

# PERFORMANCE Y REPRESENTACIÓN

Cultura, Arte y Pensamiento



Berenice Romano Hurtado / Sonja Stajnfeld  
Coordinadoras



*PERFORMANCE* Y REPRESENTACIÓN:  
CULTURA, ARTE Y PENSAMIENTO



*PERFORMANCE* Y REPRESENTACIÓN:  
CULTURA, ARTE Y PENSAMIENTO

Berenice Romano Hurtado  
Sonja Stajnfeld  
Coordinadoras



Esta investigación arbitrada por pares académicos se privilegia con el aval de la institución editora.

El contenido de los artículos publicados en este libro son responsabilidad única y exclusiva de los autores.

Este libro es el producto del proyecto de investigación titulado *Performance y representación en la literatura y otras formas artísticas*, registrado en la Secretaría de Investigación y Estudios Avanzados de la Universidad Autónoma del Estado de México con clave: 4471/2017SF

Diseño editorial: Carlos Flores

Portada: Rubén Luna

*Performance y representación: cultura, arte y pensamiento*  
Primera edición, 2020

© Berenice Romano Hurtado

© Sonja Stajnfeld

© Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Departamento Editorial UAZ

Torre de Rectoría, tercer piso, campus UAZ

Siglo XXI, carretera Zacatecas-Guadalajara

Kilómetro seis, colonia Ejido La Escondida

C.P. 98000, Zacatecas, Zacatecas

investigacionyposgrado@uaz.edu.mx

ISBN: 978-607-555-050-3

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio electrónico o mecánico, sin la autorización de la institución editora.

## ÍNDICE

Introducción	7
El discurso cinematográfico como medio para una representación visual <i>Felipe de Jesús Díaz Hernández</i>	15
Los Ejercicios Espirituales y su relación con las representaciones pictóricas en Pátzcuaro, siglos XVII y XVIII <i>Carlos Alfonso Ledesma Ibarra</i>	31
La teatralidad en la lucha libre mexicana <i>Hugo Alberto Leyva Marín</i>	53
Actores plásticos y marionetas en escena: Propuesta teatral de Federico García Lorca <i>Berenice Romano Hurtado</i>	85
Observaciones para una hermenéutica de la representación de la violencia política, a partir de Walter Benjamin y Paul Ricoeur <i>Carlos Alfonso Garduño Comparán</i>	119
Narratividad y musicalidad en la canción popular infantil de Francisco Gabilondo Soler o el hacer performativo de la palabra <i>Evelin Cruz Polo</i>	149
Elementos expresivos e inefables en la fusión del lenguaje musical y literario en los ciclos poéticos de José Mirlo y Sergio Canut de Bon musicalizados por Horacio Rico <i>Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko</i>	177
Proceso de creación de la Cantata “Cosas del Cid” para Solistas, Coro y Orquesta de Cámara con textos del poeta nicaragüense Rubén Darío y música del compositor mexicano Horacio Rico <i>Horacio Rico</i>	227





## INTRODUCCIÓN

*Performance y representación: cultura, arte y pensamiento* reúne los esfuerzos de académicos de distintas áreas para organizar un libro alrededor del tema de la representación como fundamento del arte y el pensamiento. En este sentido, reconocemos que la naturaleza de la obra de arte, independientemente de la forma que tome, se centra en la reproducción de una perspectiva de la realidad que muestra la mirada estética del artista. Esa reproducción requiere a su vez de la participación activa de un espectador o lector que dé cuenta de una experiencia estética. La dialéctica entre la obra y el receptor revela el ser de la obra de arte, que se desvela en un movimiento continuo orquestado por su propia naturaleza performativa.

De ahí nuestro interés por mostrar cómo es posible y fructífero vincular, en un análisis hermenéutico, manifestaciones y reflexiones de distintas áreas, porque en el centro de su concepción todas ellas comparten el *gesto* que lleva al objeto artístico a representarse —hacer su *performance*— y a “demandar” una interpretación que lo *ponga en marcha*. El libro se decanta, concretamente, por presentar el análisis de experiencias críticas en relación con la música, la pintura, el cine, el teatro y la filosofía.

El texto abre con una revisión de la representación cinematográfica. En “El discurso cinematográfico como medio para una representación visual”, Felipe Díaz Hernández señala que desde sus orígenes hasta su consolidación como una industria multimillonaria, el cine ha sido entendido desde distintas posturas: desde la posibilidad de ser un referente verídico de la realidad, hasta convertirse en un medio de análisis y difusión de ideas de la antropología y la etnografía. En su escrito, Díaz Hernández subraya este discurrir del cine por distintos ámbitos y sus variados fines y menciona, cómo en su momento supuso objeto de estudio y controversia para el psicoanálisis, la sociología y la historia.

El autor señala que el cine ha sido considerado un discurso artístico “menor”, un “catálogo” de imágenes sociales y políticas plagadas de estereotipos y de representaciones reducidas y totalizadoras que constituyen la primera (en ocasiones única) educación que reciben millones de personas en todos los rincones del planeta. A lo largo de su texto, sin embargo, Díaz Hernández mostrará con una diversa y suficiente cantidad de casos, cómo es que el cine supone una de las representaciones artísticas más importantes de nuestro tiempo. Cargada de diversas funciones, la cara ficcional que la compone en su narrativa se destacará como una de las más sobresalientes entre todas ellas. Díaz Hernández cierra su texto con una reflexión respecto de lo abarcador que es el cine:

Un universo de voces y miradas, humanas todas, porque son personas las que hacen el cine y también las que lo ven, a veces con la avidez casi infantil de quien ha firmado el contrato de verdad con la obra cinematográfica, un acuerdo tácito entre realizador y espectador en el que todo —o casi todo— está permitido. El cine es, al fin, el diálogo rico en imágenes y sonidos que procede a la oscuridad de las salas y del que se llena la brillantez de las pantallas.

Por su parte, Carlos Alfonso Ledesma Ibarra, en “*Los Ejercicios Espirituales* y su relación con las representaciones pictóricas en Pátzcuaro, siglos XVII y XVIII”, a partir de una denuncia inquisitorial que se hace contra los miembros de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro, reflexiona sobre la forma en que realizaban los “Ejercicios Espirituales”, las desviaciones que tuvieron y, sobre todo, la influencia en la espiritualidad jesuita y en las representaciones pictóricas. Sobre estas últimas, Ledesma explica que todavía se conservan en el templo de San Ignacio de Loyola de esa localidad, y dan cuenta de la importancia y presencia en la vida espiritual jesuita de los Ejercicios. Las pinturas “fueron una de las vías más importantes para realizar su trabajo evangelizador y aquellas imágenes que se relacionaban directamente con el misterio de la pasión

cobraban mayor relevancia por su relación con la contemplación. Entendiéndose ésta como una acción de recreación mental que propiciaba la meditación y la conversión de malas conductas o pensamientos.”

Hugo Alberto Leyva Marín, en “La teatralidad en la lucha libre mexicana”, revisa desde distintos ángulos cómo la lucha libre mexicana se vale de elementos teatrales que le dan una identidad particular entre los deportes de competencia. A partir de los tres elementos que Jorge Dubatti propone como esenciales para definir la singularidad teatral —la creación poética, el convivio y la expectación—, Leyva Marín describe la proximidad de rasgos conceptuales entre el luchador y el actor. Asimismo, muestra cómo el espacio en el que se desarrolla la lucha libre es semejante al de un escenario lleno de los elementos para configurar, igual que en el teatro, una narrativa. De ahí que señale que:

El espectáculo teatral seduce y el teatro bien hecho al ser consciente de sus posibilidades se convierte en un acto vivo que presenta la dilatación en escena de un cuerpo en vida. El espectador lo sabe, tiene claro que no es su vida cotidiana; la lucha libre se configura como un espectáculo escénico teatral que no es para nada reconocible como la vida común de las personas que asisten a verla y por eso reconoce sus potencialidades humanas.

Para el autor de este artículo, el luchador y el actor comparten una misma experiencia dramática, lo que abre el horizonte de comprensión de la lucha libre que suele ceñirse al de un evento deportivo.

En “Actores plásticos y marionetas en escena: Propuesta teatral de Federico García Lorca”, Berenice Romano Hurtado presenta distintas obras de García Lorca en las que sobresale lo que denomina como función plástica. A partir del rastreo de algunas de las obras que Lorca escribió para marionetas, Romano Hurtado señala que el dramaturgo encuentra en los títeres la sustancia para lo que él cree el verdadero teatro, aquél que carga lo esencial de la vida y que sólo alcanza su

potencia estética en lo teatral; tanto muñecos como actores son materia de caracterización con la cual representar las pasiones humanas. Sus piezas dan cuenta del interés del autor por subrayar las posibilidades plásticas de la puesta en escena y en particular las del cuerpo como sitio para materializar lo estético.

Romano señala que García Lorca explota en sus obras esa disposición de la corporeidad, sea muñeco o actor, en un sinfín de recursos visuales y de lenguaje. En este teatro la escenografía no tiene la importancia de la carga simbólica, siempre mutante, de los personajes. La autora agrega que en la medida en que Lorca trata de modificar el lugar escénico y las tareas que tradicionalmente realizan los actores, lo que hace es inventar, construir, como un edificio, un espacio dramático único: “No la mera creación, sino la elevación de todo un entramado de rincones teatrales, de máscaras y personajes, de situaciones inesperadas y de diálogos imposibles, con los que Lorca combina mundos; no importa si son reales, siempre que refleje la búsqueda de una verdad humana.”

Como parte de la reflexión acerca de modelos de representación desde la filosofía, Carlos Alfonso Garduño Comparán, en “Observaciones para una hermenéutica de la representación de la violencia política, a partir de Walter Benjamin y Paul Ricoeur”, propone una revisión de los principios de interpretación de la representación de la violencia política, con base, por un lado, en la crítica de Walter Benjamin y, por otro, en la hermenéutica de Paul Ricoeur; para ello, parte de los argumentos de Benjamin en relación con la distinción entre la violencia mítica y la divina. Más adelante, Garduño Comparán señala cómo la filosofía de Ricoeur permite comprender la dialéctica entre los dos términos de Benjamin, esto a partir de vincularlos con la idea de representación poética y de su introducción en el espacio público como elemento de discusión política. En este sentido, el autor se hace una serie de preguntas que problematizan los presupuestos de los filósofos revisados; cuestiona en relación con los planteamientos de Ben-

jamin “¿Quiere decir esto que la violencia política depende de su justificación en términos legales? ¿Podemos, entonces, prescindir de la mediación de la ley en nuestra vida pública, para evitar con ello recurrir a la violencia?” Y más adelante, una vez introducidos los conceptos de Ricœur, *mythos* y *mimesis*, se pregunta: “¿Cómo distinguir, a nivel de representación, entre la posibilidad de superar la violencia y la realización de ésta? ¿Cómo evitar, pues, divinizar el crimen y la violencia?” Cuestiones que llevan al autor a reflexionar sobre distintas representaciones de la violencia y los peligros que cargan.

En el capítulo titulado “Narratividad y musicalidad en la canción popular infantil de Francisco Gabilondo Soler o el hacer performativo de la palabra”, Evelin Cruz Polo se acerca a una figura popular que trascendió a través de los medios de comunicación masiva, principalmente la radio. La autora realiza un comentario desde la lectura heurística de las letras de las canciones de Gabilondo Soler. Esta metodología de lectura de descubrimiento e interpretación permite a la autora llegar a conclusiones interesantes que se pueden resumir con la idea de que el género infantil (y, naturalmente, didáctico) oculta temas serios, incluso para adultos. Mención especial merece el análisis de Cruz Polo en relación con la perpetuación de la condición subordinada femenina, así como la observación del racismo implícito, que se manifiestan en las canciones de Gabilondo Soler; el personaje de una canción, Teté, participa en lo anterior: “Las mujeres como Teté, quienes desde muy jóvenes sueñan con encontrar a su amor, y se conminan a esperar determinadas, también por el peso cultural al que subyace el rechazo al color oscuro de la piel, el rechazo a los morenos”.

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko es autora del capítulo “Elementos expresivos e inefables en la fusión del lenguaje musical y literario en los ciclos poéticos de *Josué Mirlo* y *Sergio Canut de Bon* musicalizados por *Horacio Rico*”; en él se presenta el proceso de la transición de la poesía a una pieza musical; se resaltan tanto los puntos que se solapan (música, ritmo, sonoridad) como las diferencian (el campo se-

mántico, la potencia retórica característica de la obra poética).

Romanova Shishparynko intenta presentar el encuentro de dicha relación genérica y artística, encontrando los puntos de intersección y divergencia, indicando y precisando los límites de dicha asociación. Se enfoca en tres obras: los ciclos poéticos *Manicomio de paisajes* y *El loco* de Josué Mirlo y *Ocho aforismos sobre el amor* de Sergio Canut de Bon musicalizados por Horacio Rico. La metodología empleada de este estudio se basa en las tradiciones científicas de la musicología, filología, estética y filosofía, desde una perspectiva hermenéutica. Para darnos una idea de la metodología de la autora, en relación con el poema “Era un pájaro orfebre” de Josué Mirlo, se afirma: “En el momento del clímax, los elementos característicos de cada personaje se fusionan armónicamente logrando un concentrado sonoro de gran tensión emocional en la dinámica creciente de *f* a *ff*”.

En el último capítulo encontramos reflexiones organizadas en tres diferentes niveles de interpretación del cantar de gesta medieval titulado *Cantar del mío Cid*: es el primero, el “original”, que representa una especie de conjunto de los fragmentos referentes a las luchas por el territorio, el honor y la identidad, protagonizadas por el valiente Cid Rodrigo. Rubén Darío retoma el poema épico castellano y escribe “Cosas del Cid” en 1900. Horacio Rico hace su interpretación de la interpretación de Darío y el capítulo de su autoría, en el cual describe el proceso de la re-reinterpretación; se titula: “Proceso de creación de la Cantata ‘Cosas del Cid’ para Solistas, Coro y Orquesta de Cámara con textos del poeta nicaragüense Rubén Darío y música del compositor mexicano Horacio Rico”. En ésta, encontraremos las consideraciones del compositor para crear la cantata *Cosas del Cid*, la cual retrata el escrito de Darío con un estilo diáfano y comprensible en su lenguaje musical para todo tipo de oyente. Rico concluye en cuanto al funcionamiento de la improvisación: “Una de las diferencias entre improvisar y componer es la del sentimiento del tiempo: improvisar es en tiempo real, mientras que escri-

bir una partitura implica un tiempo congelado, retratado en el papel”.

A pesar de la heterogeneidad de los temas que se encuentran en este volumen, lo que los subraya es que los hechos culturales están tamizados semióticamente por la representación. Lo llamativo de ello —y creemos que es uno de los aportes de este libro—, es que la representación, independientemente de qué discurso se trate, es el resultado de una selección, motivada por consideraciones estéticas, éticas, retóricas, temáticas. Cuando Austin habla de la performatividad del lenguaje, se refiere al poder de éste de crear realidades. Creemos que el lenguaje en el uso de los medios culturales crea realidades teóricas, no prácticas, que por esta mera naturaleza tiene el poder semiótico y estético.

Berenice Romano Hurtado  
Sonja Stajnfeld





## EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO COMO MEDIO PARA UNA REPRESENTACIÓN VISUAL

Felipe de Jesús Díaz Hernández

*En cuanto una imagen viene con la etiqueta de objetividad (por su dispositivo de enunciación, por su comentario), podemos estar seguros de que está siendo empleada como cebo.*

Jean Breschand

El cliché dicta que “una imagen dice más que mil palabras”, lo que es cierto, pero también el origen de grandes equívocos. Tómese como ejemplo la tradicional —y didáctica— división entre filmes documentales y de ficción. Un primer acercamiento empírico al análisis de sus características quizá llegaría a la conclusión de que es relativamente sencillo distinguir unos de otros: con una razonable seguridad podría afirmar que son filmes de ficción todas aquellas películas que “cuentan una historia”, con personajes, argumento, recursos dramáticos tomados prestados de la literatura y el teatro, o que son una invención que no necesariamente tuvo lugar en un tiempo y espacio determinados.

Con esa misma ingenuidad podría afirmarse que el cine documental es un “retrato de la realidad”, un comentario con anclaje en la verdad histórica de los acontecimientos, una observación que busca acercar a sus espectadores a los fundamentos de las principales preocupaciones humanas como la cultura, la sociedad, la guerra, la memoria, las instituciones, la locura, la soledad, el poder y todo aquello que atrae la atención de los espectadores y estudiosos del fenómeno cinematográfico.

Tales nociones, sin duda tan bien intencionadas como simplistas, pasan por alto que el solo acto de registrar una imagen a través de una cámara ya constituye por sí mismo un ejercicio interpretativo, un acotamiento del tiempo y el espacio. Una

lectura, entre muchas posibles, hecha por un observador, sea éste un director de cine, fotógrafo, sonidista o actor (o una combinación de todos), al que consideramos a la vez artista, intermediario y comentarista de la sociedad a través de la imagen en movimiento, en su sentido más amplio y complejo. Hablar de encuadre no sólo equivale a analizar aquello que el cineasta decidió incluir *dentro* de la imagen cinematográfica: sonidos, imágenes, colores, silencios, personajes, subtextos e intertextualidades, música, montaje, blancos y negros, palabras, etcétera. En muchos casos, y para muchos espectadores, puede ser más interesante —o relevante— lo que por alguna razón ha quedado *fuera*.

El cine no es solamente un entretenimiento inocuo, es un medio de comunicación de masas que mediante su discurso moldea e informa conciencias y *role models*,<sup>1</sup> una industria en la que se mueven presupuestos que envidiarían algunas economías nacionales y que funciona con una lógica interna, avasalladora e implacable. Un medio de comunicación que ha sido además instrumento de transmisión de ideología, mecanismo propagandístico y de construcción de identidades y de imaginarios colectivos, y también una suerte de relato simbólico que trasciende a sus creadores durante décadas.

En suma, la realidad *producida* por el cine ha llegado a erigirse en un *percepto*, diría Deleuze, de gran impacto social, un conjunto de sensaciones y percepciones que sobreviven al primer

---

<sup>1</sup> Doelker (1982) distingue entre *realidad primaria* y *realidad mediada* para referirse al modo como interactuamos y percibimos los hechos del mundo circundante. Así, en principio, los fenómenos de la realidad constituyen una realidad primaria a la que intentamos acceder mediante nuestros (limitados) sentidos. Dado que es físicamente imposible acceder al cúmulo de realidades primarias que nos rodean, nos vemos forzados a recibir las interpretaciones (acotadas, manipuladas o moderadas según los más diversos intereses e intenciones) de esa realidad o realidades a las que accedemos en los medios de comunicación, entre ellos el cine. A partir de estas consideraciones, muchos observadores del fenómeno de la comunicación de masas deducen que la mayor parte de nuestras percepciones de la realidad no son más que *mediaciones*, reducidas y asequibles, del mundo social, cultural y natural.

momento en que se está expuesto a esa imagen en movimiento que configura al discurso cinematográfico. En palabras de Aguilera y Gazzera: “La industria del cine es [...] la industria de las imágenes que producen nuevos modos de percepción de lo social, cada vez más, a través de la fetichización de la cultura” (2002: 395). Por su parte Silvia Escobar señala:

La eficacia de una película está en su credibilidad, en lo verosímil de sus unidades audiovisuales, en su pertinencia con la realidad elaborada dentro de la película. El cine, como ha señalado Deleuze, “no presenta solamente imágenes, las rodea de un mundo. Por eso tempranamente buscó circuitos cada vez más grandes [...]. Y es en la unión de esos circuitos, en el anclaje que necesariamente hace la obra cinematográfica con el entorno social, en donde la práctica cinematográfica se vuelve una práctica significativa [...] [y] participa activamente en el proceso a través del cual se construyen social e históricamente las significaciones. (2011: 26)

### **El cine y sus mecanismos de representación: la lucha por la independencia de un nuevo medio artístico**

Del mismo modo que existe una *infraestructura* intelectual para aproximarse al fenómeno literario, una teoría y una *praxis* muy específicas se han elucidado para el abordaje del texto fílmico en sus diversas dimensiones, audiovisual, narrativa, artística, como producto cultural e incluso como industria inscrita en un sistema de mercado, sujeta a las reglas de la oferta y la demanda, a un esquema muy acabado de diseño, producción, distribución y consumo. Por tanto, un análisis apenas completo que pudiera abarcarlas excede los alcances de este esfuerzo, que he decidido limitar a una exploración superficial de las implicaciones que tiene el discurso cinematográfico como una *representación* visual de la realidad, enriquecida por subtextos sonoros, música diegética y extradiegética,<sup>2</sup> universos ima-

---

<sup>2</sup> El diseño sonoro de una película incluye todas las decisiones creativas y artísticas relativas a la música, el diálogo, los efectos de sonido, atmósferas,

ginnarios, interpretación actoral, arco narrativo (especialmente en boga hoy día gracias al auge de las sagas filmicas, las series de televisión y las nuevas exigencias del consumo dictadas por las plataformas *streaming*), planos y encuadres, movimientos de cámara y un sinfín de recursos que en conjunto conforman el llamado *lenguaje cinematográfico*.

En el plano de la imagen, el texto cinematográfico ha dado pasos hacia la configuración y consolidación de sus modos y usos expresivos. En esta búsqueda ha pasado de la simple exposición de escenas cotidianas (las llamadas “vistas” de los Lumière) a la exploración del vértigo del movimiento cinematográfico (Eisenstein, Vertov), que se regodea en su propia naturaleza. Nació como documental y descubrió su vocación ficcional, proceso en el que inventó y reinventó los géneros literarios para apropiárselos y llevarlos aún más lejos; experimentó quizá como ninguna otra forma artística con el preciosismo fotográfico y el ascetismo visual, explotó el blanco y negro, el sepia, el alto y bajo contraste, superándolos en algunos casos como limitaciones que le impuso la tecnología de sus primeros años, para convertirlos en una declaración estética en sí misma.

Similares resultados se dieron a partir de los experimentos y avances técnicos en iluminación, maquillaje y vestuario, el trazo escénico cinematográfico (cada vez más idiosincrático y especializado), el proceso filmico en general y la actuación,

---

etc. En la jergonza cinematográfica, el sonido *diegético* es aquel que forma parte del universo interno del filme y que por tanto está al alcance de la percepción de sus personajes. Por su parte, el sonido *extradiegético* forma parte de la esfera perceptiva de la audiencia del filme, y es narrativamente inaccesible para los personajes. Sin embargo, el uso dramático de ambas dimensiones del diseño sonoro puede obedecer a una lógica distinta, según la visión del director: un sonido diegético puede cursar simultáneamente en una secuencia que el personaje que lo produce no está viviendo, por ejemplo. Evidentemente, el uso del sonido diegético y extradiegético obedece a las propias reglas de los creadores del filme (algunas películas pueden prescindir del sonido extradiegético, con lo que buscan poner a personajes y espectadores en el mismo plano de conocimiento).

que tuvieron que enseñarse a sí mismos a desprenderse de su herencia teatral que supuso su primer andar para avanzar en una dirección más propia.

La complejidad cada vez mayor de las producciones, lo intrincado de las escenografías y de las lecturas de las historias y los libretos, que las llevarían en ocasiones a un plano más abstracto o más personal, según la visión del cineasta y su adscripción a una determinada vanguardia, movimiento o esquema comercial, condujeron a múltiples interpretaciones y bifurcaciones del discurso cinematográfico. Los filmes de las diversas épocas y estilos llevaron a los cineastas y a sus audiencias a incontables tentativas de intertextualidad, significación y resignificación. Este proceso nació con la imagen en pantalla, silente en sus inicios y en apariencia inocente en su registro de lo real, pero con la marca de la diversidad y lo inesperado. El cine estaría por siempre destinado a tomar la forma del recipiente que le quisiera dar quien lo creara.

Si nos atenemos a su noción elemental, la *representación* es a la vez *ausencia* (aquello que es sustituido en la representación) y *presencia* (imagen que sustituye a su referente real), por lo que se observa a primera vista que en el texto cinematográfico se da una *representación por escenificación* (algo que ha sucedido anteriormente o está por suceder, pero que sólo vemos a través del discurso audiovisual), y además una *representación simbólica* de prácticas sociales y culturales que son externas al propio filme. Desde un punto de vista historiográfico, hay quienes incluso hablan de un tercer nivel de representación, especialmente en filmes que abordan sucesos del pasado:

Habitualmente la representación no es el objetivo de la creación cinematográfica, sino un instrumento planteado [...] para la persuasión, la información, o el entretenimiento del público. Sin embargo, estos objetivos formulados *a priori* pueden verse desvirtuados por múltiples factores: por las distorsiones frente a la idea inicial en el proceso de producción del film, por la aplicación de estrategias y resoluciones narrativas, por exigencias comerciales o legales... Y en último término el sentido persuasivo, informativo y

de entretenimiento depende, también, de su recepción por parte del espectador. (Rueda y Chicharro, 2004: 429)

Desde los orígenes del estudio de la comunicación de masas se ignoró (quizá convenientemente) el conjunto de procesos complejos que conforman la recepción de los mensajes de la radio, televisión, prensa y por supuesto del cine. Gran parte de la comprensión de estos factores, entre los que está el universo personal de las audiencias, su nivel educativo, su formación como público y sus competencias de decodificación, limitó durante mucho tiempo una cabal discusión del concepto de representación, que se circunscribía al autor de los mensajes y a sus capacidades de codificación y, por supuesto, a la omnipotencia de los medios.<sup>3</sup>

En su origen, que muchos sitúan en 1895 (curiosamente el mismo año en el que nace el psicoanálisis, y que coincide también con la época en que la antropología y otras ciencias sociales se consolidan e inician su camino hacia una necesaria independencia metodológica), el cine es considerado el producto de un hallazgo tecnológico, de grandes, pero acotadas posibilidades comerciales. No se concebía como el arte complejo y rico en que habría de convertirse, sino una simple atracción circense, incluso los propios Lumière pensaban que sólo podría explotarse por corto tiempo, a lo mucho un espectáculo mundano condenado a los vaivenes de una audiencia impresionable que muy pronto habría de cansarse de la novedad que le producía ver a un grupo de obreros saliendo de una fábrica, o de presenciar el arribo de una locomotora

---

<sup>3</sup> Durante la primera ola de teorías sobre la comunicación de masas, que se publicaron a mediados del siglo XX, investigadores como Harold Lasswell confiaban en el poder ilimitado de los medios de comunicación, a los que se atribuía la capacidad de uniformar las conciencias a partir de una estrategia adecuada. Para explicar este proceso, Lasswell usó la figura teórica de una “aguja hipodérmica”: los contenidos transmitidos por los *mass media* se “inoculaban” en la mente de las audiencias, lo que bastaba para completar el proceso de comunicación, que entonces se consideraba unidireccional.

a la estación. Las escenas de la vida cotidiana, que habrían de inundar las pantallas en las llamadas “vistas”, tenían ya fecha de caducidad en su impacto a mediano y largo plazos.

