas también.

Ahora bien, volviendo al cauce de la argumentación general de este texto, me interesa destacar que las *experiencias* teatrales no están al margen de esta inmediatez y velocidad con la que se experimentan las imágenes en el mundo digital, como no lo está en el fondo ninguna actividad cultural humana. Profundizar aquí en el tema es imposible, pero por el momento baste con mencionar que los procesos de investigación para la creación de una dramaturgia o una investigación relacionada con el ámbito de las artes escénicas y performativas se realiza por estos medios. Las comunicaciones interpersonales para producir un acontecimiento escénico, desde su organización hasta algunos de los procesos creativos más íntimos, pasan por las comunicaciones digitales. La inmediatez y cancelación de la distancia en este sentido no es metafórica en lo absoluto: en más de un sentido las relaciones de colaboración están siendo regidas por los mensajes en chats, ya sea de voz o escritos, que permiten agilizar ciertamente muchos procesos, pero sin duda entorpecen otros por cargarse de ciertos ruidos comunicativos, típicos de cualquier comunicación humana, pero que por estar regidos bajo el tiempo de la respuesta inmediata a la que las redes digitales nos han acostumbrado producen en muchas ocasiones juicios y decisiones apresuradas. De la misma manera la crítica teatral que se ejercita a través de las redes en muchas ocasiones está impregnada de reacciones afectivas inmediatas, que no han tenido oportunidad de sedimentar la *experiencia* teatral más allá de las impresiones inmediatas y que de manera recurrente se enuncian más con una tendencia a la espectacularización que a un ejercicio de distancia crítica más profundo. Podría seguir enumerando algunas de las implicaciones que las comunicaciones digitales y la supresión de la distancia conllevan; no obstante, dejo este ejercicio al lector como una invitación a pensar en las diversas «repercusiones» que las comunicaciones digitales tienen en los diversos ámbitos de la *experiencia* teatral.

Sin embargo, como ya se ha dicho antes, en las experiencias teatrales es imposible sustraer el convivio entre cuerpos auráticos, de tal manera que no podríamos decir que es la relación con los medios virtuales el único factor que explica la falta continua de *Denkraum*. En este sentido cabe señalar también que un alto porcentaje de los procesos de producción de pensamiento, así como los procesos creativos, suelen caracterizarse en la actualidad por la prisa y la ansiedad sujeta al tiempo cronológico. Vivimos en el mundo de los *deadlines*. Los programas de financiamiento para levantar un proyecto escénico, los procesos editoriales, las exigencias de los programas de becas para los estudiantes de posgrado y los procesos de producción para los académicos, todos ellos se rigen por un sistema de eficiencia que mantienen casi cualquier iniciativa artística bajo la premisa de la productividad y la eficiencia medida en tiempos claros de entrega de cuentas. Pero más allá de las sin duda debatibles y problematizables condiciones de las políticas culturales, institucionales o no, la ansiedad productiva y esa suerte de hiperactividad de los cuerpos pareciera provenir también de otros sitios. En este sentido advierto en mi entorno una especie de crisis discursiva latente, no sólo en aquellos que se encuentran imbuidos en la realización de acontecimientos teatrales, del género y forma que se quiera, sino también en aquellos que se dedican al campo de la investigación o la crítica teatral, e incluso en los espectadores mismos. Considero que la genealogía de estas crisis puede localizarse en problemáticas muy diversas; sin embargo, tienen en común, desde mi punto de vista, una preocupación por decir, o hacer, algo que nos permita cambiar o incidir de alguna manera en la realidad aplastante que estamos viviendo en México. La necesidad de llenar cada espacio, cada lapso de tiempo con actividades. Esta suerte de hiperproducción discursiva pareciera querer evitar a toda costa momentos de silencio. Entre las conversaciones de los distintos ámbitos de la experiencia escénica en los que participo surge una y otra vez la pregunta: ¿qué podemos hacer ante lo que estamos viviendo? ¿Cómo puede contribuir el teatro y sus haceres a transformar la realidad?