Esta suerte de estigma que padeció al cine desde sus inicios habrá de acompañarlo durante décadas. Tampoco le favorecía el hecho de que numerosas apreciaciones (las más de las veces adscritas a la rígida tradición estética del siglo XIX) lo situaban como una atracción vulgar y propia de públicos incultos, despreciada por las élites intelectuales debido a su fácil acceso y, hay que reconocerlo, meteórica popularidad. Esta condición acompañaría los primeros pasos del cine hasta el arribo de los primeros grandes innovadores, que descubrirían en el cinematógrafo un recurso para construir realidades y mitos, para narrar una nueva épica en la que la imagen visual (más tarde enriquecida por el sonido) habría de convertirse en un medio de *representación* aparte, con sus propios códigos, lenguaje y sistemas simbólicos, digno por tanto de ser considerado por sus méritos y en sus propios términos.

a su condición de arte masivo contribuye la narrativa en imágenes que ha inventado, un tema que nos lleva a interrogarnos sobre los diferentes tipos de cine y las etapas históricas por las que ha atravesado [...]. Deleuze ha propuesto a este respecto, en sus escritos sobre el cine, una distinción entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo, modalidades de la imagen fílmica que corresponden a dos regímenes de la imagen [...] y a dos épocas del cine: la primera vinculada al cine-acción, es decir, el cine clásico, caracterizado por la linealidad, el realismo, la causalidad, la totalidad y la inteligibilidad, y la segunda asociada al cine de autor o de arte [...] caracterizado por la indeterminación, la ambigüedad, la introspección, la insignificancia, los tiempos muertos y los laberintos narrativos. (De la Peña Martínez, 2014: 52)

De forma paralela, los científicos sociales, particularmente los antropólogos y más tarde los sociólogos, descubrieron el potencial del cine como medio de registro de sus hallazgos, específicamente en un entorno observacional, y lo incorpora-

ron a sus expediciones. De modo casi orgánico, nace el primer cine con una estructura muy cercana a las narraciones literarias de aventuras. Con el filme de 1922 *Nanook, el esquimal*, de Robert Flaherty, el cine documental, el primer cine hecho y derecho, devenía en constructo simbólico que tardaría todavía muchos años en consolidarse como un medio de representación cultural y social despojado de su primitiva visión colonialista, pero que más tarde habría de adquirir un estatuto de arte representativo, en el que nociones como *alteridad* u *otredad* tendrían cabida en el registro e interpretación de lo que sucedía con los grupos humanos que tradicionalmente nunca habían tenido voz.

En el caso del cine, no deja de resultar curioso el hecho de que muchas de estas revisiones ideológicas y estéticas fueron posibles gracias a innovaciones tecnológicas. Particularmente, desde la invención del cine sonoro (que muchos coinciden en situar hacia finales de los años 20 del siglo pasado), los cineastas se vieron en la disyuntiva de romper con los descubrimientos semánticos y estéticos propios del cine mudo, dado que el recurso del sonido en pantalla les ofrecía numerosas y atractivas posibilidades, impensables dentro del universo contenido de los primeros filmes silentes. El proceso de representación cinematográfica adquirió casi *de facto* nuevos elementos y características, y por supuesto otros instrumentos para su expresión.

Décadas más adelante, otra innovación técnica (relativa también al sonido y los medios para registrarlo, el llamado sistema *Nagra* de cintas magnéticas sincronizadas con el equipo de filmación) habría de modificar el modo como se hacía el cine documental. Los equipos de grabación de sonido se hicieron portátiles, lo que hizo posible un nuevo tipo de cine, más urgente, más cercano a la realidad inmediata y que rondaba con un estilo periodístico de comentario social y político. Algunos lo llamaron “documental interactivo” y lo atribuyeron al francés Jean Rouch, gracias a quien, en apariencia simple avance técnico, se pudo por fin dar voz a quienes



tradicionalmente eran ignorados o, en el mejor de los casos, interpretados desde una óptica “exotista” que muchos tachaban incluso de tener tintes colonialistas. Para algunos, el advenimiento del sonido sincrónico y portátil representó un salto cuántico en el proceso de representación cinematográfica, en su afán por acercarse a la verosimilitud y la congruencia:

Al empezar a aparecer, a finales de los años cincuenta, equipos de registro sonoro sincronizado muy ligeros la interacción empezó a resultar más factible de lo que lo había sido hasta aquel momento. [...]. El realizador ya no tenía por qué limitarse a ser un ojo de registro cinematográfico. Podía aproximarse más plenamente al sistema sensorial humano: mirando, oyendo y hablando a medida que percibía los acontecimientos y permitiendo que se ofreciera una respuesta. La voz del realizador podía oírse tanto como la de cualquier otro, no *a posteriori*, en un comentario organizado en *voice-over*, sino en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con otros. Las posibilidades de actuar como mentor, participante, acusador o provocador en relación con los actores sociales reclutados para la película son mucho mayores de lo que podría indicar el modo de observación. (Nichols, 1997: 79)

En cuanto a los modos y recursos de representación en el cine ficcional, los estudios se han centrado en cómo operan los mecanismos de construcción simbólica en el ámbito de las culturas, la evolución de los roles sexuales y las visiones sobre el cuerpo (particularmente el femenino en su relación con el deseo y el fetiche, y el masculino en sus nexos con el ejercicio del poder y el control patriarcal), los rasgos físicos y su asociación con arquetipos del “bueno *versus* el malo” (por ejemplo, una nariz aguileña tradicionalmente se asociaba con un carácter mezquino, etcétera) la fantasía y la ciencia ficción, las visiones sobre el pasado de la humanidad y las perspectivas distópicas sobre el género humano debidas a su desdén por el mundo natural. En este sentido, el cine de la primera mitad del siglo XX no era muy diferente en sus mecanismos de representación de lo que formaba parte del repertorio clásico de la novela y el cuento del siglo XVIII y XIX.

## **Cine y representación a partir de la segunda mitad del siglo XX: temas y mecanismos cinematográficos de significación**

El desarrollo histórico del cine es abundante en relatos de creación, destrucción, vanguardias y retrocesos, manifiestos y rompimientos estéticos y formales, protagonizados por osados cineastas que harían suyas las inquietudes de los movimientos sociales periféricos, la lucha por la liberación femenina, la diversidad sexual, la etnografía a través de la antropología visual, la pobreza, la dualidad capitalismo-socialismo, la alienación y la soledad en las zonas urbanas, los movimientos juveniles de los 60, el ritmo de las grandes ciudades y la observación disciplinada o poética de los pueblos más remotos, la equidad de género, temas todos que el cine hollywoodense se empeñaba en ignorar (casi siempre en forma selectiva).

En su meteórico desarrollo (que abarca sus primeros 30 años de vida), el cine buscaría su independencia, formal y conceptual, a través de manifiestos estéticos como el del *cine-ojo* de Dziga Vertov y la *cámara como estilógrafo* (*caméra stylo*) de Alexander Astruc; el nacimiento del cine sonoro y el manifiesto de Oberhäusen que renovó al cine alemán de principios de los 60, el Dogma 95 y los movimientos de vanguardia como el neorrealismo italiano de los años 50, la *nouvelle vague* y el *cinema vérité* franceses de los 60, el *Tercer Cine* latinoamericano y el propio *cinema directo* estadounidense de los 60 y los 70, preocupados por la noción de verosimilitud más que por la de *veracidad*.

A pesar de sus innegables logros como intérpretes y mediadores de las preocupaciones sociales, ni el cine documental ni mucho menos el de ficción, han sido admitidos como un texto a la altura de las ciencias, la economía, la política y el ejercicio del poder público, quizás por su natural y casi inevitable proclividad al estereotipo, la mitificación y la simplificación. Mediante su concepto de *discursos de sobriedad*, Nichols desentraña la relación del cine con los sistemas tradicionales

de poder y conocimiento, y de alguna manera busca (o descarta) la validación ontológica de sus mecanismos de representación en el contexto del discurso social contemporáneo.

Aún con el poder que indudablemente tiene el cine para influir en las conciencias y dirigir la discusión hacia ciertos temas de interés humano (particularmente en el cine documental, pero también en el cine ficcional de autor), y no obstante la eficacia (las más de las veces efímera en el gran esquema de la historia de la humanidad) que sus recursos narrativos y dramáticos le proporcionan en su acercamiento al público, son pocos los casos en los que puede hablarse de que el aparato cinematográfico haya movido a las sociedades de manera clara y explícita hacia el cambio político, religioso o económico. Más bien su papel ha sido, en todo caso, el de medio para registro, testimonio o aliado, de la causa de que se trate.

El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias. Su discurso tiene aire de sobriedad porque rara vez es receptivo a personajes, acontecimientos o mundos enteros «ficticios» (a menos que sirvan como simulaciones pragmáticamente útiles del «auténtico»). Los discursos de sobriedad tienen un efecto moderador porque consideran su relación con lo real directa, inmediata, transparente. A través de ellos el poder se ejerce a sí mismo. A través de ellos se hace que ocurran cosas. Son vehículos de dominio y conciencia, poder y conocimiento, deseo y voluntad. El documental, a pesar de su parentesco, nunca ha sido aceptado como igual. (Nichols, 1997: 32)

Uno de los recursos de los echaron mano los primeros cineastas fue el de las adaptaciones, o mejor, *versiones* cinematográficas de los clásicos de la literatura, en un intento por elevar la estatura del nuevo medio al de “arte superior”, como si la sola asociación con el mundo de las letras pudiera dotar al cine de

aquello que los intelectuales le negaban: la credibilidad como medio de representación artístico, independiente de la fotografía, la pintura, el teatro y la propia literatura. Muy pronto, sin embargo, descubrieron que este empeño constituía un error en su origen: si un texto literario admite más de una lectura, ¿cómo representar una *lectura* de una obra literaria, entre varias posibles? ¿Por qué esa y no otra? Con el tiempo, este esfuerzo —quizás ingenuo— probaría ser innecesario.

### **La representación cinematográfica: otras visiones**

Finalmente, ante el reconocimiento de que un filme basado en un libro es la *representación de una representación*, los directores y guionistas tuvieron que conceder que el resultado debía ser por necesidad una obra enteramente diferente, abordada y ejecutada en forma independiente. Por ello resultan ociosas, si no es que odiosas ya, las comparaciones simplistas que concluyen que “el libro es mejor que la película”, en especial en nuestro medio cotidiano.

Más allá de los primeros pasos del cine documental, como explorador de tierras lejanas, que se concentraron en mostrar aquello que era considerado “exótico” y desconocido (inolvidable resulta la imagen del Nanook de Flaherty, que acerca la oreja al disco fonográfico para intentar escucharlo, o que, ante las posibles risas del público que acudió a verlo en las salas aquel lejano año de su estreno, lo muerde por su apariencia de galleta), y de las tentativas del poder político y económico para apropiarse de su aura de credibilidad en aras de legitimar sus particulares agendas (por ejemplo, mediante la maquinaria nazi de la propaganda de Goebels en “El triunfo de la voluntad”, documental de 1935 dirigido por Leni Riefenstahl), para el “gran público”, el cine no se ha despojado de la noción, quizá romántica pero ya superada (¿de verdad?) de “fábrica de sueños”. En gran medida, sin embargo, ese público que va a las salas busca simplemente satisfacer una curiosidad parti-

cular que no lo distingue de los primeros homínidos que se fascinaron con sus pinturas en las cavernas, y mucho menos de las personas que acudieron a las legendarias proyecciones de los Lumière: la fascinación por la imagen, la seducción de las historias, la mirada en el espejo de sí mismas.

La dependencia que tiene la ideología de las imágenes y lo imaginario (un territorio psíquico de imágenes significativas en torno a las cuales se forma nuestro sentido de la identidad) hace de la imagen copia, representación y similitud, una categoría mucho más central y dinámica de lo que Platón hubiera admitido. Las ideologías, empezando por las de género, se ceñirán a este sentido imaginario de identidad. (Nuestra identidad comienza con nuestra semejanza o diferencia con respecto a los padres que nos crían). (Nichols, 1997:37)

“La vida y el mundo en una sucesión de 24 cuadros por segundo”. “Esta es la verdad sobre un tema de actualidad”. “Educación sentimental en una hora y media”. “Consejos para seducir y encantar con las actuaciones de los galanes de moda y las diosas de la pantalla”. “Historia basada en hechos reales”. ¿No podría parecer acaso que cada una de estas frases podría ser el eslogan para presentar una nueva película?

Hoy en día, el advenimiento del soporte digital para el registro cinematográfico ha democratizado la producción de cine y ha convertido en cineastas a quienes en otras épocas debían conformarse con ser cinéfilos, de modo que la pluralidad de voces y miradas en torno a la representación cinematográfica ha alcanzado un cenit histórico. Sea cual fuere el resultado de este proceso inevitable, el cine es y seguirá siendo un modo y un medio de representación de arquetipos, modelos de conducta, identidades nacionales, valores sobre los que basar nuestras acciones y decisiones, miradas alternativas sobre temas controvertidos, construcciones culturales sobre la sexualidad, historias épicas sobre tiempos pasados y futuros, reflexiones utópicas y distópicas que encarnan los más altos sueños y los más bajos instintos, visiones estereotipadas y reduccionistas de personas, países y culturas.

El cine ha sido todo eso y más. Un universo de voces y miradas, humanas todas, porque son personas las que hacen el cine y también las que lo ven, a veces con la avidez casi infantil de quien ha firmado el contrato de verdad con la obra cinematográfica, un acuerdo tácito entre realizador y espectador en el que todo —o casi todo— está permitido. El cine es, al fin, el diálogo rico en imágenes y sonidos que procede a la oscuridad de las salas y del que se llena la brillantez de las pantallas.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, N.; Gazzera, C. (2002), “Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine/realidad/literatura”, en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXVIII, No. 199.
- BRESCHAND, J. (2004), *El documental: la otra cara del cine*, Barcelona, Paidós.
- DE LA PEÑA MARTÍNEZ, F. (2014), *Imaginario fílmico, cultura y subjetividad: por un análisis antropológico del cine*, México, Navarra.
- BONI, F. (2008), *Teorías de los medios de comunicación*, Barcelona, Aldea Global/UAB.
- DOELKER, C. (1982), *La realidad manipulada. Radio, televisión, cine, prensa*, Barcelona, Gustavo Gili.
- NICHOLS, B. (1997), *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- RUEDA LAFFOND, J. C.; Chicharro Merayo, M. (2004), “La representación cinematográfica, una aproximación al análisis sociohistórico”, en *Ámbitos*, 11-12.
- SILVA ESCOBAR, J. (2011), “La Época de Oro del cine mexicano: la colonización de un imaginario social”, en *Culturales*, Vol. VII, Núm. 13.
- ZAVALA, L. (2003), *Elementos del discurso cinematográfico*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.





# LOS EJERCICIOS ESPIRITUALES Y SU RELACIÓN CON LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS EN PÁTZCUARO, SIGLOS XVII Y XVIII

Carlos Alfonso Ledesma Ibarra

## Introducción

A finales del siglo XVII se reconstruía en Pátzcuaro, por tercera ocasión, el edificio del Templo de San Ignacio de Loyola. Se puede suponer que este proceso constructivo influyó para que los jesuitas aumentaran sus actividades y presencia entre la población patzcuarenses con la intención de obtener fondos que facilitarían la construcción. Al parecer, la práctica de los *Ejercicios Espirituales* que dirigían entre la feligresía, fue muy popular, por lo que generó un conflicto con los franciscanos. Aunque buena parte de los habitantes estuvieron identificados con la Compañía de Jesús durante su estancia en Pátzcuaro, ésta no estaba en buenos términos con la totalidad de la población.

El que los jesuitas hubiesen permanecido en esta ciudad a pesar de la mudanza de la sede del obispado de Michoacán a la naciente población española de Valladolid a finales del siglo XVI y que, además, impulsaran, dirigieran y financiaran los colegios de Santa Catarina (dedicado a la enseñanza de las Primeras Letras) y San Ignacio de Loyola (Colegio Mayor), significó ganarse el respaldo de las autoridades españolas e indias de la ciudad y tener un alto grado de identidad y penetración con buena parte de la población.

En el mismo sentido, los miembros de la Compañía de Jesús y sus alumnos representaban obras teatrales en su atrio, participaban como institución en las procesiones de la población y realizaban una continua prédica desde el púlpito y en las plazas públicas de esta ciudad. Inclusive conviene recor-

dar el impacto económico de esta orden religiosa en la región donde administraba varias haciendas, entre las que destacaba La Taretan por servir para manutención del Colegio; igualmente era poseedora de varios bienes inmuebles en la propia ciudad que tenía en renta.

Entre las actividades de la Compañía de Jesús, también sobresale la impartición de los *Ejercicios Espirituales* entre la población y no sólo para los miembros de la Compañía, como se observa en los testimonios plásticos que se conservan en el templo de San Ignacio de Loyola, así como en algunos documentos inquisitoriales, que muestran que los practicantes eran abundantes, de todas las edades y condiciones.

En un documento inquisitorial, el Guardián del convento franciscano de Pátzcuaro recurrió a varios testimonios sobre la escandalosa conducta y las formas poco ortodoxas del Padre Francisco David, nombrado como “el catalán”, para promover la impartición de los *Ejercicios Espirituales* como la principal acusación en contra de los jesuitas. Sin embargo, el resultado final de dichas acusaciones —desconocido—, al parecer, no cambió la práctica de impartir los *Ejercicios Espirituales* entre la población y el éxito de la predicación, las misiones y la educación impartida por los padres ignacianos en la región. Años más tarde, en 1717, se dedicaba el templo de San Ignacio de Loyola y, posteriormente, se reconstruyó y amplió el Colegio de Mayor del mismo nombre.

### **El caso inquisitorial: la sospechosa popularidad de los Ejercicios Espirituales**

El 12 de marzo de 1694 en la ciudad de Pátzcuaro se promovió un proceso inquisitorial contra varios miembros de la Compañía de Jesús del Colegio de San Ignacio de Loyola, especialmente, contra el padre Francisco David, originario de Cataluña. Dicho proceso contiene acusaciones de que los padres jesuitas organizaban los *Ejercicios Espirituales* para va-

rias decenas de personas y que agasajaban a los asistentes con abundantes meriendas y música:

tienen señaladas cuatro, o cinco casas ordinario y en un cuarto de cada una, suelen estar jun[tos] en ejercicios diez, veinte o cinc[uenta] personas, m--- todas, pero de distintas edades, calidades, vidas todos, que todo parece, hace increíble el --- necesario, aun para un moderado aprove[chamiento]

Con altar instrum[en]tos músicos, y aún dicen, que con meriendas. Y no se hace increíble esto último, por ser, que decirse también públicam[ente] que en los dichos días de ejercicios dan los dichos padres de comer a los ejercitantes con abundancia, y regalos, dando esta voz ocasión a que se presuma y se diga que algunos van solo a ellos, por comer bien, y de balde, y a que sea vulgar chanza de muchos, decir que el que quisiere regalarse, entre en ejercicios. (Archivo General de la Nación, Fondo: Inquisición, Exp. 34, 1794–1796, Caja 5133, Exp. 4)

Esta cita permite vislumbrar, primeramente, la constante y activa participación de la población patzcuareense en los *Ejercicios Espirituales* impartidos por los miembros Compañía de Jesús, quienes, de acuerdo con la acusación, no distinguían edades, género, número o calidad de la persona para impartirlos. Al parecer por el testimonio fue el éxito que tuvieron entre los fieles la primera sospecha que levantaron entre los denunciantes de los jesuitas.

Por otra parte, se acusó al padre Francisco David de externar algunos de los pecados dichos en secreto de confesión durante los sermones. Más aún, según testigos, el “padre catalán” llegó a afirmar que negaba la absolución durante la confesión o la condicionaba a llevar a cabo la práctica de los *Ejercicios Espirituales*. De acuerdo con estas acusaciones, hubo casos en que el ignaciano negó absoluciones que sí fueron concedidas, posteriormente, por dominicos o agustinos y el jesuita se jactaba de ello de manera pública. Algunas de las denuncias afirmaban que dicho “padre catalán”, al enterarse del accidente sufrido por uno de sus feligreses, dijo que era consecuencia de no haber asistido a los Ejercicios promovi-

dos por la Compañía de Jesús. En palabras de los documentos consultados: “el padre Francisco David tenía conductas no muy conformes a la prudencia debida de los ministros”.

Este proceso fue impulsado, principalmente, por el guardián del convento de San Francisco en Pátzcuaro, fray Francisco Contreras, quien no dudaba de la eficacia espiritual de los Ejercicios de San Ignacio, pero denunciaba que los jesuitas de esta población no los practicaban como debían; además, el Hermano Menor acusaba, mediante el testimonio de algunos testigos, a los jesuitas de haber propiciado ciertas apariciones que se observaron en el Colegio de Pátzcuaro:

Los efectos que se experimentan de ello, de dos meses a esta parte especialm[ente], son, que se dice públicam[ente]: que una sierva de Dios (que así la nombran) de las ejercitantes vio al Demonio vestido de cuero, con una guitarra, bailando y esto oyó decir lo había dicho a Mathías de Gauna el mismo P[adre] David = pues otra vio sobre el techo de la Igl[es]ia parroquial a una monja vestida de— pues otra vio al Bachiller Pedro Martínez (ejercitante) de blanco en el cielo. Y que otra vio en el cielo bien al sobredicho P[adre] Rector vestido de colorado.

Las acusaciones fueron aumentando su gravedad hasta sugerir que los padres jesuitas y, específicamente, el padre Francisco David eran sospechosos de impulsar las enseñanzas de las sectas de Lutero y Calvino por el uso dudoso de algunos textos religiosos entre sus estudiantes. La documentación que posee el Archivo General de la Nación en este expediente no permite conocer el desenlace final y la sentencia del Padre Francisco David; sin embargo, sabemos que el Dr. Francisco de Deza y Ulloa, inquisidor del Santo Oficio, interrogó y apresó al padre Francisco David y continuó los interrogatorios con otros pobladores de Pátzcuaro y los otros jesuitas que vivían en este colegio, entre ellos el rector Francisco de Figueroa. Cabe mencionar que en la documentación consultada no se localiza el testimonio de los miembros de la Compañía de Jesús o del principal acusado.

Por ello, es conveniente advertir que este caso Inquisitorial y su explicación deben incluirse en un contexto local más amplio de la historia de Pátzcuaro en la época virreinal. La disputa entre franciscanos y jesuitas se inscribe en un plano que va más allá de la crítica que se hace a los seguidores de san Ignacio de Loyola y lo que el Guardián del Convento franciscano consideraba la manera errónea de impartir los *Ejercicios Espirituales* entre los fieles. Al parecer, se encuentra de fondo una disputa más vieja sobre la influencia que pudieran tener los jesuitas en Pátzcuaro.

Los *Ejercicios Espirituales* son una secuencia ordenada de oraciones, meditaciones y contemplaciones —ejercicios— escritos por San Ignacio de Loyola. Usualmente se realizan en un periodo de 28 a 30 días, aunque existen versiones más breves para ser practicadas por laicos. Fueron escritos por el padre fundador a partir de sus reflexiones en la vida eremítica que llevó cuando se retiró a Manresa y están destinados para aumentar la experiencia personal en la fe católica. Existen versiones impresas de éstos desde la primera mitad del siglo XVI pero no es una obra propiamente para leer, sino para realizar dichos ejercicios bajo la dirección de un guía espiritual. El objetivo de éstos que exigían retiro y silencio, era encaminar la mente y los sentimientos a un encuentro con Dios, sin dejarse afectar por afecciones propias de la vida cotidiana. Cabe señalar que los *Ejercicios Espirituales* como metodología para educar los sentidos se auxiliaba de todas las Artes Plásticas.

### **La Compañía de Jesús y la continuación de la obra Vasco de Quiroga en Pátzcuaro**

En 1536, el papa Paulo III expidió en Roma la bula *Illius fulciti praesidio* por la cual fundaba un nuevo obispado: “[...] erigimos e instituimos perpetuamente, al pueblo antes dicho en ciudad que se llame Michoacán, y su iglesia en iglesia catedral, bajo la misma invocación que tenía” (Martínez, 2005:241). El nombramiento de obispo recayó en don Vasco de Quiroga,

quien había nacido en Madrigal de las Altas Torres, Castilla, alrededor de 1470. Desempeñó con eficacia diversos cargos relacionados con su formación en leyes. En 1531 arribó a la Nueva España como parte de la Segunda Audiencia. Por su preparación y vocación fue nombrado obispo de Michoacán. Murió en 1565 en la localidad de Uruapan perteneciente a su obispado. Dicho personaje gozaba de buen prestigio entre los indígenas de la región, pues había normalizado la situación política después de los abusos cometidos por Nuño de Guzmán en su expedición al occidente novohispano en 1530.

Más aún, Vasco de Quiroga, como miembro de la Segunda Audiencia, había emprendido la fundación de pueblos-hospitales en las riberas del lago de Pátzcuaro que le ganaron el respeto y admiración de la nobleza purépecha y los habitantes de la región. Entre las primeras acciones emprendidas por Quiroga como obispo fue el traslado de la sede del obispado de la antigua capital de los purépechas en Tzintzuntzan a la localidad de Pátzcuaro. El prelado esgrimió entre sus argumentos para tal decisión que éste era un sitio con una mejor situación geográfica, pues corrían aires más saludables en comparación con la antigua capital purépecha. El obispo también argumentó que en Pátzcuaro abundaba el agua y que este elemento era fundamental para la ciudad que esperaba creciera con el establecimiento de la nueva catedral. Más aún, era un lugar donde el acceso por caminos era más fácil. Asimismo, Vasco de Quiroga vislumbró la posibilidad de hacer una ciudad novedosa donde convivirían españoles y purépechas sin perjudicar a los segundos.

El obispo Vasco de Quiroga implementó un proceso de refundación de la ciudad que incluyó la congregación de la población de la región en este lugar, la distribución de tierras entre los barrios, solares entre colonos españoles e indígenas, la traza de la ciudad y la construcción de varios edificios: un hospital consagrado a Santa Martha, un colegio dedicado a San Nicolás, una catedral provisional, las casas de los miembros del cabildo y, posteriormente, su novedoso proyecto de

una catedral de cinco naves. De acuerdo con el cálculo de algunos historiadores contemporáneos, basado en los registros del siglo XVI, la población de Pátzcuaro llegó a sumar unos 50, 000 habitantes (Paredes, 1984:25). Si esta estimación es correcta la sede episcopal de Michoacán se había convertido en la concentración urbana más importante del occidente novohispano a mediados del siglo XVI. Las condiciones naturales y geográficas vislumbradas por Quiroga fueron acertadas y la inmigración y asentamiento de nuevos habitantes fue constante durante los años en que él vivió.

El traslado de la sede episcopal a Pátzcuaro fue mal recibida por los Hermanos Menores, quienes ya se habían establecido en dicha población desde el inicio de la evangelización de esta zona lacustre. Sin embargo, su cercanía con los pobladores y gobernantes de Tzintzuntzan les llevó a apoyar la parte de la nobleza purépecha, quienes permanecieron en la antigua capital y se enemistaron con el nuevo prelado. Tal vez ésta fue la causa para que la presencia y el número de los franciscanos en Pátzcuaro no aumentara durante prácticamente todo el virreinato. Es de notar que la ciudad más importante de la región no contara con un establecimiento franciscano importante. De acuerdo con la Crónica de Antonio de Ciudad Real, quien acompañó al Comisario General Alonso Ponce de León, visitador de las provincias franciscanas de 1584 a 1589, en Pátzcuaro existía un pequeño convento donde sólo habitaban dos frailes (Ciudad Real, 1993:64).

La tensión entre el primer prelado de Michoacán y los franciscanos era tal que éste les impidió construir un convento en Erongarícuaro por considerar que los establecimientos de Tzintzuntzan y Pátzcuaro eran suficientes para su labor evangelizadora en la región. No es un dato secundario que todavía en la *Crónica de la Provincia de los santos apóstoles San Pedro y San Pablo de Michoacán* de fray Pablo Beaumont, realizada en 1778 (doscientos años después) se criticaba la mudanza de la sede episcopal de Tzintzuntzan a Pátzcuaro y era calificada por el cronista franciscano como un mero capricho del

obispo Quiroga (Martínez, 2005:257). Cabe agregar en este punto, que si comparamos los conjuntos constructivos de los franciscanos en Pátzcuaro y en Tzintzuntzan, la diferencia de tamaño e importancia favorece sobradamente al segundo.

Los Ermitaños de San Agustín tampoco tenían una relación cercana o cordial con el primer obispo de Michoacán, éstos habían arribado a la Nueva España en 1533. Esta orden buscó afincarse en las regiones aún no ocupadas por franciscanos y dominicos y entre los lugares que les encomendaron evangelizar estuvo la región de la Tierra Caliente de Michoacán. Sin embargo, los agustinos fundaron su convento en Pátzcuaro en 1576, hasta después de la muerte del obispo Vasco de Quiroga y durante el obispado de fray Juan Medina Rincón, quien era agustino. En cambio, fueron los primeros en establecerse en la naciente ciudad de Valladolid en 1550. La fundación de Valladolid no fue apoyada por el prelado Quiroga, quien veía en esta población de españoles una forma de socavar su autoridad por parte del virrey Antonio de Mendoza y algunos españoles descontentos con él. Los habitantes de esta ciudad no tuvieron el auxilio para sus necesidades espirituales del obispado de Valladolid y el propio obispo les indicó que si querían ser atendidos o recibir los sacramentos se trasladaran a Pátzcuaro (Martínez, 2005:256). Más aún, en la *Historia de la Provincia de San Nicolás de Tolentino de Michoacán del Orden de San Agustín* de fray Diego de Basalencque, escrita alrededor de 1673 (ciento treinta años después de la fundación), el cronista encomia las condiciones naturales del Valle de Guayangareo como idóneas para la fundación de una ciudad, por supuesto, que ahí era donde se ubicó la ciudad de Valladolid como se nombró a partir de 1545. En cambio, en la misma obra realiza una descripción somera y menos dedicada para el establecimiento fundado en Pátzcuaro (Basalencque, 1963:214).

Ante esta difícil relación entre el Obispo Quiroga y las Órdenes Regulares y el propio virrey don Antonio de Mendoza, durante la visita de Vasco de Quiroga a la corte del Rey de Es-



paña en 1551, solicitó la venida de la Compañía de Jesús a su obispado para que contribuyesen en la evangelización de los naturales purépechas. En el mismo, sentido, el primer obispo de Michoacán se dirigió al chantre de la catedral Diego Pérez Negrón para gestionar esta misma solicitud. No obstante, los jesuitas llegaron a la Nueva España hasta 1572 cuando ya había muerto Vasco de Quiroga. Un año más tarde arribaron a la todavía sede del obispado de Michoacán: el estudiante de teología Juan Curiel y el hermano Juan de la Carrera. Casi desde su llegada se incorporaron a las labores de enseñanza en el Colegio de San Nicolás, fundado años antes por el obispo Quiroga (desde 1538 se tienen noticias de su funcionamiento). En 1574 el Padre jesuita Juan Sánchez se hizo cargo del rectorado de dicho colegio, el hermano Pedro Rodríguez impartió la cátedra de gramática y el hermano Pedro Ruiz de Salvatierra se encargó de la escuela de Primeras Letras (Ramírez, 1987:19-21). De esta manera, ese mismo año, la Compañía de Jesús recibió en donación por parte del Obispo de Michoacán el templo que había servido como catedral provisional, el Colegio de San Nicolás y varias casas aledañas y un terreno que habían pertenecido a don Vasco de Quiroga.

En 1580 la sede del obispado de Michoacán se trasladó a Valladolid. Entre las causas se encontraban los constantes desacuerdos y disputas entre el tercer obispo de Michoacán, Juan Medina Rincón y la élite indígena patzcuareense. Además, y quizás más trascendente, era el cambio en la política virreinal, ahora se proponían reubicar los centros urbanos más importantes en ciudades dominadas políticamente por españoles. Desde 1575 ya se habían trasladado a Valladolid la Corte de Justicia, el Ayuntamiento y el Alcalde Mayor (Ronkamp, 1998:23). Este proceso trajo varios conflictos entre el cabildo catedral y el obispo con los cabildos indígena y español de esta población, quienes veían decaer el prestigio, riqueza e importancia de su localidad. Los patzcuarenses, en su mayoría, percibieron dicho traslado como un despojo de su prestigio y sus bienes; por ello, entre otras cosas, se impidió el traslado

de la campana y el órgano de la catedral a la nueva sede catedralicia.

En el mismo sentido, comenzó una serie de peticiones y donaciones por parte de los patzcuarenses a la Compañía de Jesús para que no se trasladara el Colegio de San Nicolás, administrado por los jesuitas y fundado por Quiroga, a Valladolid. La decisión jesuita fue salomónica y se mudó una parte del Colegio, pero no cerraron nunca el Colegio en Pátzcuaro. De esta manera, los padres de San Ignacio se ganaron el aprecio y respeto de la antigua nobleza purépecha, quienes aumentaron sus donaciones y apoyo para el colegio y el templo (Pérez de Rivas, 1896:108-109). Es necesario agregar que los restos del obispo Vasco de Quiroga, permanecieron durante todo el virreinato en su antigua catedral provisional, es decir, el templo dedicado posteriormente a San Ignacio de Loyola.

Durante el siglo XVII las autoridades de Pátzcuaro buscaron conservar su prestigio como ciudad, ya que era común la rivalidad que tenía frente a Valladolid, la cual ahora pretendía tratar a la primera como subordinada. La presencia y trascendencia de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro fue en aumento: continuaron la enseñanza en su colegio de primeras letras, el colegio mayor por su parte mantuvo su importancia como centro de preparación antes de partir a las misiones en Michoacán y el norte del virreinato, la participación en las numerosas procesiones por el año litúrgico y, además, la impartición de los Ejercicios Espirituales entre la población. Más aún, en 1657 el Cabildo Indígena de la ciudad solicitó la autorización para la apertura de un Seminario dirigido por los jesuitas en esta población, pero dicho proyecto no fructificó (López, 1965:157).

### **Las pinturas del Templo de San Ignacio de Loyola**

A finales del siglo XVII los jesuitas, con ayuda de la población, construían un nuevo edificio para su templo dedicado

a San Ignacio de Loyola. La construcción de éste continuó durante el lapso del proceso inquisitorial en contra de los ignacianos. En este punto es necesario ponderar que las acusaciones que cayeron sobre los miembros de la Compañía de Jesús, al parecer, no afectaron el transcurso de sus actividades cotidianas o las labores alrededor de la reconstrucción de su templo y la obra que contendría.

Me parece necesario aclarar que no existe un estilo o modalidad del arte jesuita. Tampoco es posible establecer que algunas de estas obras se hayan realizado, específicamente, para usarse en las meditaciones y oraciones propias de los Ejercicios Espirituales, pero existen coincidencias visibles entre las representaciones pictóricas y la espiritualidad ignaciana en varios de los cuadros que se han logrado conservar en el Templo de Pátzcuaro. Cabe subrayar que la Compañía de Jesús hizo de las artes visuales una de las principales vías de evangelización, entendiendo este último concepto en un sentido amplio que va más allá de la conversión de los naturales en el siglo XVI.

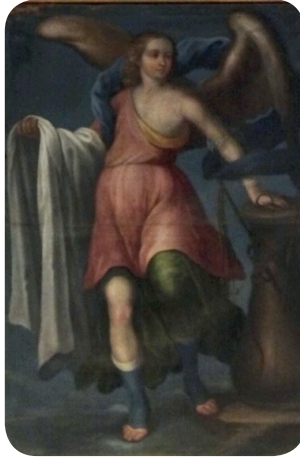
Años más tarde, los jesuitas solicitaron al pintor Juan de Miranda una serie de ocho cuadros de Ángeles Pasionarios que se han conservado hasta nuestros días. El pintor Juan de Miranda estuvo activo en la ciudad de México, entre finales del siglo XVII y principios de la siguiente centuria, pues falleció en 1714 (Toussaint, 1990:165). Si consideramos el año de su muerte y la consagración del templo estamos muy cercanos en ambas fechas. Dicha serie presenta un destacado trabajo en cuanto a dibujo, color y composición. Estas pinturas presentan algunos de los elementos de la Pasión de Jesús exhibido por un ángel, quien se lamenta por el objeto e invita a la reflexión sobre la participación de éste en algún doloroso pasaje del *Vía Crucis*. Este dato no es secundario pues refiere a reflexiones propias de los *Ejercicios Espirituales*, los cuales, ciertamente, siguieron practicando los jesuitas de esta localidad con la población y sus estudiantes.

Es importante señalar la relación existente entre las representaciones pictóricas que se conservan actualmente en el

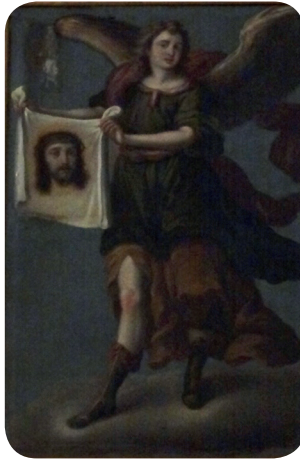
templo y los *Ejercicios Espirituales*. En este sentido deben subrayarse tres imágenes de la serie aludida, pues son referentes directos a pasajes de los Ejercicios, por ejemplo: el ángel que abraza la cruz [Imagen 1], el ángel de la columna [Imagen 2] y el ángel con el paño de la Verónica [Imagen 3]. Los dos primeros porque la vida de Cristo se toma como modelo para la transformación interior del ejercitante, y el último por la relación que se hace entre la composición de la imagen sagrada y su irrepresentabilidad, así como la relación con la memoria. El ángel con el paño de la Verónica, por su parte, mostraba evidencia en los propios Evangelios de la existencia de imágenes desde la vida de Jesús y su deseo de permanecer de esta forma entre los hombres para su reflexión y devoción. En otras palabras, presentaba una evidencia de la época de los Evangelios sobre la pertinencia e importancia de las representaciones pictóricas. La elegancia y cuidado de las imágenes nos remiten a todas las meditaciones, desde la primera de éstas, se insiste sobre lo que San Ignacio llama “la contemplación viendo el lugar”. Se trata de imaginar al detalle un lugar o una situación en la cual entrar imaginativamente y en dicho sentido las imágenes se presentaban como herramientas importantes.



*Ángel con la cruz*, Juan de Miranda, principio del siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra



*Ángel de la columna*, Juan de Miranda, principio del siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.



*Ángel con el paño de la Verónica*, Juan de Miranda, principio del siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

Los *Ejercicios Espirituales* procuran, principalmente, “la transformación de los sentimientos y la emociones de la persona. Promueven, especialmente, un ‘orden de afectos’ que busca erradicar las ‘afecciones desordenadas’” (Carlo María, 2004:9). En este proceso promovido desde la obra de San

Ignacio, los integrantes de la Compañía establecieron varios caminos para hacer exitoso el proceso, pues no existe una única forma de practicar los Ejercicios y en cada uno de éstos, se vislumbró la importancia de las artes, particularmente, la pintura en las contemplaciones. La educación de los sentidos, incluido lo visual, podía auxiliarse de las representaciones pictóricas. En este punto, cobra sentido el concepto de “la contemplación” que no es una actitud estática o pasiva, sino un mirar activo entendido en “una observación acompañada de la fe y la imaginación frente a la imagen artística” (Carlo María, 2004:11). El mirar activo que produzca una reacción positiva en el espectador debe ejercitarse.



*Santísima Trinidad Antropomorfa*, autor desconocido, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

¿Cuál era la función de la imagen para la Compañía de Jesús y cómo éstas eran más que representaciones de los elementos pasionarios? La imagen en este contexto sagrado de oración se vuelve una causa y provocación para la recreación viva de las imágenes propuestas en los propios *Ejercicios Espirituales* (Fabre, 2005:68–69). La representación pictórica no sólo presenta lo visible, también es el camino para la comprensión de aquello invisible a los ojos de los hombres. En

este sentido, una imagen que debe mencionarse, por su importancia devocional y artística en la develación de uno de los dogmas centrales de la religión católica, es una Santísima Trinidad Antropomorfa de autor desconocido, hoy conservada en la sacristía del Templo [Imagen 5].

Mención aparte merece la representación de la Crucifixión [Imagen 6], misterio central de la liturgia. Actualmente también se encuentra en la sacristía del templo dedicado a San Ignacio de Loyola. Cabe recordar que la intención de la imagen no es tener a la vista una representación pictórica con precisión histórica, sino una imagen que permita la evocación y el uso de la imaginación. En la oración del *Anima Christi*, que usualmente se imprimía anteponiéndose en las primeras ediciones de los *Ejercicios Espirituales* (pero no se incluyó en la versión original de San Ignacio), “la atención está dirigida a los aspectos físicos de la figura del crucificado a quien se invoca” (Carlo María, 2004:11), se reflexiona sobre el cuerpo de Cristo, su sangre, el agua que brotó de su costado y sus heridas.



*Crucifixión*, autor desconocido, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

La importancia del establecimiento de la Compañía de Jesús en Pátzcuaro era tal que hasta ese lugar llegó una de

las copias romanas de la imagen de “Santa María del *Popolo*” [Imagen 7]. En el *Zodiaco Mariano* del Padre Florencia se relata que Francisco de Borja, general de la Orden, obtuvo el “extraordinario favor” del papa Pío V para que un grupo de pintores copiase la imagen de la virgen localizada en la basílica de Santa María la Mayor, en Roma; la cual, según la tradición, fue pintada por San Lucas, el evangelista. Cuatro de estas copias fueron destinadas a la Nueva España. Desde la travesía, según el relato del hermano Gregorio Montes, las imágenes obraron milagros al calmar una tempestad en altamar. Al llegar a tierras novohispanas en 1576 se distribuyeron para los establecimientos jesuitas de la ciudad de México, Puebla, Oaxaca y Pátzcuaro. Desde su arribo a Michoacán la pintura fue recibida en medio de gran júbilo y fiesta, principalmente por parte de los naturales (Ramírez, 1987:93). Dicha representación pictórica se convirtió desde su llegada en la reliquia más importante del templo y ocupó desde entonces el lugar principal en el presbiterio. Esta imagen es fundamental para reflexionar sobre la problemática del ícono-reliquia entre los ignacianos, quienes promovieron su devoción. Cabe recordar que desde su arribo consolidaba la importancia de Pátzcuaro como una ciudad importante, pues en esta época era indivisible el vínculo entre las reliquias y el cuerpo social de una ciudad (Borja, 2008:111). Una ciudad no podía trascender sin poseerlas, pues éstas también sacralizaban su espacio.

La pintura de la Virgen del *Popolo* enfatiza la importancia de la visibilidad—invisibilidad de la imagen en el contexto de la religiosidad jesuita. Igualmente, debe señalarse la relación con el cuerpo, ya que la propia virgen María era considerada como intercesora y su imagen era la que abría la meditación de la Encarnación en la segunda semana en la versión ilustrada de los *Ejercicios Espirituales*. Más aún, para el caso de Pátzcuaro debe mencionarse la trascendencia que tuvo la festividad relacionada con la Encarnación, la cual se celebraba gracias a una donación como expondremos más adelante.





*Virgen del Popolo*, autor desconocido, segunda mitad del siglo XVI, óleo sobre lienzo. Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

Habría que agregar a estos datos sobre la importancia del establecimiento de los jesuitas en Pátzcuaro un documento publicado por Marco Díaz en *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España* (Díaz, 1982, 246-253), en el cual se enumeran algunas de las donaciones hechas al templo de San Ignacio de Loyola en el primer tercio del siglo XVII. En este escrito se observa la rapidez con que los jesuitas se ganaron el favor y simpatía de los patzcuarenses, quienes realizaban abundantes donaciones para la Compañía de Jesús; además, resulta evidente el interés por una construcción y ornato dignos del templo recién reedificado en 1584. En dicha edificación adquirió el carisma y sello propio de los padres ignacianos basado, fundamentalmente, en la adquisición y encargos de arte religioso de santos y devociones relacionados con la Compañía de Jesús. Por ejemplo, Fernando Moreno Álvarez de Toledo mandó realizar un colateral con su retablo dorado dedicado a la Virgen de Loreto. Este personaje también adquirió un jubileo plenísimo que se ganaba el día de la Encarnación del Verbo y dejó, para las fiestas de la Natividad de la Virgen, el primer día del año, la fiesta de *Corpus* y de San Ignacio de

Loyola [Imagen 8], dotaciones impuestas a renta por 4, 500 pesos, de los cuales se recibía una renta de 290 para dichas fiestas. Por su parte, Bartolomé de Alexandro y su esposa Isabel de Villarreal encargaron y pagaron un altar con su retablo dorado, donde se encontraba colocada la Virgen del *Popolo*, principal imagen del templo, la cual ya poseía “gracias” e “indulgencias” por beneficio del padre Pedro Morales.



*San Ignacio de Loyola con los Ejercicios Espirituales*, autor desconocido, siglo XVIII, escultura estofada, Fotografía: Carlos Alfonso Ledesma Ibarra.

El mismo Moreno Álvarez de Toledo también donó un tabernáculo con un costo de 200 pesos para colocar el Santísimo en las cuarenta horas. Entregó, además, un Cristo de marfil “de buen porte, precioso y bien hecho” (Díaz, 1982:246-253). La esposa de este generoso benefactor pagó el altar principal del templo de la Compañía de Jesús y murió en 1646, el mismo año en que éste fue terminado y dedicado.

Al parecer, durante el siglo XVII, en el tiempo de la disputa por la práctica de los *Ejercicios Espirituales*, el templo de San Ignacio de Loyola contaba con paredes de cal, canto y adobe; pero hacia 1699 se posee un registro de las mejoras que le estaban haciendo y los costos de algunos materiales de una nueva reedificación (Silva, 2005:59):

Material	Costo
Basas principales	Cinco pesos
Los pies derechos	Dos pesos cada uno
Dos capiteles	Cuatro pesos cada uno
Friso la vara	Tres pesos
Piedra de arquitrabe	Dos pesos la vara
Cada vara de cornisa	Ocho pesos
Remates con la ventana del coro en las esquinas de las torres	Treinta y un pesos

Conviene reflexionar que, probablemente, los elementos enumerados en esta lista fueron los que, montados por canteros, constituirían la actual fachada del templo. En 1717 éste fue dedicado y la obra fue finalizada por el mulato Juan de los Santos, maestro alarife local, encargado de varias obras constructivas en la ciudad durante este periodo. Mientras se llevaba a cabo el proceso inquisitorial referido, el templo de San Ignacio de Loyola se encontraba en plena edificación, por ello no resulta extraño el interés de la Compañía de Jesús por establecer relaciones cada vez más sólidas con la población. Al parecer, la dirección de los *Ejercicios Espirituales* a los fieles, en general, les proveía de múltiples simpatías y, tal vez, de donaciones tan necesarias en los tiempos de construcción. En cambio, a los ojos de los franciscanos este tipo de relaciones tan “relajadas” pervertía el sentido estricto de la práctica de éstos. No obstante, al parecer por las evidencias plásticas y devocionales siguieron practicándose.

## Conclusiones

Es importante resaltar el papel de las representaciones pictóricas en las devociones promovidas por la Compañía de Jesús y la espiritualidad exaltada por dicha orden, directamente relacionada con la práctica de los *Ejercicios Espirituales*. En este

sentido, debe subrayarse el encargo a Juan de Miranda, uno de los artistas más renombrados del virreinato, de una serie pictórica devocional con claras referencias a los *Ejercicios Espirituales*; esta solicitud evidencia el uso de la representación pictórica desde la perspectiva de la reflexión, la meditación y la oración propias de las imágenes pasionarias y la práctica difundida de los ejercicios entre la población.

En otras palabras, las pinturas fueron una de las vías más importantes para realizar su trabajo evangelizador y aquellas imágenes que se relacionaban directamente con el misterio de la pasión cobraban mayor relevancia por su relación con la contemplación; entendiéndose como una acción de recreación mental que propiciaba la meditación y la conversión de malas conductas o pensamientos. La pasión de Jesús y su Crucifixión era el momento donde se manifestaba la doble naturaleza de Cristo como Dios y hombre. De aquí parte de la trascendencia de estas representaciones, las cuales además se apoyaban, como ya se ha mencionado, en el uso de la imaginación como materia constante en los *Ejercicios Espirituales*, donde se habla del “imperialismo radical de la imagen” que sería explotada con éxito por los padres ignacianos (Plazaola, 2005:14).

En el mismo sentido, la Virgen del *Popolo* fue, en parte, la continuación del proyecto del obispo Vasco Quiroga, quien procuró hacer de esta localidad una ciudad importante. Es esta época, las reliquias eran elementos fundamentales y la imagen reliquia, patrona de la Ciudad Eterna, otorgaba con su presencia parte del prestigio al que esta población aspiraba. En este sentido, la representación pictórica de la Virgen de Roma se convirtió en un referente y una de las devociones más importantes de esta población como lo muestran las crónicas novohispanas, las festividades y las donaciones realizadas por los fieles.