Presento un paisaje sólo como ejemplo: Ciudad de México, julio de 2017, “epicentro” de un país en guerra no declarada en el que todos los días aparecen al menos una decena de cuerpos asesinados y desaparecen otros tantos. La sobrevivencia cotidiana parece no dejar espacio para el duelo, preguntarnos *¿en dónde están? ¿en dónde estamos? o, aún más importante, ¿en dónde estábamos cuando acabaron con la vida de alguien o detuvieron el paso a otros?* Pareciera no cambiar en nada la pulsión de muerte de una hidra implacable. Las lluvias del verano se dejan sentir inundando, no sólo metafóricamente, las cloacas de esta ciudad. Dragar la suciedad del caño con los instrumentos que se tengan a la mano para evitar el ahogamiento pareciera ser la consigna. Cualquier territorio, hasta los hace poco considerados como lugares a salvo, son susceptibles de ser el escenario de un derrumbe. Aun así, cuerpos en resistencia creativa, produciendo pensamiento desde la conciencia de su fragilidad o la evasión de ésta. Pero *¿en qué condiciones? ¿Para qué? ¿Para quién?*

Una persona en promedio gasta de cuatro a cinco horas al día en trasladarse, ya sea a su lugar de trabajo o estudio, sin importar en qué medio de transporte lo haga ni la edad ni la condición social de la que provenga. Con excepción, por supuesto, de unos

cuantos que sobrevuelan en helicóptero el cielo contaminado de la ciudad, o los valientes ciclistas que en su transitar laberíntico aspiran el aire enrarecido de los escapes; el resto se atasca en el tráfico citadino, ya sea en la “comodidad” de su automóvil, donde al menos tiene una dosis de aire para sí mismo, o entre los cuerpos apretados del transporte público precario de esta ciudad.

No me detengo más en la caricatura cotidiana de la Ciudad de México que por supuesto no intenta otra cosa que traer a un presente concreto las condiciones en las que se encuentran las «cajas de resonancia», los cuerpos de las mujeres y hombres que participan en la *experiencia* teatral en México, en cualquiera de sus modalidades. Decir que un cuerpo es una «caja de resonancia» no es una metáfora armónica: es situarlo en su dimensión física y orgánica. La realidad cotidiana de los cuerpos que participan de la *experiencia* teatral no es una anécdota: es su realidad física impregnada de vida, con todas las pulsiones de muerte que la vida conlleva. Son de estos cuerpos de los que estoy hablando, por supuesto no sólo de los que habitan la Ciudad de México, o este país en concreto; sin embargo, de qué otros puedo hablar sino de los que transitan el día a día conmigo, de los que comparten en convivio las *experiencias* teatrales con mi cuerpo.

Ciertamente las condiciones cotidianas de una urbe como la Ciudad de México, como lo pueden ser desde su singularidad territorial muchas otras condiciones en otros sitios del mundo, son un factor importante para explicar la falta de espacios para la reflexión. El cansancio físico en los cuerpos y una suerte de agotamiento persistente se nos muestra como un síntoma crónico, que pareciera adherido a la condición humana de nuestros tiempos. Las explicaciones de este síntoma social han sido abordadas en diversos estudios en el campo de la sociología, la pedagogía y la filosofía, entre otros, y sin duda responden a una multiplicidad de factores que rebasan los propósitos de este ensayo. No obstante, me interesa destacar que esta condición, desde mi punto de vista, va más allá del desgaste físico habitual. El cansancio al que hago alusión se refiere a una sensación de saturación producida por una hiperactividad física y mental de la que las *experiencias* teatrales no están exentas.

Ante el agotamiento y la crisis discursiva producida por una realidad que nos supera, estar proponiendo ser «respectadores» de la *experiencia* teatral e insistir en la necesidad urgente de defender espacios para la reflexión pareciera no coincidir con las exigencias de nuestro tiempo. La relación que se hace entre reflexión y un estado de contemplación pasiva provoca que de inmediato pensemos que lo último que necesitamos en la actualidad es permanecer inmóviles ante las circunstancias apremiantes, de tal manera que el imperativo es actuar, hacer. Sin embargo, me interesa apuntar que de ninguna manera concibo el *Denkraum* warburgiano sólo como un espacio de reposo y descanso destinado a contemplar el mundo de las imágenes y las ideas, como una suerte de artista romántico que observa al mundo desde la lejanía en su cueva de ermitaño. Ciertamente producir la distancia implica un cambio de ritmo, en muchos casos destinar un tiempo cronológico para hacerlo, saliendo del vértigo de la vida cotidiana. Pero situarnos como «respectadores» no es sólo encontrar el tiempo para pensar y sentir las «resonancias» y «repercusiones» de la *experiencia* teatral; es también y sobre todo asumir una

postura ética ante ella, ejercitar la distancia crítica como una forma de hospitalidad al otro, a lo otro; sabernos comprometidos con las imágenes que estamos produciendo y asumir entonces la responsabilidad de nuestro hacer.