## BIBLIOGRAFÍA

- BORJA GÓMEZ, Jaime Humberto (2008), “Las reliquias, la ciudad y el cuerpo social. Retórica e imagen jesuítica en el reino de Nueva Granada”, en Perla Chinchilla y Antone-lla Romano (coord.), *Escrituras de la modernidad. Los jesuitas entre cultura retórica y cultura científica*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana y Escuela de Altos Estudios de París.
- DÍAZ, Marco (1982), *La arquitectura de los jesuitas en la Nueva España*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- FABRE, Pierre-Antoine (2005), “Un santuario romano en la época barroca”, en *Artes de México*, núm. 76, pp. 59-71.
- FUMAROLI, Marc (2004), “Apologética de las imágenes sagradas”, en *Artes de México*, núm. 70, pp. 16-37.
- MARÍA CARLO [Cardenal Martini] (2004), “Los ejercicios y la educación estética”, en *Artes de México*, núm. 70, pp. 8-15.
- MARTÍNEZ BARACS, Rodrigo (2005), *Convivencia y Utopía. El gobierno indio y español en la “ciudad de Mechuacán”*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica-CONACULTA-Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- PÉREZ DE RIVAS, Andrés (1896), *Crónica y historia religiosa de la Provincia de la Compañía de Jesús de México en Nueva España*, tomo I, Ciudad de México, Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús.
- PAREDES MARTÍNEZ, Carlos (1984), *Michoacán en el siglo XVI*, Morelia, FIMAX.
- PLAZAOLA, Juan S. J. (2005), “Ignacio de Loyola y el arte de los jesuitas”, en *Artes de México*, núm. 76, pp. 8-20.

- RAMÍREZ, Francisco (1987), *El antiguo Colegio de Pátzcuaro* [Estudio, edición, notas y apéndice de Germán Viveros], Ciudad de México, El Colegio de Michoacán–Gobierno de Michoacán.
- RONKAMP, Hans (1998), “Pablo Beaumont y el Códice de Tzintzuntzan: Documento pictórico de Michoacán”, en “*Tzintzun*” *Revista de Estudios Históricos de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo*, núm. 27, enero-junio, pp. 7-44.
- SILVA MANDUJANO, Gabriel (2005), *La casa barroca en Pátzcuaro*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- TOUSSAINT, Manuel (1990), *Pintura Colonial en México*, segunda edición, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

## LA TEATRALIDAD EN LA LUCHA LIBRE MEXICANA

Hugo Alberto Leyva Marín

El escenario frente a nosotros es conocido porque lo tenemos en la memoria cultural mexicana, ya sea que hayamos asistido a la arena de la lucha libre en nuestra comunidad o en la monumental Arena México, ya porque hemos escuchado la famosa canción “Los luchadores” de la Sonora Santanera o porque hemos visto al Santo luchar a muerte contra Drácula o las momias de Guanajuato.

La lucha libre es un evento deportivo que sigue reglas específicas y que cualquier fanático del deporte consideraría como “amañado” por la forma en cómo se desenvuelve, ya que no es sencillo seguirlo a través de estadísticas. La sociedad mexicana también es capaz de reconocer lo teatral de las acciones sobre el ring y “algo” dentro de los espectadores activa una disposición especial; saben dentro de sí que están observando algo más que un deporte.

Por otro lado, el teatro es un acontecimiento efímero destinado a la muerte que exige la observación de lo que se vive y activa la presencia del “ente poético” que se crea en el acontecimiento teatral. En consecuencia, lo que sucede en escena es en beneficio de asistentes y creadores que, en conjunto, permiten el surgimiento de la zona de experiencia subjetivada característica de esta forma de arte.

Con estas consideraciones iniciales desarrollé mis planteamientos centrales: ¿Es posible entender la lucha libre desde las concepciones teatrales? ¿Es acaso el estilo mexicano de este deporte una competencia que ha teatralizado su narrativa?

## **Primer elemento. Creación poética en la lucha libre**

La lucha libre mexicana y el teatro comparten, en mayor o menor medida, lo que llamamos *la singularidad teatral del teatro*, la cual es un elemento que no aparece con tanta fuerza en otros estilos luchísticos como el de Estados Unidos o Japón. Dicha singularidad muestra una porción de vida del personaje que habita una realidad determinada a través de la ficción, es decir, de un universo simbólico y representativo que opera bajo sus propios mecanismos de lógica y coherencia.

Cuando el actor o el luchador se encuentra en su espacio de juego, representa una vida que no es la propia pero la asume como tal; es el artífice que nos permite observar la ficción verdadera, pero ¿Cómo se posibilita la existencia de esta vida en escena?

Konstantin Stanislavsky, actor y director ruso de principios de 1900, fue el primero en sistematizar una técnica de actuación para comprender el proceso creativo que tiene como consecuencia la vida que desarrollan los artistas al hacer teatro. Con los conocimientos que adquirió durante sus varios años como actor y director, pudo dar cuenta de una forma innovadora de crear al personaje, una metodología que permitiría al actor entender la vida ficticia y utilizar sus propias experiencias como material para el personaje; de esa manera desarrolló el método de las acciones físicas y la vivencia como elementos esenciales para la vida en escena; revolucionó al teatro y el trabajo de los actores, puesto que aplicando su metodología, el personaje cobraría profundidad emocional, verdad en sus palabras, causa y consecuencia en sus acciones de una manera orgánica y verosímil.

El concepto de vivencia no era desconocido en su época; un contemporáneo de este actor ya lo había mencionado, el filósofo y psicólogo alemán Wilhem Dilthey, quien propone la vivencia como la herramienta que posibilita la comprensión del mundo en las ciencias del espíritu. Afirma que “la vida es lo primero y está siempre presente, y las abstracciones del



conocimiento son lo segundo y se refieren sólo a la vida” (Dilthey, 1949:147). Ambos autores reconocen a la vida como productora de verdades y parten de ella para la construcción de conocimiento. Dilthey en su libro *Dos escritos sobre Hermenéutica* expone que:

El sentimiento de tristeza no es mi objeto cuando me siento triste, sino que soy consciente de ese estado en tanto que está ahí para mí, y yo no soy diferente de mi tristeza. Esta no diferenciación de sujeto y objeto, de exterior e interior, de forma y contenido constituye los hechos de conciencia a partir de los cuales aprehendemos el mundo en las vivencias. Son la forma más originaria de conciencia, y por ello, el material de las ciencias del espíritu. (Dilthey, 200:124)

Actuar parte de este principio, ya es un acontecimiento que ocurre en tiempo real y en un espacio material concreto; la vida en escena es, por tanto, objeto y sujeto fusionados. El actor no se puede separar de aquello que piensa, son uno al mismo tiempo y es, por tanto, un acto brutal de revelación de la esencia del ser humano.

En este sentido, los luchadores profesionales comparten una idea primigenia de la vivencia y se sitúan en un punto medio entre los efectos producidos por el deporte y el teatro, la naturaleza de la lucha libre mexicana repta entre ambos terrenos. La visión de la vida escénica que tienen las personas dentro del ring no se limita a un deportista que pone a prueba sus capacidades físicas en una competencia; el luchador conoce lo que es capaz de provocar en la audiencia con sus gestos y su corporalidad, se conduce por sobre todas las cosas en el ring como un maestro de ceremonias que preside un evento entre el rito y el deporte.

Además, es consciente de esta verdad y se ve a sí mismo con un toque de actor teatral, sabe que representa un personaje y que construye una historia para obtener coherencia en sus movimientos y bando, sabe también cuál es su tarea dentro y fuera del ring: “Convencemos a un público mucho más difícil de convencer, que son las masas populares y los ni-

ños. Además, nosotros actuamos hacia cuatro frentes, no sólo hacia uno, como los actores en el teatro” (Möbius, 2007:52). Su trabajo en el ring se configura en la producción poética a través de su cuerpo y las acciones físico-verbales que genera la relación con los otros luchadores, el uso del espacio extendido de la arena, entre otros.

La complejidad del espectáculo luchístico en México nace gracias a la conjunción de los elementos teatrales que ha adoptado, mismos que permiten el desarrollo de una competencia de fortalezas y destrezas físicas dentro del cuadrilátero para, de igual manera, llevar a cabo una puesta en escena donde se enfrentan valores opuestos. El luchador ataviado por toda la parafernalia propia del evento y potenciado por el espectador que lo transforma en un ídolo, se convierte en una metáfora del hombre que cuenta con tres caídas para que los valores como la justicia, la buena conducta, la piedad o la elegancia se manifiesten en la derrota de sus oponentes.

### **Vivencia escénica a dos de tres caídas**

El actor y dramaturgo argentino Juan Carlos Gené reflexiona sobre el teatro y la vivencia para afirmar que:

El teatro es presente constante, como la vida, para la que el pasado ya no es y el futuro no es aún. La representación teatral, como la vida, nace, deviene y muere. La representación de mañana se parecerá, seguramente, a la de hoy, porque ha sido cuidadosamente preparada asegurando cómo se relacionan sus partes, pero la subjetividad no es la misma de ayer, ni el público es el mismo, ni el mundo en que esta nueva representación se realiza es el mismo que ayer. El hecho teatral vivo y auténtico ocurre una sola vez y es irreplicable. (2010:6)

A partir del inicio del espectáculo se abre un tiempo especial donde actor y luchador se convierten en personajes poéticos, tiene una meta y una historia por narrar. La delgada línea entre el ejecutante y el personaje es engañosa porque, si bien existe

una conciencia de la artificiosidad de la puesta en escena, se tiene también una conciencia sobre la verdad del acontecimiento. El ejecutante articula un no pensar para el personaje que se denomina *la doble conciencia del actor*.

Stanislavsky menciona esta cualidad en sus estudios y hace hincapié en que el arte es posible cuando este desdoblamiento no impide la unidad:

El actor [cuando] se siente magníficamente en el escenario [...] su dominio de sí mismo llega hasta el punto de que, sin salirse de su papel, puede controlar su actitud y analizar sus diferentes partes. Todas ellas trabajan exactamente, ayudándose entre sí. [...] El actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación, constituye el arte. (2007:322)

Esta diferenciación entre conciencia del actor y conciencia del personaje es consecuencia de una aceptación de las reglas que posibilitan la ficción, es en la mejor de las definiciones, entrar al juego propuesto por autores como el holandés Johan Huizinga, es decir, una realidad que no puede basarse en ninguna conexión de tipo racional y que no se halla vinculada a ninguna etapa de la cultura y por consecuencia es innegable su fuerza para ser en el hombre (1999: 21).

Aceptar el juego favorece la vivencia en escena porque diluye la diferenciación interna de la doble conciencia pero sin perderla de vista. Stanislavsky quería encontrar en el trabajo del actor esta unión entre sujeto y objeto, afirmando que la fe y el sentido de verdad posibilitarían la conciencia verdadera y no la simulación en el teatro. He aquí una de las mayores problemáticas al respecto y para entenderla es necesario comprender que:

En el plano de la realidad, la verdad y la fe auténticas se crean por sí solas [...] cuando ahí [en escena] no existe una realidad y lo que ocurre es una simulación, crear la verdad y la fe requiere una preparación, que consiste en lograr que éstas surjan en el plano de la vida

imaginaria, en la ficción artística, para ser trasladadas después a la escena. (Stanislavsky, 2007: 170)

El actor que hace uso de la “doble conciencia” sabe que lo que hace, no es real, pero vive verdaderamente los eventos que ocurren, no confunde los terrenos sobre los que existe, identifica la diferencia y conscientemente los observa. La delgada línea entre lo real y la ficción prepara el terreno para la existencia de esa vida interna propia del personaje.

No obstante, la vivencia se activa ligeramente diferente en la lucha libre porque el deporte es un juego complejo y la teatralidad en la lucha libre dramatiza los conflictos vitales para superar las limitantes narrativas de la competencia atlética, es el conflicto de lo bueno contra lo malo, brindando así un mayor disfrute para el espectador:

Lo que ven es deporte, intenso y purificador; es teatro en el más respetuoso de los sentidos del término (el proceso donde las emociones se interpretan y el cuerpo disciplina las tensiones anímicas), es la festividad de la gleba, del popolo [...] Que se estremece como si recibiera los golpes, como si de pronto su vida diaria consistiera en la aplicación continua de un piquete de ojos. (Goubret, 1997:7)

Aunque se trata de un juego de competencia, la creación poética lo transforma en algo más, ya no es un deporte en el que el resultado de la lucha estará determinado por la mayor habilidad física, sino por la tensión narrativa. Los participantes asisten porque conocen las reglas y en su conocimiento encuentran la satisfacción, observan cómo se juega y cómo se desenvuelve dentro de sí, saben que no es relevante para la vida común pero es necesario para su gozo. La competencia y los resultados en las estadísticas de los enfrentamientos importan sólo para aquellos que participan de él y que aceptan sus verdades, sólo en ellos cobra vida. La competencia no importa, no importan sus resultados, lo que importa es el juego que se lucha (Huizinga, 1999:67).

En consecuencia, la victoria no es el centro del conflicto, sino los elementos teatrales que han permitido que la esencia del combate sea la lucha de valores. En la esfera del juego “puro” de competencia lo más importante es que el vencedor se muestra superior a otro en combate y al hacerlo, gana honor, respeto y valía para todos sus seguidores dentro y fuera del campo de juego. En deportes como el boxeo, el fútbol, la natación, etcétera, la victoria representa una jerarquía que se respeta y se defiende; en el trofeo yace la capacidad de conjuntar en un objeto el deseo de todos.

Sin embargo, en la lucha libre se compite por recompensas espirituales porque no se trata de personas reconocibles; sino de personajes que, como en el teatro, son potencialidades del ser humano. Al abandonar los nombres propios obtenemos un chispazo de la esencia de los individuos, así podemos reconocer la bondad de los técnicos (luchadores moralmente positivos) y la brutalidad de los rudos (luchadores moralmente negativos).

## **El creador enmascarado**

La función inicial de la creación poética es permitir el acontecimiento y poner un objeto en el mundo para existir. El actor profesional de teatro realiza este proceso de manera orgánica porque se ha formado en escuelas o a través de largos años de experiencia, lo que le permite generar un lenguaje psico-físico adecuado para el personaje basado en las vivencias. De esa manera presta su cuerpo para que: Hamlet, Edipo, Elektra o Ariel cobren vida, las diferencias físicas que adopta le permiten crear una máscara de cuerpo completo para cada uno que nos permite observar su historia de vida.

Pero el luchador mexicano no es un actor que ha estudiado sistemáticamente la creación. Es un deportista que trabaja y entrena, que vive para un personaje que lo acompañará toda su vida; para llegar a él utiliza una metodología alterna y visible.

Un gran porcentaje de luchadores opta por el uso de una máscara de tela como acto de bautizo, lo cual supone la apropiación de una segunda piel con el objetivo de favorecer la llegada de la otredad y, en consecuencia, la creación poética. El enmascarado no simula con este acto su condición humana a fin de eludirla, sino todo lo contrario, la coloca sobre sí para alcanzar su humanidad oculta y potenciar sus habilidades. Son personajes mientras están en el ring haciendo uso de la otredad, en el espacio donde realizan sus acciones, su máscara determina el papel que tendrán en el deporte, al colocarse la máscara adoptan una conducta nueva, aceptan su verdad y comienza su vivencia.

Al abandonar el campo de juego o al quitarse la máscara regresan a su vida cotidiana, a su familia y amigos, se transforman en personas que atienden responsabilidades; alejados del área ritual se encuentran desprovistos de su piel divina y dejan de ser dioses para convertirse en humanos. La otredad del juego es separada del hombre cuando se quita la máscara y los reflectores se apagan, en ese momento el personaje deja de vivir. En la lucha libre mexicana la frontera que divide lo real de lo imaginario es tenue gracias a los atavíos, la espectacularidad y la promoción que hacen de este evento deportivo una actividad fronteriza entre lo mítico y ficticio de las figuras teatrales.

Simular o pretenderlo significa hacer trampa en el juego porque el implicado jamás se entrega ni se olvida de sí mismo en favor del otro y limita la vida en escena, lo que permite la subjetividad. Por esta razón se enmascara con una tela sagrada o con un nombre ritual y su objetivo es favorecer la existencia de este nuevo ser. El enmascarado —parafraseando a Octavio Paz— es un oficiante al que se le exige abandono y entrega total para adoptar al otro; para establecer una complicidad con el espectador le es necesario entregarse completamente a la ficción, al momento que nada puede romper, excepto la muerte o el sacrificio (1994:45).

## Creación poética en el ring y el escenario

El actor es una paradoja del tiempo en escena porque al representar evoca lo ausente y su realidad es doble porque el personaje ignora lo que el actor sabe; el actor desconoce todo el tiempo las verdaderas intenciones del personaje y verdaderamente lo conoce cuando se funde con él.

El filósofo esloveno Slavoj Žižek nos da herramientas para comprender esta paradoja como un acontecimiento del orden simbólico “en el que el significante —una forma física que representa un significado— cae dentro de lo que significa, de lo que quiere decir, en que el significante se convierte en parte del objeto que designa” (2014:121), para comunicarse no como la persona, sino como aquello que representa y a quien le otorga voz. Lo teatral en escena confirma la presencia de una realidad que acontece en el instante y nos permite aceptar que el tiempo que experimentamos es el enigmático avance del ahora, en el cual se funden el pasado y el futuro. La creación poética es entonces realidad en contraposición con el recuerdo, o a las representaciones de lo futuro (Dilthey, 2000:115).

Durante la representación no existe el pasado de un recuerdo de la dramaturgia y los ensayos o los entrenamientos, ni tampoco el futuro en que concluye la obra, sino el presente de la vida del personaje, ya que:

La presencia de lo pasado sustituye para nosotros la vivencia inmediata. Al querer observar el tiempo, la observación lo destruye, pues lo fija por medio de la atención: detiene lo que fluye, hace rígido lo que está en devenir. Lo que vivimos son transformaciones de lo que acaba de ser, y se llevan a cabo estas transformaciones de lo que era. (Dilthey, 2000:119)

Retirar la diferenciación entre presente y pasado es un proceso de convencimiento continuo, donde se justifican todas las actitudes y acciones que se desarrollan en presente para

satisfacer el sentimiento de verdad y creer en la autenticidad de las vivencias.

La apuesta de la verdad escénica se fundamenta en la vivencia como un acontecimiento que permite el surgimiento de lo otro que se conecta con lo humano más allá de la realidad, no nos muestra una vida que sucedió sino una posibilidad que puede suceder, como si se tratase del “encuentro traumático con una cosa Divina que es el acontecimiento de lo real” (Žižek, 2014:110), porque lo que ahí se representa es una metáfora del hombre y, en ella, se representan todos los hombres.

## **La metáfora escénica**

La vivencia en el teatro y en la lucha libre revela la encarnación de la metáfora del hombre, si como dice Stanislavsky:

La verdad en escena es lo que creemos sinceramente tanto dentro de nosotros mismos como también en el alma de nuestros interlocutores. La verdad es inseparable de la fe, como la fe lo es de la verdad. Todo debe inspirar fe en la posibilidad de que existan en la vida real sentimientos análogos a los que vive en escena el artista creador. Cada instante de nuestra permanencia en el escenario debe estar sancionado por la fe en la verdad del sentimiento vivido y en la verdad de las acciones realizadas. (2007:171)

Entonces, lo teatral utiliza un lenguaje poético basado en el cuerpo que busca luchar contra la sensación de perder la vida en escena. Y cuando se usa la palabra “existencia” debe entenderse literalmente como una capacidad de ser en escena, de sentirse vivo y de transmitir esa calidad *esencial* a los espectadores (Barba, 2012:14). La vivencia transmite esa calidad porque muestra la esencia del ser humano y en esta representación lo revela pero también lo oculta, muestra una potencialidad del ser escondida en cada espectador.

El teatro se articula a través de una poética de cuerpos en acción, cuerpos vivos accionando en el aquí y el ahora para



otros cuerpos vivos en un juego que se basa en previas convenciones (Gené, 2010:6). El teatro encuentra una unidad de sentido que le permite comprender el ser a través de la representación del hombre en escena, quiere aprehenderlo interpretando la realidad con todos sus matices, con lo visible y lo oculto.

El actor/luchador encarna un personaje y representa en escena una posibilidad humana, en estos territorios la metáfora se usa para mostrar al ser humano y provocar una experiencia de vida, no sólo en el actor, sino también en el espectador. María Zambrano habla sobre esta posibilidad del lenguaje poético al decir:

Quiere la realidad, pero la realidad poética no es sólo la que hay, la que es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser hasta lo que no ha podido ser jamás [...] La unidad de la poesía baja en seguida a encarnarse en el poema y por ello se consume aprisa [...] el logos de la poesía es de un consumo inmediato, cotidiano; desciende a diario sobre la vida, tan a diario, que a veces, se la confunde con ella. (2006:23)

El teatro es un arte de lo efímero, un arte del presente que muere sin intención de perdurar, está sujeto a la muerte y esconde la posibilidad del conocimiento, se vuelve poético cuando cobra vida, porque mientras tanto es un texto literario que anhela vivir a través del montaje.

La puesta en escena teatral es, por medio del actor, un proceso hermenéutico en el que si la mente es todas las cosas, todas las cosas son la mente, porque si el actor existe, puede pensar, pero si el personaje no piensa, no existe (De Tavira, 2007:13); poéticamente consigue transformarse en la verdad que se esconde en el personaje y que este desconoce, provocando la metáfora a partir de la vivencia.

El actor es el cuerpo donde se da la vivencia; al estar enraizado en él, se ata al mundo físico y acontece en el mundo espiritual de los participantes del convivio teatral, para después

propiciar la reflexión sobre la condición humana. Y esto es porque en el hecho escénico se vive en el aquí y ahora temporal, posibilitando la vida. No sólo porque en la vivencia se den ya, por primera vez, y de modo estructurado, el sentimiento, el dolor, la percepción o las representaciones mentales; sino, sobre todo, porque en la vivencia se enlazan los juicios sobre lo vivido, con lo cual esto último es objetivado; es decir, el hecho mismo de la vivencia, en cuanto represamiento del tiempo, permitía una primera objetivación de la vida humana (Ditthey, 2000:127).

## **Segundo elemento. Expectación**

La naturaleza temporal de la creación teatral es efímera y se caracteriza por hacer existir un acontecimiento en el mundo. Ahora bien, para hacer teatro se requiere un actor, un espectador y un espacio de representación, a partir de este triángulo de relación se permite el acontecer y, aunque el lenguaje es una parte importante, —porque funciona como herramienta de comunicación— no son sólo las palabras en el personaje lo que se está interpretando sino algo más. A través del personaje se manifiesta un tema/sentido construido con diferentes mecanismos expresivos que al momento de acontecer sobrepasan los límites de las personas involucradas, habilitando el pensamiento en ellos al sedimentar en la experiencia del hecho escénico.

Es con los demás que el acto privado se vuelve público y personal al mismo tiempo, se presenta en un sentido doble donde se es en presente, en esta parte medular el acontecimiento teatral multiplica sus posibilidades. Gilles Deleuze explica que “todo es singular, y por ello colectivo y privado a la vez, particular y general, ni individual ni universal” (2011: 127). Pero ¿Qué necesitan los asistentes al hecho teatral para iniciar la convivencia?

El arte es producto de la actividad humana consciente y su recepción, por parte del espectador, depende de la conciencia de

la especificidad poética del acontecimiento experimentado. Esta tarea la realiza conscientemente de manera intuitiva en sus primeros acercamientos a las expresiones artísticas, pero, conforme conoce y sabe más, se entrega voluntariamente y sin dudas.

El acontecimiento expectatorial puede darse de diversas maneras, puede interrumpirse, retomarse, disolverse y articularse nuevamente pero debe ser aceptado a partir de la conciencia ontológica del hecho que observamos. Su apariencia más sencilla la podemos percibir en el teatro mediante la existencia de “la cuarta pared”, la separación física que nos hace ver la escena como una caja completamente cerrada a la que tenemos acceso mediante esta pared inexistente.

El ser humano a lo largo de la historia evolutiva ha adquirido las herramientas necesarias para reconocer la poética en la experiencia artística con la presencia de muy pocos elementos. De tal modo sabemos que nos encontramos en una esfera de representación cuando alguien, por ejemplo, coloca una esfera roja entre él y nosotros para iniciar un monólogo; automáticamente nuestros sentidos se abren ante la experiencia extra-cotidiana y nos convertimos en espectadores atentos a la experiencia. En la triada teatral basta un espectador y Dubatti lo reconoce: “Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación —observar la *poiesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida— para que el trabajo del espectador se realice” (2014:40).

Lo teatral inicia cuando se observa con todos los sentidos humanos, ya que no se involucra la vista solamente, sino que se relacionan las capacidades humanas para experimentar lo que se vive. Es así que nos dejamos afectar por la poética artística al convivir en un espacio con los creadores, ellos permiten que nuestra experiencia subjetiva se incremente y, mientras más asistimos a experiencias artísticas, mejoramos nuestra capacidad de afectación y entendimiento de lo teatral.

## **Expectación en la lucha libre**

El acontecimiento de expectación en la lucha libre se genera en un ambiente especial de participación, puesto que el ring delimitado por las doce cuerdas nos permite identificar la caja cerrada de este deporte, sin embargo la separación entre luchadores y espectadores desaparece a la hora del combate; el luchador constantemente cae sobre los espectadores, pretende huir escondiéndose entre ellos, puede incluso hacer su entrada desde un asiento en la gradería y se pierde el respeto formal al público haciéndolo partícipe del hecho escénico. El luchador rompe esta barrera para crear un momento de tensión importante en la narrativa de la competencia y hacer cómplice al espectador de las fechorías del rudo o para animar al técnico que cae en desgracia. Esta interacción con el público es esencial para el deporte porque transforma al espectador que observa pasivamente en un agente que participa activamente.

Las personas que asisten a la lucha libre son conscientes de las cualidades teatrales de este deporte, sus exigencias no son aquellas del fanático del fútbol o del boxeo que espera la victoria a toda costa y puede cuantificar las posibilidades de ganar. Por el contrario, espera que sus luchadores favoritos ganen con habilidad física y con congruencia en sus personajes.

La multitud expectante es esencial para completar la narrativa luchística, debido a que se reúne en la arena con un propósito común y deja de ser un simple grupo de gente para fundirse en un alma colectiva con características especiales como: la desaparición del individuo como tal; un notable aumento de las emociones; y la sensible disminución de la inteligencia individual.

Por tanto, el público se encuentra en un estado de civilización más bajo que los individuos que lo componen; conformarse como una masa reduce su capacidad crítica ante las cosas pero incrementa su recepción sensible siempre y cuando la representación logre ilusionarlo. En el momento de la expectación, el público reacciona emotivamente a las acciones

frente a él, deja de buscar una lógica racional para entregarse al sentido de verdad de la creación poética.

Las reacciones del público determinan en gran medida la atmósfera de un evento escénico, cuando el actor encuentra un público pasivo, con pocas reacciones o que se distrae continuamente, no logra crear el alma colectiva y lo percibe de inmediato. Al contrario, cuando el público está listo para una recepción activa, la comunicación se realiza de manera fluida, las acciones se ejecutan con precisión y el goce estético del público se fomenta. El surgimiento del acontecimiento de expectación se apoya en la ficción que capta el público emocionalmente y lo reconoce como un mundo estéticamente válido. Observa en el escenario una imagen de la vida, no la vida misma y la acepta totalmente.

Según *la teoría de la ilusión*, del poeta alemán Konrad Von Lange el goce estético que experimenta el espectador consiste en una continua curva: ilusión-desilusión-engañó-desengaño. Hay elementos propicios a la ilusión, los reales que pueden ser observados en el vestuario, en la escenografía o en la utilería y elementos no propicios, es decir, los artificiales como la aceptación de los elementos verdaderos como la época, la noche cuando baja la luz, la muerte de un personaje, entre otros. Desde luego, los espectadores son diferentes y algunos se dejan influir más fácilmente por los elementos de ilusión; en cambio otros, por los de desilusión.

El mundo ficticio que se articula frente a ellos tiene la finalidad de provocar el funcionamiento del alma mediante la aceptación de la verdad escénica; por tanto, se sabe que un suceso escénico nos impresiona como real sin que perdamos la conciencia de la ilusión (Horcas, 2009). En el teatro la interpretación de la signica psico-física constituye la base del trabajo del actor, en el luchador es el cuerpo y la precisión. Sentados alrededor de la arena, los espectadores viven esta curva de la ilusión una vez que se instala el espacio expectatorial, así son tomados por el acontecimiento para situarse en una simultaneidad donde son parte de la creación y conservan su distancia ontológica.

El público ha comenzado a ser partícipe de otro tipo de diseño de espectáculos teatrales; dejando de lado la presencia de la cuarta pared, los creadores mueven a los asistentes en distintas configuraciones y esto propicia la existencia de un espectador que se toca, emotiva y físicamente por igual. Han dejado de ser observadores mudos de un espectáculo vivo que les impide hablar para no distraerse de la emotividad y de los conflictos humanos mostrados con una lupa.

El teatro que conocemos tradicionalmente exige al público permanecer en silencio con algunos chispazos de risas o llantos, pero nada más. Algunos estilos de teatro como el épico, el de la crueldad, el absurdo, el cabaret europeo y la carpa mexicana, surgen negando la “cuarta pared”, con el objetivo de arrancar al público del letargo en el que se encuentra para envolverlo en la acción misma.

### **Características de la expectación en la lucha libre**

El público de la lucha libre, si bien no tiene la pasividad de las personas que asisten al teatro tradicional, se diferencia del aficionado a otros deportes porque no solo se dedica a observar o animar con porras y cantos a su equipo porque goza de ciertas libertades como:

- Determina por sí mismo, varía el sentido y motivo de su presencia;
- Puede establecer relaciones con otros espectadores basado en compartir las emociones;
- La percepción de los demás, así como de sí mismo, como parte de una masa, es un elemento fundamental de los eventos del deporte espectáculo;
- El espectador puede —y debe— expresar públicamente su apoyo o su rechazo, en el mejor de los casos, con críticas en voz alta acerca de lo que se esté presentando.

Estas características se ven potenciadas porque el luchador tiene un oído activo que le permite atraer las actitudes del espectador al ring. El público no asiste únicamente para ver un combate cuerpo a cuerpo, sino que es una reunión en la que comparten comida, bebida, coqueteo, para ponerse en escena y realizar la entrega de sí mismo (Möbius, 2007:149), y la creación poética se permite por esta conciencia.

Los luchadores también perciben a los espectadores y su escenario se incrementa al tener que prestar atención a lo que ocurre por lo menos en las primeras filas, para modificar su comportamiento con base en lo que el espectador demanda. En la lucha libre es vital la dinámica activa de respuestas entre el luchador y el espectador.

El diálogo comienza desde simples insultos ingeniosos hasta actitudes retadoras e interacciones, el público es consciente de sus acciones, se percibe a sí mismo como parte del espectáculo luchístico y lo disfruta, desahoga sus enojos, sus alegrías, asiste para divertirse, hecho que el teatro no garantiza.

Para asegurar esta meta se estructura un tipo de lingüística corporal en complicidad con el espectador para evitar que la gente se lastime al momento del lance; de esta forma el público contempla el espectáculo con cierto grado de tensión porque se prepara para ese momento de riesgo. El luchador rudo es el artífice de esta relación, es el que interpela y conduce a los otros hacia reacciones y emociones vivas.

En la película *Götter aus Fleisch und Blut* (*Dioses de carne y hueso*) “el Hijo del Santo” comenta que la principal cualidad del luchador es la percepción acústica del público para saberlo medir (Möbius, 2007:149); en esta capacidad radica su propia trascendencia al darle al público lo que pide. Esta habilidad es lo que permite la grandeza de su nombre y su permanencia en los espectáculos, se convierte en un excelente manipulador de energías humanas.

El carisma del luchador radica en su capacidad para manejar al público como si se tratara de un espectáculo de cabaret

donde se aplaude el atrevimiento y el contenido sexual. En este tipo de espectáculos, los actores, bailarines, cantantes y demás participantes no pueden perder de vista las reacciones de la audiencia porque controlan la energía del público para el mejor beneficio del *show*; se improvisa con base en su respuesta ante los *sketches* y se construye también la historia a partir de esta relación creador-público.

En el espectáculo luchístico se fomenta una dinámica similar; aunque su historia no utiliza la voz, el luchador es responsable de la participación del espectador dentro del juego, es quien anima a la audiencia a vivir el espectáculo en carne propia, dentro de su juego no olvida nunca que el público lo ve, el luchador se preocupa por su imagen dentro y fuera del ring, por lo que pueden provocar sus gestos y acciones: “Nosotros no utilizamos la voz, sino nuestros movimientos físicos, atléticos para una historia que desarrollamos para que la gente se ría o grite o se ponga histérica o reclame o insulte” (Dos Caras en Möbius, 2007:52).

Aunque algunas ocasiones el público puede tornarse agresivo con insultos severos, en raras ocasiones se llegará a una agresión directa, pues los luchadores describen esa actitud como parte de la lucha y con la experiencia de los años aprenden a manejar esta energía violenta para conducirla a un fin benéfico para el espectáculo.

El público asiste para sufrir una catarsis, para desahogar sus penas, exigir venganza, sentir furia y encauzarla para disfrutar del colorido de los luchadores, de los roces eróticos con el cuerpo atlético, del goce visual del movimiento; con o sin conocimiento de las reglas de la lucha es casi imposible permanecer ajeno al brote de energía colectiva, es el acontecimiento expectatorial en su más puro estado y la magia que produce el espectáculo es innegable cuando se asiste a la arena de lucha.

La multitud se reúne en la arena porque se trata de un deporte de alto rendimiento, pero reconoce la parte radical que consiste en no ver el espectáculo de lucha libre con solemnidad.



dad, se le ve desde una profunda seriedad para dar entrada al juego, esta seriedad incluye perder el respeto que lo aleja del escenario y de los luchadores con el propósito de inaugurar una dialéctica entre todos los participantes. El público se vuelve juez y jurado en una metamorfosis que transforma la lucha libre en un campo de juego poético donde todo esto es posible, porque deciden entrar al juego y ser parte del convivio entre seres vivos.

El espectador asiste para ser testigo de un combate que lo involucra profundamente tanto física como emotivamente, se entrega a la materialización y visualización del pensamiento por lo que demanda acciones vivas que llamen su atención, que lo atrapen en el juego y que lo pongan en un estado de alerta extra-cotidiano. Lo novedoso, lo intenso, lo fascinante o aquello que despierte un interés especial, se graba en la memoria del espectador, por eso los jugadores escénicos juegan diferentes estrategias en la narrativa y en la corporalidad para mantener la incertidumbre que da vida al juego en constante evolución. La estructura teatral de la lucha libre y la organización de las energías corporales en el actor, persiguen ese objetivo que garantiza la percepción y memoria del espectador.

### **Tercer elemento. Convivio**

El hecho teatral es, en cualquiera de sus modelos, experiencia, porque acontece *en vivo* sin que exista un intermediario tecnológico entre creadores y espectadores como, por ejemplo, en el cine, en la radio o en la televisión. En palabras del filósofo Jorge Dubatti: “En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal [...] El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento” (2012:28). Se trata de un acontecimiento que vive en el presente y está sometido a las leyes naturales de la vida, su existencia es efímera y no

puede ser conservada en medios digitales porque se extingue su cualidad artística.

El acontecimiento no tiene sustancia, no es un cuerpo observable ni aprehensible en ese sentido, sino que es consecuencia de su materialización en el estar-presente de los reunidos en su nombre. Entonces “no es el acto ni la propiedad de un cuerpo; se produce como efecto de y en una dispersión material [...] a través de un materialismo de lo incorporal” (Foucault, 1992:36).

El jugador seduce al espectador porque tiene, como explica Eugenio Barba, un “cuerpo en vida” que dilata la presencia del jugador y la percepción del espectador, enfrentado a ciertos jugadores el espectador es seducido por una energía elementaria que lo hace sin mediación y sin que lo note o lo comprenda.

Esta seducción que precede al entendimiento intelectual es un poder que sostiene su atención hacia el espectáculo que está observando, pero no puede existir seducción sin comprensión, ya que la seducción es momentánea y el entendimiento pierde interés, ambos se conjugan constantemente para mantener vivo el espectáculo (Barba, 2012). El verdadero poder que seduce es lo que llamamos “presencia” escénica, ésta muta constantemente en respuesta a las acciones sobre el escenario y no es nada extraño a nuestra realidad, son las energías que gobiernan nuestra forma diaria de estar presente en lo cotidiano, fuera de entrenamiento permanecen ocultas y en este juego, en lo teatral se presentan con total vida haciéndose visibles, siempre y cuando se participe en vivo.

Explicado de otro modo el cuerpo en escena es caliente, mas no en el sentido emocional o sentimental, sino en el mero aspecto térmico científico, las partículas del cuerpo que están del diario dormidas son despertadas a conciencia y producen más energía, se contraen y expanden con más fuerza, con más velocidad, con más espacio. El cuerpo caliente amplifica cada uno de sus movimientos, gestos y sensaciones, lo lleva así a ser más interesante para el ojo observador.

El convivio permite que el calor se comparta entre los asistentes porque nada impide su involucramiento, una vez que se han aceptado las reglas del espectáculo, se dejan absorber por la experiencia que viven, suspenden la inteligencia lógica para permitir que la emotividad tome el control.

La gestualidad en la lucha libre corresponde al lenguaje extra-cotidiano propio del teatro porque la comunicación debe establecerse desde la primera hasta la última fila, todos son parte del convivio. Por tanto, al recibir un golpe se exagera la reacción, el combate resulta de un modo coreografiado porque se busca la espectacularidad al igual que la seguridad. El actor y el luchador trabajan con energías extra-cotidianas para favorecer el diálogo en el convivio, la doble conciencia presenta un cuerpo dilatado y una mente dilatada movilizándose conjuntamente para un fin último, que es, atrapar al público.

### **La convivencia seductiva: el teatro que teatral**

El espectáculo teatral seduce y el teatro bien hecho, al ser consciente de sus posibilidades, se convierte en un acto vivo que presenta la dilatación en escena de un cuerpo en vida. El espectador lo sabe, tiene claro que no es su vida cotidiana; la lucha libre se configura como un espectáculo escénico teatral que no es para nada reconocible como la vida común de las personas que asisten a verla y por eso reconoce sus potencialidades humanas.

El convivio es un momento especial de vida que transporta a los participantes a un tiempo ancestral de la humanidad, donde reviven sus conexiones con el otro para compartir vida. Esa es la razón principal por la que el teatro no puede hacerse por televisión, internet o cualquier otro instrumento tecnológico; y por esa misma razón la lucha libre en vivo es una experiencia distinta a la transmitida por televisión.

Es necesario entender la diferencia entre el convivio y el tecnovivio para analizar el paradigma de las relaciones huma-

nas presentes en cada uno de ellos. En el tecnovivio existen dos tipos: el interactivo, donde los participantes se comunican a través de un dispositivo tecnológico (como puede ser una llamada celular, un videochat, videojuegos en línea, etcétera); y el monoactivo, donde la comunicación es unidireccional porque uno de los participantes está ausente al ser reemplazado por un aparato tecnológico (Dubatti, 2014:177).

El convivio es forzosamente espacio y tiempo compartidos en una misma zona de afectación, un acontecimiento que se construye una sola vez y de forma diferente en cada representación. En otras palabras, tiene la esencia de la carne asada de los domingos, las bodas, el encuentro físico de los amantes y nos recuerda esas experiencias que no se pueden realizar sin la reunión de los cuerpos vivos.

El teatro y la lucha libre siempre regresan con fuerza a los recuerdos de los espectadores porque la función ontológica de su esencia también opera como memoria cultural colectiva. Los participantes del convivio, al reunirse y observar atentos el desarrollo de la narrativa, se confrontan con lo real de la historia y de los otros, con el vínculo que existía antes de los idiomas cuando se reunían alrededor del fuego para dejarse asombrar por la maravilla del mundo.

## **El convivio y el melodrama**

La fuerza del convivio, ya sea en la lucha libre o en el teatro, radica en su capacidad para transformar al espectador, le ofrece la oportunidad de ser parte de un rito de purificación para los problemas externos al espacio de juego y un tiempo de descanso contra la lucha continua de las fuerzas tóxicas de la vida cotidiana como la corrupción, el crimen, la maldad, la perversidad y demás energías negativas.

Sobre el ring estas fuerzas son representadas mediante los personajes que entran a la batalla para enfrentar a sus valores antagónicos; los rudos y los técnicos son interpretaciones de

la vida y permiten descubrir que los conflictos tienen solución o al menos un sentido elevado en la existencia.

La lucha sobre el ring permite un convivio donde el espectador encuentra, en la vida escénica, la justicia a través de un combate con los conflictos cotidianos y comprende sensiblemente que si mantiene una actitud positiva, una ética intachable (técnico), no importarán las tretas frente a él (rudo), saldrá victorioso al final del día.

El espectador obtiene un remedio catártico: en el sentido médico, es una droga fuerte de la misma naturaleza que el mal que hay que combatir, lo que enfrenta es la cotidianidad y su violencia diaria, las cuales entregan en el convivio a los luchadores que representan el bien y el mal para que, en la agresión ritualizada, sea vacunado con cada golpe e insulto que libera en el ring.

El espectáculo de la lucha libre sobrevive por la falta de resultados obvios durante y después de los enfrentamientos: los combates se efectúan por el hecho de enfrentarse en pos de una narración, más cercano al acto ritual de mantener un orden universal al contraponer al bien frente al mal. Comparten el mismo móvil superior de las guerras floridas prehispánicas donde no importaba el vencedor ni el perdedor, sino ser parte del sacrificio a los dioses para mantener la estabilidad del universo.

El melodrama como género literario enfrenta valores humanos representados por los personajes antagónicos de la historia, los valores positivos como la tolerancia, la justicia, la responsabilidad y el amor aparecerán imbuidos en la figura del protagonista, mientras que los vicios del hombre tomarán forma en los antagónicos. En su narrativa la cadena de sucesos es más importante que la caracterización de los personajes porque se ocupa de lo circunstancial más que del individuo.

La tragedia es una historia vertical donde se explora el cielo y el infierno personales de cada personaje y se trastoca el orden del universo, en cambio, la comedia aparece como una historia horizontal donde se agita el pasado y el presente so-

cial. El melodrama es un subgénero de la comedia que cuestiona los valores sociales, se concentra en una caracterización principalmente externa, da cabida a estereotipos como el loco, el vicioso, el sensato, el virtuoso, etcétera, son personalidades extremas y morbosas. Los personajes en la arena se crean bajo estas premisas y están claramente definidos por sus objetivos, vestimentas y conducta dentro de la escena.

Este género dramático enfrenta un personaje simple a una multitud de vicisitudes que permitan obtener una constante de comportamiento, sus personajes son previsibles y de fácil acceso para el espectador. En consecuencia, los técnicos, por ser el equipo que se apega al reglamento y que respeta al árbitro, encarnan la justicia, la buena moral, el deber, no se les verá nunca infringir una regla; mientras que los rudos son todo lo reprochable del mundo, son tramposos, mentirosos, crueles y viles, sin respeto a la autoridad buscarán cualquier oportunidad para hacer de las suyas. El luchador rudo es el que traiciona, el que provoca al árbitro y lo distrae para sus fechorías, para muchos en el público, el rudo es el verdadero maestro de ceremonias

La clasificación de rudos y técnicos obedece a una postura ante la vida más que a una decisión arbitraria, porque la dramaturgia de la lucha libre polariza los valores morales en buenos y malos, el conflicto de fuerzas antagónicas es más legible para el espectador y, al hacer esto, la arena parece ser una visión fotográfica de la sociedad mexicana ya que el técnico, el bueno, es el que resulta traicionado y engañado por el rudo, el personaje corrupto, quien utiliza toda una serie de artimañas para dificultar su victoria.

La fatalidad del universo se centra en el personaje protagónico, quien contra toda expectativa saldrá victorioso gracias a la determinación que lo caracteriza; le da esperanza al espectador y le resulta tranquilizante que la única manera de ganar para el rudo será a través de trampas y ardides (Möbius, 2007:17), las cuales, aunque dificultan la victoria del protagónico, no lograrán evitarla. Es la verdad del mexicano, de

la realidad que se representa ante él, es el mundo moral en el cual se reconoce.

Aunque bien podría la balanza inclinarse al lado de los buenos, dentro de las arenas suele decirse que el luchador rudo es el “protagonista” del espectáculo al tener mayor margen de acción. De sus filas surgieron personajes como el inolvidable “Cavernario Galindo”, quien escupía pedazos de víbora en sus funciones, dando cuenta que, cuánto más provocador es el rudo con el público, es más activo a la hora de hacer partícipe a los espectadores y es también el conductor de las emociones (Möbius, 2007:18); dicha tarea no es algo sencillo porque implica una sabia combinación de tensión-relajación dramática, un suspenso y la exaltación de los sentimientos (Alatorre, 1999:96). La habilidad del luchador para combinar estas características determina su permanencia en el colectivo imaginario y sobre todo una buena función de lucha libre.

Al igual que en la vida cotidiana, el reto no proviene de la bondad sino de la aparición de lo negativo en el camino del bien. El bien en este caso es quien resiste estoicamente, no se queja y aguanta los golpes, una actitud mexicana enraizada en nuestra historia de conquista y reforzada por el maternalismo nacional de la sumisión y la abnegación. La Recompensa espiritual que se llevan estos personajes son, respectivamente, el aplauso o el abucheo de los espectadores, luchan con determinación para ganar una imagen que los identifique con algún sector de la audiencia.

Ambos equipos elijen a partir de una meta en común sus atuendos, sus símbolos, aquello que los diferenciará de otras agrupaciones. Se conducen como valores opuestos que luchan para demostrarse superiores y se pelea fieramente el gusto del público en cada “llave” para acercarlo a sus dominios. Así se juega la lucha libre al conseguir que la arena no sea observada como un circo deportivo, sino que se crea un universo de sentido reconocible para el espectador; en él puede ver cómo su vida interna y su colectivo imaginario aparecen en conflicto para ofrecerle las respuestas que no alcanza a tener.

## **La potencia humana en el convivio ritual**

La lucha libre y el teatro ponen en juego el potencial humano para que el espectador reconozca la capacidad física y emotiva que existe dentro de él. El combatiente en el ring tiene un objetivo al mostrarse superior al otro, el actor en escena persigue un objetivo similar al representar la superioridad escondida en el ser humano, latente y en espera de cobrar vida.

La validez de esta superioridad humana pretende convertirse en una superioridad general, como una piedra arrojada en un estanque donde las ondas se expanden desde el escenario hasta la última fila del recinto. Al terminar el combate se ha ganado algo más que el juego mismo, el éxito logrado en el juego se puede transmitir en alto grado del individuo al grupo (Huizinga, 1999:68). Concluir el rito relaja y tranquiliza porque los asistentes gritaron, maldijeron, insultaron, lloraron por sufrimiento y por alegría las peripecias del actor/luchador; las pasiones desbordadas durante la función llegan a su fin, el espectador sufre una catarsis que lo renueva para continuar con su vida cotidiana de una manera más llevadera.

La lucha libre es un deporte espectáculo que representa la lucha del bien contra el mal y se engalana con una serie de movimientos acrobáticos, llaves y castigos (Benguirión y Carrillo, 2007:67). Desde una perspectiva teatral, el estilo mexicano nos revela un trasfondo cultural más allá del deporte de competencia gracias al folclor nacional que se impregna en su esencia.

## **Conclusiones**

El terreno compartido entre la lucha libre mexicana y el teatro no es limitado, al contrario, se extiende desde lo visible como el vestuario, el escenario y la gestualidad, hasta las bases conceptuales profundas como la vivencia, la expectación o la ficción. Si estos elementos eran difusos anteriormente,



ahora los vemos con ojos más despiertos, la disposición de nuestros sentidos ante este acontecimiento humano cambia para observar que la lucha libre retiene lo teatral de los ritos de convivencia.

Asistir a la arena es habitar un mundo que acciona con sensaciones y no con razonamientos, un lugar donde el espíritu humano juega libre y se deja afectar emocionalmente sin los límites de la mente. Lo teatral nos regala esta oportunidad para dejarnos ser en plenitud durante una actividad voluntaria y disfrutar cada emoción que se libera de manera catártica a través de nuestros personajes y luchadores favoritos. La vida escénica que existe y es alimentada por los creadores escénicos, llámense actores o luchadores, nos permite encontrar la potencialidad que se esconde en nosotros y el convivio nos hace humanos.

Los elementos de la teatralidad que presenta Dubatti son una herramienta de suma importancia para los investigadores de teatro, ya que nos da tres conceptos simples pero que desentrañan lo complejo de la actividad escénica, facilitan la comprensión de lo que experimentamos para reconocer los diferentes grados de teatralidad presentes en nuestra vida.

El estilo mexicano se diferencia poco de lo que podemos decir es propiamente teatro, si bien no se trata de una actividad artística en su totalidad, sí es teatralidad; comparte lazos conceptuales bien aplicados y nos permite reconocer la verdad sobre el ring. En la arena como en el teatro se reúnen espectadores, jugadores y lo “otro”, la espiritualidad humana. La lucha libre explota la teatralidad al máximo para existir como el gran mito que es hoy en día, a través de sus luchadores observamos al hombre en plenitud, desfogamos nuestra agresión retenida con el fin purificador del acto ritual de un sacrificio, jugamos a desangrarnos para revitalizar nuestro espíritu.

La lucha libre como la dramatización de un deporte puede leerse como una frase rebuscada y pretenciosa, pero nada alejado de la realidad, pues se trata de una esfera de sentido

dramático, sin lugar a dudas, desde sus pilares fundamentales; existe porque no se piensa con la razón, no se argumenta lo que ocurre en el ring, se vive dentro de él y a partir de este terreno de no pensar comenzamos a sentir; se apaga la conciencia racional que nos haría descubrir lo coreográfico en la lucha.

Vivimos el acontecimiento con las sensaciones que son conducidas por los luchadores para un buen fin escénico, ellos son responsables de la narración y compiten por nosotros, para que encontremos la purga necesaria de nuestra vida cotidiana, convivimos con ellos, somos sus espectadores y con ellos creamos poéticamente la vida a dos de tres caídas. La lucha libre como el teatro se vive mientras sucede.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Claudia (1999), *Análisis del Drama*, San Diego, Escenología.
- BARBA, Eugenio (2012), *La esencia del Teatro*, México, Paso de Gato.
- \_\_\_\_\_ (1985), *The dilated body*, en línea: [dehttp://www.odinteatretarchives.com/odinstory/doc-chapter-1-body](http://www.odinteatretarchives.com/odinstory/doc-chapter-1-body), consultado el 6 de octubre de 2012.
- \_\_\_\_\_ (1992), *La canoa de papel, tratado de antropología teatral*, España, Grupo Editorial Gaceta.
- BENGUIRION, I. y Carrillo, I. (2007), “Lucha libre, ficción al filo de la realidad”, en *QUO*, núm. 120, pp. 62-80.
- DE TAVIRA, Luis (2007), *Interpretar es crear. Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor*, México, Paso de Gato.
- DELEUZE, Gilles (2011), *Lógica del sentido*, Chile: Universidad de Filosofía ARCIS, extraído de <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/588.pdf>. Consultado el 23 de octubre de 2018.
- DITLHEY, Wilhem (1949), *Introducción a las ciencias del espíritu*, en línea: [https://www.google.com.mx/search?q=dilthey+introducci%C3%B3n+a+las+ciencias+del+esp%C3%A9ritu&ie=utf-8&oe=utf-8&gws\\_rd=cr&ei=MQthVq-EBIHmMwHTqozw](https://www.google.com.mx/search?q=dilthey+introducci%C3%B3n+a+las+ciencias+del+esp%C3%A9ritu&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=MQthVq-EBIHmMwHTqozw), consultado el 30 de noviembre de 2015.
- \_\_\_\_\_ (2000), *Dos escritos sobre Hermenéutica: El surgimiento de la hermenéutica y los esbozos para una crítica de la razón histórica*, en línea: [https://docs.google.com/file/d/0BzH20\\_Ds87woTzgxcoNzYUZIS2c/edit](https://docs.google.com/file/d/0BzH20_Ds87woTzgxcoNzYUZIS2c/edit), consultado el 25 de noviembre de 2014.