Como apuntaba al inicio de este apartado, ser «respectadores» implica, igual que ser contemporáneos, mantener la mirada fija en nuestro tiempo sabiendo que pertenecemos irrevocablemente a él, pero también “mirar a la distancia”, “mirar de nuevo”. Pareciera quizá un ejercicio simple, proponernos “mirar de nuevo”, *respectare*, y sin embargo resulta uno de los trabajos más complejos. Pensarlo como una forma de hospitalidad al otro, situar de manera cotidiana la *experiencia* en nuestro hacer como una verdadera apertura a lo desconocido y lo distinto. Baste con pensar en las formas gremiales en las que operan los ámbitos de creación, investigación y docencia teatral para aterrizar en una realidad que dista mucho de ser respetuosa. Desde hace ya varias décadas en el ámbito académico tenemos conceptos cargados de apertura epistemológica: *interdisciplina*, *extradisciplina*, *transdisciplina*, *estudios del performance*, *estudios de género*, *investigación artística*, *intermedialidad*, etcétera. Pareciera que al menos en principio todos apuntan a descentralizar los sistemas heredados y dejar los modelos de monocultivo de conocimiento que sostienen las desigualdades. Y, sin embargo, en la praxis ser «respectadores» ante los enfoques distintos al nuestro resulta un ejercicio complejo. Practicar la “emancipación intelectual” con la certeza de la igualdad de inteligencias no es tarea fácil —ni como hacedores, directores, dramaturgos, técnicos, diseñadores, actores, etcétera—; tampoco es fácil desprendernos de la idea de que el teatro que hacemos es el más legítimo, el más acorde con lo que nuestros tiempos necesitan, el verdaderamente transformador. Ser «respectadores» de la *experiencia* teatral nada tiene que ver con la hospitalidad entendida como un gesto bondadoso; la hospitalidad implica asumir que uno abre su casa para que otro habite temporalmente en ella, con todas las incomodidades que esto supone. Es de alguna manera hacer de la incomodidad un lugar natural para la reflexión, afirmar lo plural sin dejar de afirmar nuestra singularidad.

La *experiencia* humana se mantiene siempre en un *tempo*, es decir, en dos modos temporales a la vez: Cronos y Aión. A grandes rasgos el tiempo de Cronos es el del tiempo secuencial, cronológico que pasa inevitablemente, es el tiempo del tic-tac que irreversible nos lleva hacia nuestro futuro, mientras que el tiempo de Aión es el tiempo de la eternidad al que no le hace falta devorar nada para ser eterno; es el tiempo fuera del tiempo. Los diferentes momentos del tiempo no son sucesivos sino simultáneos. Ejercitar la distancia como práctica cotidiana implica también administrar nuestro tiempo, más allá de lo que dicte Cronos. El territorio de la intuición, la ensoñación y la imaginación le pertenece a Aión, son una oportunidad intermitente, presente a cada instante en el devenir humano para crear. Los tiempos que corren ciertamente son siniestros y convulsos, pero ¿cuándo no lo han sido? El «respectador», desde mi punto de vista, es aquel que se sabe poseedor de su Aión; no lo controla (tal cosa sería impensable) pero lo defiende como una instancia de libertad creativa.

Me interesa para cerrar este ensayo recuperar el argumento inicial: la *experiencia* teatral, en cualquiera de sus modalidades y manifestaciones, es un territorio sensible

con un enorme potencial de transformación, migración y creación de las imágenes de lo humano. Entraña en sus experiencias la memoria que sedimenta e incorpora saberes, es transporte del conocimiento ancestral humano, arrastra en su centro la carga energética de las emociones fundamentales humanas, pertenece al tiempo cronológico, pero también funda otro tiempo. De tal manera que decir que participamos en ella de un modo u otro implica también decir que somos en cierta medida responsables de su devenir, de la memoria que portará en su memoria «resonante» y de las «repercusiones» que deja en los cuerpos. Porque lo cierto es que como bien señala Didi-Huberman (2002):

Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (32)

Desde esta perspectiva, saber que el conjunto de las imágenes que estamos produciendo en las experiencias teatrales en las que participamos, ser conscientes de su «resonancia» a través del tiempo, más allá de nuestra vida humana, es esperanzador, pero sobre todo significa una enorme responsabilidad. Hacernos cargo de nuestra propia «caja de resonancia», privilegiar la mirada distanciada del respeto desde la humildad de nuestros haceres cotidianos, es por lo pronto el camino que vislumbro como una vía de transformación. Y cuando hablo de humildad me refiero a su sentido más primario, la *umiltá* a la que hace referencia san Francisco de Asís en el primer poema conocido de la lengua italiana, ésa que refiere a la humildad, al agua del riachuelo que corre pegadita a la tierra, sin detenerse nunca, sin pretender grandes lagos ni mares, pero sabiéndose parte sustancial de un todo. ▶▶

REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA

- AGAMBEN, Giorgio. (2011). "¿Qué es el arte contemporáneo?" (Cristina Sardot, Trad.). En *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo.
- ALCÁZAR, Josefina. (2011). *La cuarta dimensión del teatro*. CITRU.
- BACHELARD, Gaston. (2013). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- BÁEZ RUBÍ, Linda. (2012). "Un viaje a las fuentes". En Aby Warburg, *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Vol. 2: Un viaje a las fuentes (pp. 11-49). Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARICCO, Alessandro. (2009). *Los bárbaros: ensayo sobre la mutación*. Anagrama.

- BELTING, Hans. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz.
- DERRIDA, Jacques. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. (2002). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Routledge.
- DUBATTI, Jorge. (2012). *Principios de filosofía del teatro*. Paso de Gato.
- DUBATTI, Jorge. (2014). *El teatro de los muertos. Filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*. Libros de Godot.
- HAN, Byung-Chul. (2014). *En el enjambre*. Herder.
- KENT TREJO, Didanwy Davina. (2012). *La permanencia de Don Giovanni en dos mundos: disertaciones estéticas sobre un discurso trágico-cómico en la ópera* (Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5423.
- KENT TREJO, Didanwy Davina. (2016). *'Resonancias' de la promesa: 'ecos' y 'reverberaciones' del Don Giovanni. Un estudio de los desplazamientos de la imagen intermedial* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5021_TD27.
- MARTÍNEZ DE LA ESCALERA, Ana María. (2006). "La escenografía a través de la historia: orígenes y consecuencias". En María Rosa Palazón Mayoral (Comp.), *Antología de la estética en México, siglo XX* (pp. 185-194). Universidad Nacional Autónoma de México.
- MINKOWSKI, Eugène. (1999). *Vers une cosmologie*. Payot.
- NELSON, Robin. (2010). "Prospective Mapping". En Sarah Bay-Cheng, Chiel Kattenbelt, Andy Lavender y Robin Nelson (Eds.), *Mapping Intermediality in Performance* (pp. 13-23). Amsterdam University Press.
- RANCIÈRE, Jacques. (2008). *El espectador emancipado*. Manantial.
- THIBAUD, Jean Paul. (2013 [2011]). "Un paradigma sonoro de los ambientes urbanos" (Iván Ordóñez, Trad.). *Privado*. Recuperado de <https://privadotextos.wordpress.com/2013/07/03/un-paradigma-sonoro-de-los-ambientes-urbanos/>.
- TRÍAS, Eugenio. (2010). *La imaginación sonora. Argumentos musicales*. Galaxia Gutenberg.
- TUAN, Yi-Fu. (1977). *Space and Place: The Perspective of Experience*. University of Minnesota Press.
- WARBURG, Aby. (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosine*, Vol. I: Mnemosine (Linda Báez Rubí, Trad.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- WIESING, Lambert. (2014). "What Are Media?". En Annie van den Oever (Ed.), *Technē/Technology: Researching Cinema and Media Technologies - Their Development, Use, and Impact* (pp. 93-102). Amsterdam University Press.

A Escena
Revista de Artes Escénicas
y Performatividades

Facultad de Filosofía y Letras | Teatro UNAM

Marzo – Agosto 2024