- DUBATTI, Jorge (2014), *El teatro de los muertos: filosofía del teatro y epistemología de las ciencias del teatro*, México, Libros de Godot.
- \_\_\_\_\_ (2012), *Principios de filosofía del teatro*, México, Toma Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas.
- FOUCAULT, Michel (1992), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, en línea: [http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015\\_1/investigacion\\_genero/complementaria/fou\\_mic.pdf](http://www.pueg.unam.mx/images/seminarios2015_1/investigacion_genero/complementaria/fou_mic.pdf), consultado el 15 de abril de 2015.
- GADAMER, Hans-Georg (1997), *Verdad y método*, Vol. I, Ediciones sígueme, pp. 143-182.
- GENÉ, Juan Carlos (2010), *II. El actor en su creación*, México, Paso de Gato.
- \_\_\_\_\_ (2010), *III. El actor en su sociedad*. México: Paso de Gato.
- GOUBRET, Lourdes (2009), *Espectacular de Lucha libre*, Editorial Océano / CONACULTA, UNAM.
- HORCAS VILLARREAL, J.M. (2009), “El Teatro: Obra Literaria y Espectáculo”, *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, en línea: [www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv.htm](http://www.eumed.net/rev/cccss/04/jmhv.htm), consultado el 14 de septiembre de 2018.
- HUIZINGA, Johan (1999), *Homo Ludens*, Madrid, El libro de Bolsillo.
- MCGOWAN/ Melnitz (2004), *Las edades de oro del teatro*, Fondo de Cultura Económica.
- MÖBIUS, Janina (2007), *Y detrás de la máscara... el pueblo*, Ciudad de México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- PAZ, Octavio (1994), *El laberinto de la Soledad*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Real Academia Española, *Diccionario*, en línea: <http://lema.rae.es/drae/>

STANISLAVSKY, Konstantin (2007), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*, España, Alba Editorial.

ZAMBRANO, María (2006), *Filosofía y Poética*, en línea: <https://felonita.files.wordpress.com/2009/05/filosofiaypoesia.pdf>, consultado el 30 de noviembre de 2015.

ŽIŽEK, Slavoj (2014), *Acontecimiento*, Madrid, Sexto Piso.



## ACTORES PLÁSTICOS Y MARIONETAS EN ESCENA: PROPUESTA TEATRAL DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Berenice Romano Hurtado

*Todo teatro de muñecos dobla en profundidad la admirable ficción que el teatro es en sí. El personaje teatral, trasunto y encarnación de un ente de realidad, es en el guiñol, a su vez, suplantado por el muñequillo.*

*Federico y su mundo*, Francisco García Lorca

Es conocido el profundo interés de Federico García Lorca por las marionetas e indudable la importancia que tuvieron en sus trabajos teatrales. Encuentra en los títeres la sustancia para lo que él cree el verdadero teatro, aquél que represente el dramatismo puro del mundo. Para Lorca, tanto muñecos como actores son materia de caracterización; sus piezas subrayan la plasticidad y carga estética del cuerpo; en sus obras explota esta corporeidad, sea muñeco o actor, en un sinfín de recursos visuales y de lenguaje. En su teatro la escenografía no tiene importancia frente a la carga simbólica, siempre mutante, de sus personajes. Es decir,

la gran pasión de Lorca fue el arte. Las ideas que sobre su naturaleza expuso a lo largo de su vida variaron, en lo esencial, poco. Quiso siempre guardar fidelidad a un arte cuya naturaleza tenía para él autonomía. Mas, esa naturaleza autónoma, sin renunciar en lo más mínimo a ninguna de sus prerrogativas consideradas naturales, podía y debía desempeñar una función distinta y variable. Y fue precisamente en lo tocante a este capítulo donde se produjo la evolución de su pensamiento estético.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Francisco Caudet agrega que “Lorca fue un ardiente defensor de que un arte basado en ‘la observación lírica’ y en el que tuviera protagonismo ‘la fantasía poética’, reunía condiciones óptimas para desempeñar diferentes funciones, incluida la social” (1986:764). Más adelante dice que Lorca buscaba “más lirismo dentro de lo dramático” (765).

Si se rastrearán los “temas” que Lorca trabajó en su obra, se encontraría que son recurrentes incluso ciertas imágenes; pero lo esencial, que es también lo que interesa en este artículo, es que las pocas variantes temáticas son enriquecidas por la diversidad en el tratamiento, esta “función distinta y variable”.

Así, en la medida en que Lorca trata de modificar el lugar escénico y las tareas que tradicionalmente realizan los actores, lo que hace es inventar, construir, como un edificio, un espacio dramático único. No la mera creación, sino la elevación de todo un entramado de rincones teatrales, de máscaras y personajes, de situaciones inesperadas y de diálogos imposibles, con los que Lorca combina mundos; no importa si son reales, siempre que reflejen la búsqueda de una verdad humana. Esta es la caja con el universo de Lorca que, a la manera del titiritero, abre para dejar escapar vida: para él, dramatismo es vida.

### ***La zapatera prodigiosa, obra en tres planos***

*En los años anteriores a 1930, paralelamente a las primeras redacciones de La zapatera, García Lorca había ensayado ya suficientemente las posibilidades que le sugería el teatro de títeres, hasta el punto de anunciar desde él las pretensiones de su quehacer teatral respecto al que estaba generalizado en su momento.*

Lina Rodríguez Cacho, ed. a *La Zapatera prodigiosa*

Por medio de las marionetas, Lorca puede exacerbar las emociones y los hechos que representa; para él, mostrar la intensidad que tiene la vida es lo que importa, por eso la tragicomedia o la farsa son formas que le interesa ensayar en sus representaciones. De acuerdo con esta tesis, transpolar el universo de los títeres al de los actores no debió significar un gran cambio; no, por supuesto, porque los recursos fueran los mismos, sino porque parece que para Lorca la forma de valer-



se de unos materiales o de otros no tenía que ser muy diferente cuando se trataba, en principio, de la misma búsqueda. Luis Fernández Cifuentes, señala que: “El mismo García Lorca da a entender que la presencia de estas dos obras [*Los títeres de cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal*] en su trayectoria dramática no representa un ejercicio marginal, accidental, insignificante, sino un reconocimiento ejemplar; las marionetas no son la distracción colateral, sino el modelo” (1986:66).

De ahí el uso del prólogo,<sup>2</sup> a la manera en que un títere presenta o introduce una historia; o la casi ausencia de nombres propios en los personajes, como una forma de borrar los rostros para luego caracterizarlos y transformarlos durante la representación. Sobre esto, y en relación con *La zapatera prodigiosa*, el mismo Fernández Cifuentes añade:

Ubicada con cierto consenso en “la línea tradicional del teatro menor”, emparentada [...] con el “sainete”, el “costumbrismo”, el “entremés” y, desde luego, la “pantomima” y el teatro de marionetas, *La zapatera prodigiosa* constituye [...] un experimento con sencillez, [...] brevedad, [...] ligereza, acaso [...] “intrascendencia” (Fernández Cifuentes, 1986:97).<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Francisco García Lorca señala que “este teatro popular [el de marionetas], se complace en ponernos de relieve la complicada trama de la ficción teatral. Forma parte de la esencia de este ‘sencillo’ espectáculo el que el titiritero hable con sus personajes y discuta con ellos, incluso antes de que salgan a escena, en un primer desdoblamiento del ‘autor’, que independiza así a los personajes de la mano que los mueve y la voz que los anima” (1980:267).

<sup>3</sup> Asimismo, agrega Francisco García Lorca: “Este mismo juego en la ficción [se refiere al diálogo inicial entre don Cristóbal y doña Rosita, en *Retablillo de don Cristóbal*] fue utilizado por Federico, fuera de su teatro de muñecos, incluso en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*” (1980:268). Más adelante comenta que: “Federico, teniendo en cuenta las aptitudes de bailarina de la famosa actriz argentina, Lola Membrives, que iba a encarnar la figura de la protagonista, añadió canciones y bailes a su ‘farsa violenta’, como la había denominado. Estos añadidos acentuaban el vago aire de ballet, que ya tenía antes la obra, y la línea cuasi musical de su desarrollo, dentro de una estilización hacia la ópera cómica que extrema a veces el perfil de los personajes” (302).

*La zapatera prodigiosa* inicia con un prólogo,<sup>4</sup> en voz del personaje que se denomina Autor, quien trata de interactuar con el público, tal como sucede en el teatro de títeres.<sup>5</sup> Si en las marionetas el artificio se ignora, como parte del contrato que establece el público con los muñecos que imitan vida, en el prólogo de *La zapatera prodigiosa* se pide al auditorio que “sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio.”

Con la mención de este artificio, lo que se pone de manifiesto es la teatralidad que resulta de la convivencia de la ficción y lo real. Elementos que tanto en el teatro de marionetas, como en el “gran teatro”, implican una metaficción donde no sólo la fantasía y la vida actúan sin anunciarse, sino que son tema y motor de la acción.

En el prólogo, el Autor se refiere a la Zapatera: “ella lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca, y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible”. Con estas palabras resume lo que será la obra. Para Lorca lo verdadero no tiene que ver aquí con una realidad; la fantasía, el artificio puro,<sup>6</sup> son herramientas con las que puede elaborar el verda-

---

<sup>4</sup> Francisco García Lorca dice que “el prólogo de *La zapatera* está a cargo del autor, y en alguna ocasión fue representado por el propio Federico. Ahora, su función se ha hecho más compleja. No sólo se anuncia que la obra va a ser sustentada por una ‘criatura poética’, sino, también, el tema que la mueve: su lucha con la realidad que la cerca y con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible [...] un proceso en el que las fantasías se resuelven en realidades, para ser de nuevo rechazadas y sustituidas” (1980:307).

<sup>5</sup> Al respecto, es interesante tener presente lo que Francisco García Lorca señala sobre *Los títeres de Cachiporra*: “están escritos en un plano impreciso en cuanto a la naturaleza de los personajes. Varias veces se me ha preguntado si había que hacer la representación con muñecos o con personas. Quizás en su última versión aparece más evidente la intención del poeta de que los personajillos sean representados por personas [...] en vez de que los muñecos hagan el papel de personas, las personas hacen el papel de muñecos. Esta traslación de planos sería, por otra parte, muy del gusto de Federico” (1980:276-277).

<sup>6</sup> En relación con las marionetas, Fernández Cifuentes señala: “El encuentro de este público y aquel discurso se realiza en un espacio marcado por

dero teatro: la realidad está presente en la medida en que es la contraparte de la ficción; sin lo real el artificio es imposible. El prólogo termina con una muestra de representación total: *“Se quita el sombrero de copa y éste se ilumina por dentro con una luz verde: el Autor lo inclina y sale de él un chorro de agua. El Autor mira un poco cobibido al público y se retira de espaldas lleno de ironía”*.

La irrealidad inunda el escenario para subrayar la función del teatro: no ser reflejo de realidad, sino su contraparte, la máxima representación y el dramatismo puro. Los colores “chillones”, “rabiosos”, los sentimientos exagerados y los sonidos “exaltados” crean un ambiente de fantasía en el que los personajes aparecen como muñecos coloridos y alegres. Esto resaltará lo grotesco de la trama y vinculará, además, todas las escenas de los personajes con la historia de títeres que el Zapatero presentará al final.

Mientras tanto, los personajes se suceden y cada uno representa el papel que anuncia su título, que no su nombre: Alcalde, Vecina, Beata, Mozo, etcétera. Cada uno supone un tipo, un papel, que gira en torno de la Zapatera y se asoma a través de su ventana, como muñequito curioso. Las canciones del acto segundo refuerzan esta impresión: cuentan la historia de la Zapatera y de cómo sus pretendientes van y vienen. Los panderos y las voces de los niños dan a la canción un toque juguetón que presenta a los protagonistas de la historia como personajes de cartón con los que los niños juegan.

Las canciones representan los actos que los pretendientes de la Zapatera van a realizar en la segunda parte, hasta el momento en que el Zapatero vuelve a escena transformado: ahora es un titiritero. Representa, en sí, el artificio y el vínculo entre los personajes de carne y los de madera. La Zapatera, después de todos los encuentros y rechazos que ha hecho

---

la elaboración y el artificio [...] cuyo distintivo estructural es lo cerrado y excluyente de sus formas: ‘estábamos encerrados’ [dicen los títeres de Lorca] ‘metidos en una cajita de hierro’” (1986:90); igual que los personajes de las obras que se revisan en este artículo, quienes están encerrados entre las paredes del teatro.

a sus aduladores, se pone feliz al oír que viene el teatro, la fantasía de “la gentecita” que sólo actuará bajo la mano del Zapatero.

“Hacer los títeres”, entonces, implicará la decisión del Zapatero de representar frente a su mujer una ficción que ante ella, por medio del artificio de los títeres, se manifestará como verdadera. Sobre su trabajo de titiritero, el Zapatero dice:

¡Ay! es un trabajo de poca apariencia y de mucha ciencia. Enseño la vida por dentro, secretillos de matrimonios, aleluyas con los hechos del zapatero mansurrón y la tarasca indomable, vida de Diego Corrientes, aventuras del guapo Francisco Esteban y arte de colocar el bocado a las mujeres parlanchinas y respondonas. (García Lorca, 1986:215)<sup>7</sup>

La descripción que hace el Zapatero ilustra lo que es la vida; igual que la escena representada en ese momento. En la aparente sencillez de la puesta, la teatral y la de títeres, se conjuga el complicado entramado que resulta de mezclar la ficción, la realidad y la metaficción.

Los personajes de *La zapatera prodigiosa* presencian la dramatización, dentro del drama, que los títeres del Zapatero hacen de su propia historia. El decorado es semejante al de la obra “real”: los colores son estridentes y la actuación de las marionetas es exagerada, propia de su género.<sup>8</sup> El Zapatero aumenta la intensidad de su narración de acuerdo con lo que sufre el títere que lo representa. La Zapatera trata de disimular el dolor que le causa reconocerse en la puesta. Mientras estos dos personajes sufren, el resto del público se ríe y disfruta.

La representación de los títeres, en puesta en abismo, pone a la Zapatera frente a una realidad que la lastima. Por primera vez puede ver las cosas como pasaron y comprende, incluso,

---

<sup>7</sup> En adelante señalaré la página del texto en las citas.

<sup>8</sup> Ricardo Doménech señala que “el modo lorquiano de entender la plástica y el espacio escénicos es, en verdad, original y profundo, y resulta sobremanera revelador de la totalidad de su arte dramático.” (1986:294).

cuál fue el papel que ella representó. Sin embargo, al final de la historia, cuando el Zapatero se transforma nuevamente en su personaje inicial, la Zapatera también regresa al papel que interpretó al principio y que se había modificado con la ausencia de su esposo.

Así, en *La zapatera prodigiosa*, el teatro de marionetas sirve como un espejo para los personajes, al tiempo que muestra el juego metaficcional que supone. La ficción y la realidad, a la par con lo que es “lo verdadero”, son constantes en el teatro de Lorca, y constituyen una forma, como se ha tratado de explicar, de vincular el teatro de marionetas con el dramatismo que caracteriza las representaciones propias de su teatro.

### ***El público: reflexiones en escena***

Una puesta con muñecos, como ya se ha tratado de decir, significa una serie de niveles de ficción. En un primer momento se tiene una historia que en su naturaleza ya supone un hecho inventado, incluso si tratara acerca de *verdades*. Cuando esta historia, además, se pone de manifiesto por medio de la figura de seres sin vida, el plano de ficción se desdobra. Por supuesto no puede dejarse de lado el hecho de que estos muñecos entran en acción no por voluntad propia, sino por virtud de una mano externa, que permanece oculta al espectador.

Decir sencillamente, por analogía, que esa mano oculta es la del dramaturgo, y que las marionetas son los actores que hacen lo que el creador escribe, sería una perogrullada. La función específica del teatro de Lorca, en relación con las marionetas, yace en el uso de los recursos dramáticos de éstas dentro del teatro grande, como si se tratara siempre de un escenario para títeres. Como dice María Clementa Millán, “no es la acción la que da coherencia a la pieza, sino el tema que se nos quiere transmitir. Tampoco los personajes son individuos, sino tipos al servicio de las ideas que el autor pretende exponer” (1986:399).

El desdoblamiento en una representación como la de *El público*, radica en principio en que el tema es el propio teatro.<sup>9</sup> La obra es y habla del teatro mismo en medio de una puesta que se mezcla con la de otros dramas. Las escenas, todas de una misma pieza, *pretenden* haber escapado de otros textos para complicar la trama de *El público*.

Como se ha mencionado en el caso de *La zapatera*, los personajes de *El público* tampoco tienen nombre propio. Los “títulos” que los identifican suelen ser el mero sustantivo o, en el caso de Julieta, un nombre que no refiere directamente a quien lo porta, sino a otro personaje o a otra obra. Los papeles suponen acciones implícitas o cargas semánticas: lo que se espera de un caballo, un arlequín o un emperador. Esta dramatización derriba esas ideas preconcebidas y presenta situaciones inesperadas en personajes impredecibles. La obra empieza con un diálogo entre el Director y el Criado:

Criado. Señor.

Director. ¿Qué?

Criado. Ahí está el público.

Director. Que pase (1998:119).

El público es un personaje más que entra a escena como parte de la obra en sí. El Director es un personaje, el público, otro. La voz del Director es la que irá perfilando la idea de teatralidad a lo largo de la obra. Los Caballos tocan sus trompetas y el Director les dice: “Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. ¡Mi teatro será siempre al aire libre!” (119). El teatro sentimental es lo más alejado del drama que representa *El público*; el teatro al aire libre es el de la vida, el que se actúa fuera de las fantasías que suelen aparecer en

---

<sup>9</sup> En relación con los dibujos de Lorca, Valeriano Bozal señala un rasgo que puede aplicarse al tipo de obras que aquí se analizan: “los desdoblamientos, segmentaciones, etc. [...] producen un efecto de objetualización de los diversos motivos representados, cabezas, ojos, pájaros, bocas, flores, manos, pájaros, peces..., que dejan de ser partes de un conjunto representativo y adquieren entidad significativa propia” (1986:756).

una puesta teatral. De manera paradójica se juega con la idea de querer representar la vida “en crudo” para dejar de lado la parte acartonada y de oropel de una puesta, sin embargo, se sigue trabajando con las apariencias porque éstas son parte de una escenificación.

Se da un curioso caso de intertextualidad cuando otro mundo teatral, el de *Romeo y Julieta*, invade la representación de la obra:

Hombre I. ¿El señor Director del teatro al aire libre?

Director. Servidor de usted.

Hombre I. Venimos a felicitarle por su última obra.

Director. Gracias.

Hombre 3. Originalísima.

Hombre I. ¡Y qué bonito título! Romeo y Julieta.

Director. Un hombre y una mujer que se enamoran.

Hombre I. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

Director. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta. (122)

Las transformaciones son la base de un teatro como el de *El público*. El nombre no importa, sino lo que representa y sus posibilidades de cambio; a pesar de que después el Director diga: “Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta” (122), porque aunado a su posible actualización en otro espacio escénico, está su permanente carga semántica. Las cosas son lo que son, pero dentro de la teatralidad, la capacidad de modificación de los personajes se multiplica. De ahí la mención de las máscaras que devoran y del enorme armario que las contiene, como una forma de acumular y posponer personajes.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> José Rubia Barcia señala que: “el armario que debe ser gigantesco hace pensar en su posible contenido (interioridad o intimidad oculta de lo humano). En su exterioridad, se acumulan las máscaras vivas, artificialmente iluminadas, humanidad enmascarada con un hueco para la voz, *personare*, para sonar o resonar y culminar en *persona*, con ojos y boca y con el armario-cuerpo a cuestas” (1986:392).

El teatro al aire libre del que habla el Director es también el teatro bajo la arena: “Tendré que darme un tiro para inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena” (123), que es el teatro de la vida. El tiro en la cabeza, la muerte, el golpe en los ojos, es la vida que se debe representar en un teatro verdadero. La obra rebosa de estas transformaciones que implican a su vez la revelación y el reconocimiento de otros personajes en los mismos que ya estaban en escena.

Hombre I. (Mirando al Director). Lo reconozco todavía y me parece estarlo viendo aquella mañana que encerró una liebre, que era un prodigio de velocidad, en una pequeña cartera de libros. Y otra vez, que se puso dos rosas en las orejas el primer día que descubrió el peinado con la raya en medio. Y tú, ¿me reconoces?

Director. No es este el argumento. ¡Por Dios! (125)

El Director no quiere ser visto como lo está observando el Hombre I porque su papel de ahora no tiene que ver con aquellas otras imágenes que existen de él. En este sentido, se puede observar cómo las palabras, del Hombre I desestabilizan la precaria identidad del Director. Más adelante el Hombre I dirá: “Pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo. (A/Director.) Y tú, pasa por detrás del biombo” (126), con lo que invita a las transformaciones en escena.

Estos cambios frente al público muestran una “falta de pudor” que es precisamente la que quiere resaltar Lorca para decir la vida, sin tapujos. Por ello presenta situaciones y personajes grotescos que representen lo verdadero, y no lo encubierto y en apariencia aceptable de la vida. De aquí que las transformaciones no sólo sean cambios en el escenario, sino una intención de transgredir las convenciones de hacer y ver teatro. Por ejemplo, los seres andróginos que en realidad no se ubican en ningún sexo porque su apariencia no tiene importancia, porque nunca será definitiva. En la obra, lo mismo da que se trate de una mujer o de un hombre: de cualquier modo están sujetos a los cambios, y de todas maneras, aunque



podieran permanecer en una sola apariencia, la de un muchacho, por ejemplo, tendrían que actuar el papel de una mujer y encontrarse amando a otro muchacho.

En esta obra los personajes sólo pueden ser arquetipos o seres en proceso, indeterminados, en cambio constante. De ahí también que busquen su identidad en otros personajes, en los “más sólidos”, en los clásicos. La repetición de ideas da un movimiento a la obra que aumenta la sensación del cambio. Las transformaciones, lo real y la ficción, parecen inmersas en un juego cíclico del que sólo se puede salir modificado.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en nube?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en ojo.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en caca?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en mosca.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en manzana?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en beso.

Figura de Cascabeles. ¿Si yo me convirtiera en pecho?

Figura de Pámpanos. Yo me convertiría en sábana blanca. (130)

Estas transformaciones en el escenario son un juego de apariencias y apariciones en el que el amor se reduce a este intercambio de “actos mágicos”. Lo central para este análisis es el hecho que los cambios pueden sucederse durante la acción y que este proceso es el que sostiene uno de los vértices centrales del drama: la idea que la apariencia no es definitiva, ni relevante, cuando la realidad prueba que las personas siempre son contradicciones en sí. Quizá, también, como una forma de hablar de la homosexualidad sin hacerlo directamente, otra vez, por medio de una forma que no es directa y que aparenta algo distinto.

En *El público* incluso se propone la idea de las modificaciones hasta crear una forma ideal que, sin embargo, también se esfuma. Dice la Figura de Pámpanos:

Cuando rondas el lecho y los objetos de la casa, te sigo, pero no te sigo a los sitios a donde tú, lleno de sagacidad, pretendes llevarme.

Si tú te convirtieras en pez luna [el ideal imposible], yo te abriría con un cuchillo, porque soy un hombre, porque no soy nada más que eso, un hombre, más hombre que Adán, y quiero que tú seas aún más hombre que yo. Tan hombre que no haya ruido en las ramas cuando tú pases. Pero tú no eres un hombre. Si yo no tuviera esta flauta te escaparías a la luna, a la luna cubierta de pañolitos de encaje y gotas de sangre de mujer. (132)

Así como existen las transformaciones de apariencia, se dan también las de personalidad. A veces es un personaje el que domina, pero después de un rato de estar en diálogo, esto puede modificarse hasta convertirse en un juego de poder. El intercambio constante en el diálogo, el ir y venir de preguntas y respuestas rápidas, hace que las escenas parezcan una carrera vertiginosa hacia el vacío. La teatralidad es la que suele detener esta caída: “*Suena el silbato. Del techo cae un niño vestido con una malla roja.*” (136)

La dramática introducción de los personajes produce nuevos cambios en la acción y evita el aparente sinsentido. Existe una conciencia de esta teatralidad y los personajes pueden valerse de las posibilidades de interpretar uno u otro papel. De ahí que se hable de encontrar a “uno”. La unicidad en medio de la multiplicidad aparece como un ideal inalcanzable: todos se transforman sin dejar de ser lo que originalmente eran: “¿Es que un hombre puede dejar de serlo nunca?” (142).

Lo que hay es una constante lucha por adecuarse a un papel que jamás es el definitivo porque nunca es el apropiado. Ese constante reflejo de personajes significa una serie de representaciones al infinito que más se acerca a la muerte que a un ideal realizado. La identidad aparece como una acumulación de caretas.

La alusión a decoraciones “realistas”, como en la tumba de Julieta, sólo realza la artificialidad dentro de lo ya de por sí artificial de la puesta. El personaje de Julieta, que tiene un significado implícito, aparece transformado. Las expectativas se traicionan al servicio de los cambios que rompen con lo

preestablecido: “Julietta *está tendida en el sepulcro. Viste un traje blanco de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado*” (146).

Esta ruptura produce el desgaste de los tópicos fijados por la tradición. El amor aparece desvirtuado y los personajes reclaman su necesidad de amar: “A mí no me importan las discusiones sobre el amor ni el teatro. Yo lo que quiero es amar” (147). Asimismo, hay una degeneración de las cosas a manos del tiempo: “La luna empuja de modo suave las casas deshabitadas, provoca la caída de las columnas y ofrece a los gusanos diminutas antorchas para entrar en el interior de las cerezas” (149). Las “formas” fijas están muertas; el Caballo Negro dice: “¡Forma! ¡Forma! Ansia de la sangre” (152).

Como parte de esta modificación de lo tradicional, Lorca trata de suplir la estructura “clásica” de la teatralidad, de Julieta y de lo que implica, con su propia idea de dramatismo teatral. Dicen a Julieta los Tres Caballos Blancos: “Hemos de pasar por tu vientre para encontrar la resurrección de los caballos” (153); y ella responde más adelante: “¡Nadie a través de mí! ¡Yo a través de vosotros!” (154).

La idea de crear el verdadero teatro sobre las cenizas del teatro muerto es una constante en *El público*. Esta verdad parece apelar no sólo a una parte moral, sino también estructural: la teatralidad, la dramatización de la vida se alcanza por medio de una exaltación de las posibilidades del teatro, tal como ocurre en *El público*. Por eso los personajes son múltiples, al grado no sólo de que un actor se disemine en varios personajes en una escena, sino también de que los trajes que se van dejando tomen vida propia.<sup>11</sup> Lo que asimismo lleva al

<sup>11</sup> Virginia Higginbotham cita a José de la Colina: “[p]ara los surrealistas, el personaje doble, o múltiple, tenía enorme importancia [...] es el tema del doble, o más bien del Otro [...] el surrealismo podría definirse como una aventura de exploración de la otredad del mundo y de nosotros mismos, como una busca del más escondido *otro yo*”. “*Así que pasen cinco años*: una versión literaria de *Un chien andalou*” (1986:345). Al respecto Sara Turel cita a Lorca cuando describe sus dibujos como una “emoción pura, descarnada, desligada del control lógico, pero ¡ojo!, con una tremenda ló-

cuestionamiento de las identidades y de las posibilidades de ser a las que antes se aludió: *Lo desnuda violentamente, le quita el pijama, la peluca y aparece el Hombre 2, sin barba, con el traje del primer cuadro* (161). Asimismo, la falta de identidad: *El Traje se sienta en las escaleras y golpea lentamente su cara lisa con las manos, hasta el final* (161).

Por esto, en la obra, el objeto de deseo es sólo un espejismo: se lo cubre o se lo disfraza de algo diferente. Todo es máscara, vacío y eco; el amor es pura desolación. De ahí la constante referencia a lo que es y no es verdadero, donde es significativo que lo verdadero resulte ser lo teatral: “*Sobre el ruido de la lluvia canta el verdadero ruiseñor.*” O cuando el Muchacho I está hablando de los pies de Julieta, y dice: “*Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos*” (168). También se habla de la verdadera y la falsa Julieta. Hasta el grado de estar en una especie de *mise en abyme*, en la que una escena parece contener a la otra. Por ejemplo, en la escenografía del Cuadro quinto, en el que además de ser el teatro dentro del teatro frente a un auditorio de ficción y otro real, también se trata de mostrar la representación de ese teatro que se está representando: “*Al fondo, unos arcos y escaleras que conducen a los palcos de un gran teatro. Al levantarse el telón se oye una salva de aplausos*” (165). El teatro es un lugar donde los personajes, que no dependen de ellos mismos, se pierden.

Es como si todo el tiempo se estuviera en el punto *entre* dos realidades: el escenario, o uno de ellos, y el mundo detrás de éste. No se puede salir de esa teatralidad, pero tampoco se puede entrar plenamente en ella. Las dos escenas, la de fuera y la que está con el público, se interrelacionan: “*Del teatro llegan murmullos y ruidos de espadas*” (168). Lorca quiere dar la impresión de que todo está sucediendo a la vez, no hay una secuencia temporal, sino la contraposición de escenas: “*La*

---

gica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina” (1986:351).

*cama gira sobre un eje y el Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el Hombre I, siempre con frac y barba negra*” (173). Al mismo tiempo que se *pretende* que el público no está mezclado con la representación — “Un espectador no debe formar nunca parte del drama”—, lo que *El público* propone es un intercambio, en el que los espectadores participan de lo que es el drama de la vida.

El “Solo del Pastor Bobo” es una escena que agrega peso a la idea del metadrama. El Pastor habla directamente al Público “real”, lo que establece un nuevo plano dentro de la obra. El límite entre la irrealidad de la puesta y su exterior queda superado con esta intervención. En este sentido, el Pastor aparece alejado del resto de los personajes, como intermediario entre ellos y los espectadores; por ello, parece que es este Pastor Bobo el único que puede tener acceso, del otro lado de la teatralidad, a las máscaras y a las transformaciones. Quizás como una forma de mostrar que es él quien conoce los “trucos” y “engaños” que se han usado, o que se usarán, en el drama: como una especie de autor.<sup>12</sup>

“¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!”, dice el Director al final de la obra; acabar con el teatro incapaz de representar y mostrar aquél en el que las transformaciones se viven y son continuas. Por eso la obra parece decir que la forma de presentación del teatro de las transformaciones es el truco. El Prestidigitador cierra con un acto de magia una obra que se sostiene sobre alegorías para expresar la teatralidad, la identidad humana y la representación de la vida.

---

<sup>12</sup> Es interesante mencionar que, así como Lorca crea personajes que usan máscaras grotescas y que actúan, en este sentido, dentro de un mecanismo semejante al de los títeres, también en el *Retablillo de don Cristóbal*, que es una obra para títeres, los muñecos sufren transformaciones propias de las personas. Cristóbal es un muñeco que muere, porque se descompone. Actúa en un plano de realidad diferente al de su calidad de marioneta.

## “Comedia sin título: un juego de espejos”

Como *El público*, *Comedia sin título* se sostiene sobre la ilusión de un teatro. La apariencia es el teatro mismo y su representación es un reflejo, distorsionado quizás, de lo que una puesta en escena es. El público, asimismo, es una invención de una audiencia real, de tal forma que lo que se tiene no es una cuarta pared que funciona como espejo, sino cuatro paredes movibles que, al tiempo que no apresan nada, no permiten cruzar hacia la salida.

*Comedia sin título* es una obra inconclusa que Lorca concibió entre 1935 y 1936, y de la cual sólo se tiene el primer acto. Sin embargo, es posible comprender su dirección, no sólo por su antecedente, *El público*, sino porque en el texto es claro que Lorca quiere mostrar de nuevo las capacidades del teatro en el teatro y las convenciones escénicas, y la teatralidad —el dramatismo—, que busca en cada obra.

Inicia, como otras piezas de Lorca, con la intervención del autor; sin embargo, esta vez su tono es casi agresivo. Sin demasiadas palabras advierte al público que lo que va a ver no es lo que espera. Este autor no pretende entretener al público con escenas que no son la realidad: “la casa en donde nada ocurre”. Paradójicamente, aquí la realidad no es lo que *en apariencia* sí es real. En *Comedia sin título* lo real no es el artificio, sino la verdad humana de la vida; con esta obra el autor pretende hacer entender a su auditorio esta verdad:

Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira [a] conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. (1992:275)

El autor vuelve a funcionar en este texto como el titiritero, pero en éste, por lo menos hasta el primer acto, no pierde los hilos. Toma al público como parte de su espectáculo y lo mueve a

la acción. En esta obra se puede imaginar que los actores que trabajan como un espectador están ubicados entre el público real, lo que de alguna manera hace que éste participe de verdad en la obra. Aquí el teatro ha rebasado las fronteras físicas entre la realidad y la ficción, y ha ubicado parte de esta ficción, que funge como elemento real en la obra, entre el público verdadero que, dice el autor, está fuera de lo que *en verdad* es la vida.

Las dimensiones que tiene la obra son múltiples y complejas, pero sobre todo son aterradoras cuando se cae en la cuenta de que lo que el autor trata de hacer es despertar la conciencia, largamente dormida por la ficción de la realidad, frente al terrible hecho de que se es indiferente ante el dolor, siempre real, de la vida. Por eso el autor dice que “ver la realidad es difícil. Y [que] enseñarla, mucho más. Es predicar en desierto. Pero [dice] no importa” (276). Asume su posición como guía y como manipulador de unas realidades y unas ficciones que sin aviso intercambian su papel.

Lo que el autor real, García Lorca, intenta mostrar en el teatro es una realidad más cotidiana, y por ello más real —ya que dentro del artificio lo real resalta—, de lo que habitualmente se representa. Quiere que el reflejo entre el teatro y el público sea fiel, para que éste sea capaz de verse en su realidad, en el teatro. “¿Quiere traerme una taza de café?” (276), pregunta el Autor en medio del discurso que dirige a los espectadores. Interrumpe así su exaltación con un hecho cotidiano; no obstante, este caso, que pretende representar que dentro del teatro puede trabajarse sin lo artificioso, es otro artificio, quizás *más falso* que lo *propriadamente* teatral. Por supuesto ahí está el juego de Lorca: hacer que lo cotidiano, una pareja de espectadores, conviva en el mismo plano que lo teatral, unos actores representando a una pareja de espectadores en medio de otros espectadores.

La dramatización que elige Lorca es la que no se quiere ver a pesar de su evidencia. El lirio blanco desprende un perfume agradable, casi insignificante; el mar, inmenso, despierta los sentidos con su podredumbre: lo real, para Lorca, tiene que

ver con una violenta evidencia de que lo que se menciona existe. El dolor, la muerte, la sangre, hieren los sentidos y no dejan lugar a la indiferencia. Esa es la dramatización teatral, y si para mostrarlo el autor tiene que hacer una mezcla grotesca de estos elementos, no importa, lo único real es esa dramatización entre la vida y el teatro.

Los espectadores empiezan a intervenir con el autor, le exigen el teatro y él dice que quisiera tirar sus paredes para que entonces puedan ver la realidad: “Hay cuatro ataúdes que esperan dentro de los vidrios a cuatro criaturas que ahora me oyen, y hay quizá uno, ¡quizá!, uno que se puede llenar esta madrugada misma a poco de salir de este vivísimo lugar” (279). La vida y la muerte de esta dramatización tienen apenas correspondencia con una vida y muerte reales. El autor va a hablar de la guerra y de cómo afuera la muerte está acechando; sin embargo, estos cuatro ataúdes también parecen las cuatro paredes del teatro, en las que una de ellas, la del público, puede llenar el ataúd como una forma de salir de ese “vivísimo lugar”, que en realidad está muerto.

En este sentido, los espectadores, que dicen que están en el teatro y que, por ello, reclaman una irrealidad que los divierta, no son seres que participen de la vida, de la realidad, de la muerte y de su olor. Estos espectadores son los muertos, y aquel que ocupe el cuarto ataúd se habrá entregado a la vida, la muerte como muestra única de la vida, y podrá salir de la irrealidad.

El Espectador I está nervioso: “Este hombre acabará diciendo alguna atrocidad” (279), intuye qué es lo que puede molestarlo y trata de evadir al Autor, tal como quiso evadir la vida al ir al teatro. La trampa de Lorca es que pretende que el teatro se desvanezca para dejar la vida frente al espectador. Pero no es fácil que distinga entre lo real y lo ficticio; la Espectadora I dice que no se quiere ir porque le interesa el argumento, el Autor dice que es porque le interesa la vida, pero lo cierto es que ella no se ha percatado de lo que ocurre, de quién es el Autor y de quién es ella. Cuando empiece a darse cuenta querrá irse de inmediato.



El Autor lucha por dejar claro que su intención es mostrar la vida, pero la Espectadora I trata de explicar a su esposo que “En el teatro todo es mentira”, “¡No es mentira!” (280), grita el Autor, y entonces la mujer se revela y muestra con ella lo que es la audiencia en sí: “Pues si es verdad ¡vámonos! ¡Qué horror! ¡Ay, qué desagradable!” (280), como si mostrar la vida, verla, fuera un acto sin pudor, de lo más grosero e inmoral. Una visión grotesca y morbosa que insulta los sentidos. La propuesta de observar lo real tiene un plano de horror que se manifiesta a lo largo de la obra con las descripciones del Autor y del Criado, y con las reacciones del público.

El texto tiene constantes referencias a lo que se supone lo real y que en sí es una convención tradicional sensiblera y sin sentido: “¡Cántele usted una canción cursi y ya verá qué lágrimas!” (283), y a lo que es la verdad en esta obra: “Hay que despertarlos y abrirles los ojos aunque no quieran” (283). De ahí que también se aluda con frecuencia al miedo que supone salir del teatro o de escena. El cambio de planos implica cierto dolor sin importar de qué lado se esté; el Criado dice: “Es que tengo miedo. He de saltar por la niebla que está en el suelo y además hay dos grandes pájaros en la claraboya”, y el Autor le replica: “¡Encienda la luz! No es nada. Ya lo verá. Unas gasas y unos telones pintados” (285). La realidad y la ficción también se cruzan en escena. Los actores participan de las transformaciones que desde fuera hace Lorca. Los espectadores se sienten inseguros dentro de un teatro que, les dicen, no es el teatro, pero parece que lo es; y los actores, a su vez, confunden la teatralidad con lo real, al mismo tiempo que complican sus papeles: ¿el criado es real o es un actor? Quizás es el personaje que teme salir de la ficción, o tal vez sea el actor el que comienza a enredarse en los vericuetos de la teatralidad que, dice el Autor, es real.

La ilusión de los pájaros y la claraboya a través de los ojos del Criado da paso a que la fantasía del teatro, su utilidad, empiece a caer, literal y figuradamente, sobre la realidad que el Autor con grandes esfuerzos ha tratado de *representar*. Cae un

telón en el que está pintado un palacio, alusión a los cuentos de hadas: la fantasía por excelencia. Acto seguido, el Apuntador le pregunta al Autor si no va a ver el ensayo de *El sueño de una noche de verano*. La intromisión de la palabra “ensayo”, que recuerda al teatro, fractura de nuevo la realidad que, teatralmente, intenta mantener el Autor.

*El sueño de una noche de verano* trae a cuento una historia de duendes, reinas y hechizos. Sin embargo, el Autor rompe la idea que se tiene de la obra de Shakespeare y da su interpretación. Otra vez, todo es sólo una apariencia: la obra que simula una comedia es una tragedia y una “verdad terrible.” (286) El amor que Titania siente hacia un asno, gracias a un conjuro, es “una verdad destructora” que no puede mover a risa, sino a la más profunda pena.

Esta declaración del Autor da paso a la entrada de una actriz vestida de Titania. Los planos se confunden de nuevo. La fantasía de otra obra se mezcla con *la realidad* de la representación del Autor. Está en escena una puesta que ya ha sucedido en otro espacio, y de la cual llegan ecos hasta él. Sin aviso, el Autor aparece en diálogo con Titania como si fueran parte de otra obra. El Autor cambia su tono y se transforma en el asno de *El sueño de una noche de verano*, la actriz le dice que lo ama, y con esto no sólo se entra en la teatralidad de esa otra obra, sino que también se cumple lo que el Autor había dicho sobre “la verdad terrible” de este enamoramiento. Dice que la obra demuestra que “el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto” (286). Como tampoco parece depender del Autor poder salir de la realidad o entrar en la ficción: “Si el cuerpo que tienes fuera tuyo, te azotaría para ver si hablabas de verdad”, le dice a Titania como una forma inútil de tratar de hablar en un plano de realidad con un personaje.

El cuerpo, ya no sólo la ropa o la máscara, es el que representa el papel;<sup>13</sup> tal como en las marionetas, su materia en sí

---

<sup>13</sup> Sobre esto, Francisco Caudet cita a Lorca: “[la poesía] habla y grita,

es la que sostiene la caracterización. El “cuerpo prestado”, el del disfraz, implica una compenetración más profunda entre la esencia *real* de la actriz y su parte histriónica, por ello se introduce en una obra distinta a la suya, otra ficción, y proyecta su papel sobre el Autor.<sup>14</sup>

En este punto, lo que el Autor ha tratado de transmitir a los espectadores desde el comienzo, y lo que supone la actriz en el papel de Titania, se combina y resulta en una escena en la que Titania —la teatralidad— prefiere al asno —la realidad— que a “las carnes de seda”: “Ahora me gusta la crin, los arrabales sucios y la choza del pastor” (288). Esta es la visión estética que el Autor ha promovido y que la actriz ha sufrido en escena. No obstante, el Autor comprende que quien le habla es una actriz, y que no puede esperar que ella diga la verdad. “Ni nadie [dice la Actriz]. Pero te cantaré la mentira más hermosa” (288), que es al mismo tiempo “la verdad más terrible”, la del juego que supone el amor.

Las transformaciones de la Actriz siguen. Titania es un hada y las hadas no existen; por eso prefiere a Lady Macbeth, otro personaje, otra obra teatral y otra vez Shakespeare. Lady Macbeth, dice la Actriz, sí existe. Las transformaciones

---

llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de asco” (1986:770). Ese es el dramatismo teatral de Lorca.

<sup>14</sup> L. Fernández Cifuentes cita a Maeterlinck: “Sinceramente creía y todavía creo que lo poético muere cuando se le introducen seres humanos. Y por estas razones he destinado mis pequeños dramas a aquellos seres indulgentes con lo poético que, a falta de mejor nombre, llamo Marionetas” (1986:n.7,67). En la misma nota 7, Fernández Cifuentes refiere a Gordon Craig: “Ya no habría en ese caso figura viva que nos incitara a la confusión de conectar arte y realidad; una figura viva en la que fueran perceptibles las debilidades y los temblores de la carne. El Actor debe desaparecer y su lugar ser ocupado por la figura inanimada”

se suceden, caen telones, entra la luz de sangre, cambian el vestuario y los colores. La Actriz modifica su tono y la transformación está terminada. Mientras ella insiste en demostrar que es Lady Macbeth, el Autor se encuentra en otro plano, apartado de la ficción que representa la Actriz, y desde ahí le dice: “No eres más que una actriz. ¡Una actriz despreciable!”. El adjetivo le da otra dimensión a las palabras: el espejismo, el humo, el simple reflejo de la actriz no alcanzan la realidad en la que, con gran esfuerzo, el Autor trata de mantenerse.

En este momento el plano de la teatralidad ha tomado tantos senderos que se ha vuelto un caos. El público lo ha presenciado desde su pasiva posición habitual: su lugar entre los espectadores. En este instante el exterior, el fuera de escena que supone lo real, entra en el teatro. Se escuchan unos disparos que vienen del otro lado de las cuatro paredes: los espacios se cruzan. Atraviesa la escena un actor con la cabeza de asno en la mano; es como una ráfaga de irrealidad en medio de la realidad que los disparos, y de nuevo la intervención de los espectadores, implica.

El caos se ha apoderado del teatro: la Actriz continúa su papel de Lady Macbeth, en medio de unos disparos que hablan de otro espacio; mientras, el público quiere salir y el Autor dejar que entre al teatro la revolución. Grita que abran las puertas: “¡El teatro es de todos! ¡Esta es la escuela del pueblo!” (291). En tanto, otros representan su personaje; el de leñador, que a su vez hace el papel de la luna de Shakespeare: la idealización, en la que “lo que importa es el sueño de los ojos” (293).

El público está cada vez más asustado, pero es incapaz de salir del plano en el que se representan sus acciones. Tiene que ser el Tramoyista, el que puede pasar de una irrealidad a otra, quien sea capaz de escapar para ir a buscar y salvar a los hijos de unos espectadores. Bakunin el loco, es el que vive al mismo tiempo en la realidad y en la ficción que implican la vida, el teatro y su locura.

Las escenas en las que la supuesta realidad y la teatralidad actúan juntas, se suceden unas a otras: “*Luces de todos los tonos*

*iluminan la escena. Al fondo cruza un grupo de personajes con trajes de badas y silfos que llevan un herido*” (300). Cargan el cuerpo de un obrero: Lorca quiere fundir la idea del drama teatral con la del drama social. La realidad y la ficción de *El sueño de una noche de verano* dan un cuadro onírico, en el que los sonidos de bombas y de balas recuerdan otra realidad, más cruda y dolorosa.

La Espectadora II no ha dejado de llamar a sus hijos, la Actriz se desespera en el último momento del acto y le reclama:

Estoy harta de oírta gritar mal. No lo puedo sufrir. Su voz tiene un aire falso que no logrará conmocionar nunca. No, así, es así: ¡Mis hijos, mis hijos, mis niños pequeños! ¿Lo ha oído? Y las manos hacia adelante, imprimiéndoles un temblor como si fueran dos hojas en una fiebre de viento. (302)

Aunque en *Comedia sin título* García Lorca toca un problema social como parte de las preocupaciones que quiere representar, es indiscutible que la obra está impregnada del interés de los textos antes revisados: la realidad y la ficción, la representación y al mismo tiempo la imposible representación de planos mezclados, el compromiso de mostrar en la frontera de esos planos la dramatización de la vida, y con ella, el verdadero teatro, muy alejado de lo que se conoce como *lo verdadero*.

En relación con esta dramatización teatral, merecen por lo menos una mención dos obras más de Lorca: *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Así que pasen cinco años*.

### **“Tiempo suspendido en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y *Así que pasen cinco años*”**

En *Don Perlimplín* también se trata la idea de la apariencia: lo oculto y lo verdadero, lo que se cubre y se debe descubrir como verdad reveladora.<sup>15</sup> Dice Marcolfa a Perlimplín: “El

<sup>15</sup> Para L. Fernández Cifuentes *Don Perlimplín* es “el último y el más brillan-

matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas.” (Federico García Lorca, 1992:254).

Esta obra no comienza con un prólogo, pero sí tiene una voz externa, que canta versitos que simbólica y paralelamente a la historia van narrando la trama. Los personajes tienen nombres, pero a pesar del giro trágico que toma la obra, parecen denominar a personajes de comedia o a muñecos: la música que Lorca usó en *Don Perlimplín* había sido compuesta para títeres.

Así como en *El público* es difícil establecer cualquier tipo de relación porque las identidades no pueden fijarse, en *Don Perlimplín* se muestra el miedo que se tiene al otro, y por ende la imposibilidad de alcanzar una auténtica relación amorosa. Perlimplín es un personaje inestable, inseguro, que es, en esta medida, susceptible a cambios. Esto, sobre todo, porque su imagen está en función de lo que el otro —Belisa— espera.

Hay intertextualidad con *La zapatera* cuando Perlimplín habla de cómo una mujer estranguló a su esposo, que era zapatero. Asimismo, el drama de *Don Perlimplín* representa una farsa, semejante a la de *La zapatera*, en el que la historia es la de una pareja formada por una joven y un hombre viejo. En este caso, el tema roza lo grotesco, de donde se desprende toda la tragedia final.

La obra, que es muy breve, transcurre entre la idea que Belisa tiene de sí misma y la que le transmite a su marido. Ella parece segura de lo que es y de lo que desea, pero al final se verá que lo que se alcanza es un espejismo y, otra vez, las transformaciones en escena. Así, el personaje de Perlimplín que, *en apariencia*, es el del “no enterado” y “el cornudo”, es en realidad más complejo. Escindido entre lo que es y lo que debe ser como objeto de deseo para Belisa, Perlimplín es un

---

te de sus ejercicios de espectacularidad, donde las posibilidades plásticas del teatro (máscaras, transfiguraciones, escenografía fantástica) se explotaban todavía con cierta autonomía u opacidad, sin necesidad de sacrificarlas a la prioridad del texto o de la actuación” (1986:117).

personaje dinámico con una identidad producto de la interrelación con el otro: representa un hombre en transformación, en vías de ser.

En esta obra la imaginación se crea frente a los ojos del espectador: las modificaciones de Perlimplín se dan bajo la mirada y los deseos de Belisa. Perlimplín es la imaginación de su mujer, y ella no se da cuenta de esto hasta el final. Mucho antes, Perlimplín se ha percatado de lo imposible de su relación, y ha asumido el hecho de disfrazarse de los deseos de Belisa.<sup>16</sup> Él es, como ella lo nombra en algún momento, “un monigote sin fuerza”. Con su muerte, su última entrega, Perlimplín quiere darle a su mujer un ideal: la imaginación tiene lugar en la carencia de lo anhelado. Perlimplín le dice a Belisa:

Pues en vista que le amas tanto yo no quiero que te abandone. Y para que sea tuyo completamente se me ha ocurrido que lo mejor es clavarle este puñal en su corazón galante. ¿Te gusta? (285). [Más adelante, agrega:] Ya muerto, lo podrás acariciar siempre en tu cama tan lindo y peripuesto sin que tengas el temor de que deje de amarte. Él te querrá con el amor infinito de los difuntos y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso. (*Abrazándola*) Tu cuerpo... que nunca podría descifrar... (286)

Con su muerte, Perlimplín quiere transformar el amor de Belisa en imaginación: en un deseo eterno. La idea del joven es una creación del viejo, un títere que controla y que a la vez dirige el deseo de Belisa. Perlimplín supone que con su muerte, en el momento de estar disfrazado del amante joven, detendrá la temporalidad. Con esto hará que la idea del amante quede suspendida en el tiempo sin tiempo del deseo.

La teatralidad de *Don Perlimplín* radica en la intención de cubrir y descubrir. Las escenas se suceden en el plano de la

<sup>16</sup> Sarah Turel señala que “[l]a frustración es un tema nuclear en la obra de Lorca, a tal punto que asume la categoría de una condición existencial prácticamente ineludible [...] Lorca plantea siempre caminos sin salida, su visión es compleja y atormentada, sus criaturas se debaten en situaciones existenciales imposibles, frustrantes” (1986:357).

imaginación; sin embargo, al final la muerte quita la última capa de irrealidad que representaba a Belisa como inalcanzable, y a Perlimplín como el otro. En la muerte Perlimplín trata de alcanzar una identidad que en realidad sólo será la del amante muerto.<sup>17</sup> Con este acto, Perlimplín se venga de la falta de amor, al tiempo que se sacrifica para fijar el deseo de Belisa. De otra forma, el amor está en constante fuga.

Como en otras obras, en *Don Perlimplín* la vida representada supone a la vez un teatro en el que se asumen varios personajes: un joven que anhela el cuerpo de Belisa, y un hombre que pretende mover el alma de su mujer a la imaginación y a la contemplación eterna. El puro deseo debe producir tanto placer como el mismo cumplimiento de éste.

La suspensión del tiempo que Perlimplín quiere para Belisa es la constante en *Así que pasen cinco años*, donde la imposibilidad de alcanzar lo deseado depende en gran parte de que los plazos no se cumplen, o no quieren que se cumplan. De nuevo, los nombres no son de personas, sino de conceptos. Aunque, como suele ser en Lorca, éstos no corresponden con las definiciones tradicionales que se tiene de ellos. Además de este detalle, que hasta ahora ha sido motivo para decir que los personajes son como títeres, en el caso de *Así que pasen cinco años* esta idea está más apoyada por el hecho de que algunos de estos caracteres son, en efecto, algún tipo de muñeco. El Gato que habla, el Maniquí del traje de novia, el Payaso, el Arlequín, las Máscaras y Jugadores, las mujercitas en la pecera e incluso el Jugador de Rugby, son seres que por sus características están más alejados de la realidad humana, de lo que podrían estarlo el Joven o el Viejo.

---

<sup>17</sup> En este sentido, L. Fernández Cifuentes establece que “se realiza así un proceso inverso al que proponía la farsa bufa y carnalesca: la tendencia ya no es exponer y degradar el cuerpo grotesco, sino encubrirlo y dignificarlo mediante un desdoblamiento, una imagen superpuesta. [...] es, además, un cuerpo para la muerte: el rito del crimen ha dejado de proporcionar una coyuntura jocosa de exposición y degradación, y se ha convertido en el gesto supremo del ocultamiento y el disimulo” (1986:130).



Son personajes que tienen que aparentar ser humanos, como el gato, o que desempeñan su papel por medio de un disfraz. Incluso, la realización de seres como el Gato que habla o el Maniquí, podría hacerse por medio de marionetas e intercalar la actuación de títeres y de personas, tal como se había hecho en la historia de *La zapatera*.

La teatralidad de *Así que pasen cinco años*, de entrada, se manifiesta a través de la caracterización de los personajes y por la forma en que su actuación, sus acciones, representan la temática de la obra. Desde el comienzo, la idea de trasposición de planos temporales queda establecida en las voces del Joven y del Viejo, que parecen hablar de recuerdos, situaciones pasadas y deseos pospuestos; pero además, se tiene una idea plástica de ello con la alternancia de voces, que turnan las frases con un ritmo regular que recuerda el mecanismo de un reloj:

Joven: Siempre ha pasado igual.

Viejo: ¿Verdad?

Joven: Sí.

Viejo: Es que...

Joven: Recuerdo que...

Viejo: Siempre recuerdo.

Joven: Yo...

Viejo: Siga... (1992:165-166)

Es el péndulo de la vida que oscila de un lado a otro. También como un reflejo de imágenes, en el que el Joven se ve en el Viejo, y viceversa. De ahí que el Joven sea siempre el cansado, mientras que el Viejo desborda vitalidad. Lo que remite a la idea de que existe una simultaneidad de tiempos en un momento: ambos personajes podrían ser la división de uno que habita una diferente temporalidad. Esta inversión de edades, que es un intercambio de tiempos, también está dentro del diálogo: “Joven: ¿Antes? Viejo: Sí, hay que recordar hacia mañana” (167). Recuerdos dirigidos hacia el futuro, siempre.

Las acciones se posponen porque son una forma de dejar en suspenso, suspendida, la muerte. Lo mejor es retrasar el

momento en que, parece, se puede obtener algo. Pregunta el Viejo al Joven: “¿No le angustia la hora de la partida, los acontecimientos, lo que ha de llegar ahora mismo?...” (168) Esta idea de aplazar el tiempo también tiene relación con el temor al cambio. El joven, como después hará la Novia, se forma ideas que no son reales y que le asustan porque no encuentran un referente en la realidad. Quiere que su novia sea tal como la creía recordar, o imaginar, y el hecho de pensar que la imagen real pueda no corresponder con su sueño lo aterroriza. Sólo se quiere amar lo que no se puede tener: la novia con trenzas y sin arruguitas en la frente; la imposibilidad del amor se manifiesta, de nuevo, por la imposibilidad de ser lo que se aparenta o de ser lo que el otro quiere: la gata-gato, el amigo que se asemeja a una mujer o el jugador de rugby que parece una fantasía de la Novia. Lo anhelado es puro objeto del deseo, por ejemplo cuando, más adelante, el Joven le dice a la novia: “No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto” (216). Como en las otras obras comentadas, la premisa es que todo se transforma constantemente. El Viejo dice en algún momento: “El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va” (171).

La inmediatez asusta porque pone al personaje frente a su carencia, mientras que en la espera nunca se cumple la ruptura, y se aparenta estar sólo aguardando el mejor momento. Por eso el Joven teme el exterior; el ruido de la calle es la evidencia de que el tiempo pasa, y él prefiere permanecer encerrado en el espacio de su imaginario.

La simultaneidad de acciones se apoya en la dramatización que Lorca hace de los recursos teatrales. En la misma escena de la biblioteca del Joven, inserta la del Niño muerto con el Gato. Los actores de la primera escena se esconderán detrás de un biombo *oscuro*. Lo que, de alguna forma, recuerda el armario lleno de máscaras de *El público*: se cubre a los personajes tras un mueble que funciona como “vestido”, bordado con estrellas, para aquel que se cambia de ropa. El

biombo remite a la desnudez y al disfraz de las máscaras en *El público*.

Esta segunda escena, la del Niño con el Gato, se representa más próxima al público. En ella se habla de la muerte y de las identidades confusas, como la de la Gata. Al finalizar, tanto la Gata como el Niño son sacados con brusquedad del escenario, como si se tratara de unos muñecos, y tras ellos los personajes del primer cuadro salen del biombo “disfrazados” cada uno con un abanico.

Una teatralidad semejante a la de *La zapatera* se encuentra en el momento en que el Amigo 2 entra a escena: “*El traje ha de ser de un corte exageradísimo; llevará enormes botones azules y el chaleco y la corbata serán de rizados encajes*” (191). Las escenas de *Así que pasen cinco años* van incrementando sus colores hasta llegar a la teatralidad pura del escenario en el bosque. El momento en que el Amigo 2 interviene en la obra reafirma la teatralidad cuando el Joven le pregunta que por dónde entró, y el Amigo 2 responde: “Por cualquier sitio” (191). Igual que en el teatro de marionetas, en este tipo de obras no se requiere justificar la aparición de los personajes, porque es precisamente esta sorpresiva e inexplicada entrada lo que le da su carácter dramático.

En el segundo acto se representa cómo el amor sólo se intensifica con la ausencia de lo deseado. El Joven ya lo había mostrado al idealizar a la novia, que en este nuevo acto revela no ser lo que se había concebido de ella. El desplazar hacia el futuro provoca un proceso de desfiguración de la realidad dentro de una realidad imaginaria. El otro proyecta una imagen que no concuerda con la imagen que se tiene de él. La Novia se ha creado su ideal en la imagen del Jugador de Rugby, que no habla, por ser pura imaginación, y que sólo es el sueño que de él tiene la Novia; por eso el Jugador de Rugby siempre le parece diferente a la Novia. Esta escena recuerda la de Belisa que también recibía a su amante por el balcón, y que también vivía engañada por su propia imaginación. La Novia crea, a pesar de que dice que prefiere no soñar.

La inventiva de los sujetos es capaz de transformar, transfigurar la realidad, hasta el punto en que cuando la Novia dice: “Mi novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas, eran unos labios secos” (200), parece estar describiendo la figura del Viejo y no la del Joven.

La Novia elige el vestido, el disfraz, con el que debe ver a su novio. A través de la teatralidad quiere darle algo distinto de lo que el Joven desea. La Criada le dice: “Su novio buscaba otra cosa” (206), y la Novia contesta: “Todos mis trajes de color los metes en una maleta” (208). El vestido de novia también es un disfraz que puede actuar por medio del Maniquí, que no sólo lo porta, sino que lo representa por completo, como si fuera otra novia, una novia triste: una muñeca que canta su pesar.

El acto tercero se presenta como una alegoría de lo que ha pasado en otras escenas. La imagen que proyecta el escenario es la de un espejo que contiene una imagen anterior. De nuevo, la idea de los tiempos simultáneos, ya que al momento que se representa en pequeño la escena de la biblioteca, en el bosque se actúa otra. El diseño del teatro pequeño dentro del escenario grande invita a representarlo por medio de marionetas. La descripción “barroca” del escenario y la aparición del Arlequín, que se “acciona de modo rítmico”, con dos carretas, ubica en el mundo colorido y artificial de los muñecos.

Esto se acentúa con la aparición del Payaso y de la Máscara, que “*viste un traje de 1900, amarillo rabioso, con larga cola, pelo de seda amarillo, cayendo como un manto, y máscara blanca de yeso con guantes hasta el codo, del mismo color. Lleva sombrero amarillo, y todo el pecho de tetas altas ha de estar sembrado de lentejuelas de oro*” (239).

La actuación del Joven con la Mecnógrafa se transforma en pura artificialidad cuando por encima del habla normal comienzan a cantar. Al estar frente al pequeño escenario, en lugar de actuar como público, se comportan como un reflejo del teatro e interpretan un papel. La idea de teatralidad se exa-

cerba y las acciones de los personajes “grises” de la primera escena, se vuelven grotescas en este que parece el intermedio de la obra. La Máscara amarilla grita: “¡Mi hijo! (*Aquí marcándose unos pasos de can-can*)” (249). Cuando aparecen el Payaso y el Arlequín, “*El Payaso trae una concertina y el Arlequín su violín blanco*” (251). Todo señala acciones acartonadas, de circo, que resaltan la artificialidad de la escena. El teatro pequeño también remite a la idea de las perspectivas: la visión que se tiene de lo otro.

El último cuadro vuelve a la biblioteca “real” del primero. Es la conclusión, en la que queda de manifiesto que el sueño se impone sobre el tiempo, y que esa quimera no puede germinar porque su mundo es inalcanzable. El tiempo camina sin cumplir lo que prometía, como si en lugar de sólo pasar, se comiera todo aquello por donde corre. La realidad nunca coincide con el deseo y la imaginación. La realidad inmediata, la que se encierra en la biblioteca, reduce y limita esos anhelos, que parecen necesitar de una adecuación frente al fracaso que representa. De ahí que sea en este espacio en el que tenga que llegar la muerte del Joven.

Luis Fernández Cifuentes, en el segundo capítulo de su libro, “Teatro de Marionetas, paradigma de libertad”, trata de establecer la especificidad del títere para distinguirlo del cuerpo de un actor. Con este intento, y a los ojos del presente artículo, lo que se encuentra es que con esa caracterización de la marioneta se está, por medio de exactamente los mismos elementos, señalando la condición de los actores-muñecos del teatro de Lorca.

Comenta Fernández Cifuentes que el actor toma los gestos de un personaje para representar a otro, y sujeta su actuación al marco del escenario. La diversidad y las transformaciones de los personajes de Lorca quedarían anulados bajo esta visión. Lo cierto es que estos personajes se acercan más a las definiciones que Fernández Cifuentes da para los títeres, que a las que realiza para los actores. Acerca de “el *cuerpo*, el mensaje plástico del muñeco”, el autor agrega:

se postula como mera plasticidad, en un inconfundible vacío de esencia fisiológica. Le distingue una opacidad que ha querido definirse en términos de antagonismo con la apariencia convencional del cuerpo del actor: las marionetas constituirían así el paradigma de la fealdad, la deformidad, la exageración. (1986:71)

Si bien es cierto que la intención, y el logro de Fernández Cifuentes, ha sido delimitar las obras de teatro para títeres de García Lorca, no se puede ignorar el hecho de que el “desempeño” tradicionalmente propio de las marionetas, tiene su contraparte y su reflejo en los personajes de Lorca que se han trabajado en este artículo.

Lorca figura con la dramatización del teatro por medio de una realidad exagerada; de la plasticidad del color, de los trajes como personajes y del escenario hiperbólico; de la obsesión con el cuerpo y su indecencia; de la degradación de los conceptos “eternos” como el amor, la vida y la muerte; del uso de lo carnavalesco: lo viejo y lo joven, lo grande y lo muy pequeño; y de la yuxtaposición y dispersión de los cuerpos:

Tanto ese cuerpo como ese lenguaje aparecen entonces gobernados por el principio de la necesidad —sobre todo, de la necesidad de significar— y definidos por unos límites que excluyen todo lo insignificante: excesos, redundancias, promiscuidad verbal y, en especial, todo absurdo que disloque la coherencia entre el texto y el actor/personaje. (1986:84)

Sirva entonces este escrito como un intento por mostrar la relación que existe en el teatro de Lorca entre la voz y el actor, vinculados con el discurso de las marionetas: la sorpresa y lo imprevisible.

## BIBLIOGRAFÍA

- BOZAL, Valeriano (1986), “Arte de masas y arte popular (1928-1937)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- CAUDET, Francisco (1986), “Lorca: por una estética popular (1929-1936)”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- CIFUENTES, Luis Fernández (1986), *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Universidad de Zaragoza.
- DOMÉNECH, Ricardo (1986), “Realidad y misterio”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- GARCÍA LORCA, Federico (1992), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, México, Letras Hispánicas.
- \_\_\_\_\_ (1992), “Comedia sin título”, en *Obras*, V, Miguel García Posada (ed.), Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_ (1980), *Federico y su mundo*, Madrid, Alianza Tres.
- HIGGINBOTHAM, Virginia (1986), “Así que pasen cinco años: una versión literaria de Un chien andalou”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- MILLÁN, María Clementa (1986), “*El público*, de García Lorca: obra de hoy”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- RUBIA BARCIA, José (1986), “Ropaje y desnudez de *El público*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.
- RODRÍGUEZ CACHO, Lina (1986), (ed. y estudio crítico), *La zapatera prodigiosa*, facs. de la primera versión, Pre-textos, Valencia.

TUREL, Sara (1986), “La ‘quimera’ de García Lorca: expresión surrealista de un mito”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 433-436, julio-octubre.



# OBSERVACIONES PARA UNA HERMENÉUTICA DE LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA POLÍTICA, A PARTIR DE WALTER BENJAMIN Y PAUL RICŒUR

Carlos Alfonso Garduño Comparán

*En un orden más profundo de consideraciones, violencia y palabra aparecen como los contrarios más fundamentales de la experiencia humana. La violencia rehúsa hablar y niega la palabra, por eso nunca tiene razón.*

Paul Ricœur<sup>1</sup>

Uno de los dilemas más complejos de la vida política es el de la utilización de violencia. Carecemos de evidencias sobre los criterios que podrían justificar la decisión; además, los principios para interpretar los tipos de violencia que se ejercen en el ámbito político suelen no ser claros.

El problema se presenta en cualquier latitud, en variadas formas. Por mencionar un ejemplo, en México, tras su llegada al poder en 2006, el presidente Felipe Calderón *declaró la guerra* al narcotráfico abriendo la puerta para la utilización del ejército y todo tipo de cuerpos policiales en el combate contra el crimen en cualquier parte del país. Por supuesto, tal estrategia ha sido criticada, no sólo por la violencia que ha desatado, sino por una cuestión de principio. ¿Se justifica el uso de violencia como medio sistemáticamente utilizado para satisfacer un fin legítimo, como la erradicación del crimen? Y más aún, ¿se justifica legalizar el uso de distintas formas de violencia, independientemente del fin? En suma, ¿la violencia ha de ser parte de las estrategias de gobierno? ¿Es legítima su instrumentalización?

Esta cuestión cobra especial relevancia al analizar acontecimientos políticos que parecen implicar violencia, desde

---

<sup>1</sup> Manuel Maceiras, “Entrevista con Paul Ricœur” (1997).

guerras y revoluciones, hasta imposiciones de regímenes por la fuerza. Frente a tales fenómenos, previo a cualquier acción que buscara transformar o regular las condiciones de la vida política, me parece que deberíamos contar con una serie de principios que posibiliten representar e interpretar los diversos usos de la violencia, de manera que podamos juzgar su naturaleza y sus efectos, para decidir con mayor conciencia.

En este texto, propongo un posible planteamiento de tales principios interpretativos de la representación de la violencia política, con base en la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur. Para su elaboración, sin embargo, partiré de la argumentación de Walter Benjamin, en su ensayo *Para una crítica de la violencia*, acerca de los elementos que han de ser considerados para identificar los dos tipos de violencia fundamentales de la vida política: la mítica y la divina.

Ahora bien, aunque tal base me parece adecuada como posible diagnóstico del problema, pienso que permanece incompleta porque no desarrolla la dialéctica implícita en la confrontación de ambas representaciones de la violencia. Por ello, posteriormente, expondré cómo la filosofía de Ricoeur nos brinda los elementos necesarios para juzgar las consecuencias de dicha dialéctica, dotándonos con principios para tomar decisiones al respecto.

Así pues, en un primer momento, mostraré cómo la violencia puede ser representada —a través de las nociones de *mímesis* y de ficción de Ricoeur— como principio trascendental, lo cual es de hecho la condición que nos permite relacionarla con nuestras posibilidades de acción en relación a diversos proyectos. En un segundo momento, discutiré cómo dicha representación puede ser introducida en el espacio público, tal como Ricoeur lo entiende, lo cual posibilitaría discutirla políticamente, evaluarla, resistir a su uso y optar, en un juicio meditado, por mejores formas de actuar.

## Violencia y ley

En el frecuentemente estudiado planteamiento de su ensayo *Para una crítica de la violencia*, Benjamin (2001) identifica con claridad que la violencia en cuestiones políticas entra en juego, básicamente, de dos maneras: justificada por el marco legal que regula un régimen –como violencia mítica– o como fuerza que desintegra tal estructura y, con ello, al régimen mismo: como violencia divina.

¿Qué implica este descubrimiento? A mi parecer, se trata de la dilucidación de los principios de las representaciones que posibilitarían comprender la violencia que acontece en el ámbito público, en tanto que es generada por la misma dinámica política, introduciendo la novedad de que tal violencia depende, esencialmente, de la relación entre la ley y su principio, la justicia.

Para argumentar su perspectiva, Benjamin muestra que las relaciones, en el marco de la ley, pueden ser reducidas a una lógica de medios-fines, en función de dos posibles posturas: la de ley natural, que concentra la violencia en los medios –en este caso la aplicación de las leyes– y que considera que ellos sólo podrían aplicarse en relación a un fin justo; y la de la ley positiva, en la que se legitiman las leyes como tales, como instrumento de limitación de las acciones y equilibrio de poderes, independientemente del fin. Tenemos, pues, que la ley natural justifica la violencia en relación a su fin bajo un criterio de justicia, y la ley positiva en relación a la utilidad de la ley bajo un criterio de legalidad. La primera cree que el criterio es natural, la segunda que es histórico y artificial. Para ambas, sin embargo, el uso de violencia en asuntos públicos es normal, legítimo y justificable. En conjunto, para las dos escuelas: “fines justos pueden ser alcanzados por medios legítimos, y medios legítimos pueden ser empleados para fines justos” (Benjamin, 2001: 24).

Al traernos hasta aquí, Benjamin nos enfrenta a la cuestión de si realmente es posible, en términos políticos y legales, que

los medios y los fines encuentren un punto de conciliación para definir la virtud del Estado, pues de no ser posible, ¿no se estaría poniendo en duda el fundamento de su legitimidad en cuanto tal –que Weber había identificado, en su famosa definición, en el monopolio de la fuerza?

De tal forma, el análisis de Benjamin se abstiene de partir de una legitimación trascendental del uso de la violencia por parte del Estado, para pensar, en cambio, la manera en que los distintos tipos de violencia dan forma a sus marcos legales y sus actuaciones. Al ubicar la cuestión de la naturaleza de la violencia y de su legitimidad más allá de la lógica de medios-fines que rige lo legal, podemos comprender que no es el sistema el que le da sentido a la violencia, sino que es la violencia la que lo constituye.

Para comprender, entonces, la naturaleza de la violencia que determina el funcionamiento del sistema legal, hemos de ubicarnos en su posición de poder y comprender sus motivos fundamentales. La ley del Estado “considera que la violencia en manos de personas individuales constituye un peligro para el orden legal” (Benjamin, 2001: 26), lo cual implica no sólo que condena la violencia cuando es ilegal y que la acepta para mantener la ley, sino que, de entrada, se define en función de la amenazante existencia de violencia más allá de sus límites.

Lo percibido como externo a la ley y como posible agente de violencia, por tanto, determinará todo su orden interno, lo cual, involuntariamente, terminará por mistificar una serie de figuras, como la del “‘gran’ criminal” (Benjamin, 2001: 27), o como las del terrorista, el rebelde, el insurgente, el conspirador, el narcotraficante, el inmigrante y hasta el refugiado, que podemos identificar en diversos contextos.

Lo irónico de este vínculo de la ley con lo que permanece fuera de ella, es que, aunque el público rechace abiertamente lo exterior –en su propaganda, su retórica y su ideología–, en realidad lo admira por su capacidad de ejercer violencia de manera soberana. Y esto sucede porque, en el marco de la ley, sólo se cuestiona quién ha de ejercer violencia, pero

no la violencia como tal, lo cual termina por dotarla de autoridad.

Para cambiar de perspectiva y evitar la paranoia y las justificaciones, habría que cuestionar la relación entre violencia y ley en sus puntos de mayor tensión, como en las revoluciones, las huelgas, las crisis o las guerras. Lo que estos acontecimientos revelan, en opinión de Benjamin, es que su violencia, de manera inherente, tiene la función de fundar o modificar condiciones de derecho; que lo que resulta amenazante del supuesto criminal para el sistema no es el carácter inmoral de sus actos —como si atentara contra el orden, el respeto, la justicia o la armonía—, sino que:

Esta violencia se hace manifiesta para el sujeto de derecho en la figura del gran criminal, con la consiguiente amenaza de fundar un nuevo derecho [...] El Estado teme esta violencia, decididamente por ser fundadora de derecho, por tener que reconocerla como tal, cuando potencias exteriores lo fuerzan a concederles el derecho de hacer la guerra, o cuando las clases sociales lo fuerzan a conceder el derecho a huelga. (Benjamin, 2001: 29)

Benjamin muestra así que las relaciones entre violencia y ley, desde un punto de vista legal, se entienden fundamentalmente de dos maneras: la violencia se ejerce para preservar la ley o para hacer una nueva ley. La ley militar, por ejemplo, se centra en lo primero, cuando el Estado ya ha sido fundado; incluso el mismo imperativo categórico podría justificar el uso de violencia bajo este criterio: “Ese interés [la salvaguardia y promoción de los intereses de toda la humanidad] es tenido en cuenta mediante el establecimiento de un orden fatalmente necesario” (Benjamin, 2001: 30).

¿Quiere decir esto que la violencia política depende de su justificación en términos legales? ¿Podemos, entonces, prescindir de la mediación de la ley en nuestra vida pública, para evitar con ello recurrir a la violencia? Benjamin ilustra con ironía los peligros de esta tentativa a través de la policía: “Lo

ignominioso de esta autoridad consiste en que para ella se levanta la distinción entre derecho fundador y derecho conservador” (Benjamin, 2001: 32). El Estado, en el enfrentamiento contra el crimen, a través de la policía, se encuentra con su límite: “El ‘derecho’ de la policía indica sobre todo el punto en que el Estado, por impotencia o por los contextos inmanentes de cada orden legal, se siente incapaz de garantizar por medio de ese orden, los propios fines empíricos que persigue a todo precio” (Benjamin, 2001: 32). La policía actúa justo en el punto de quiebre de la legalidad y el sistema que sostiene, con una violencia que “carece de forma, así como su irrupción inconcebible, generalizada y monstruosa en la vida del Estado civilizado” (Benjamin, 2001: 32).

Lo que tenemos, por tanto, es que la ley utiliza la violencia para perpetuarse y que en los límites en que ésta se ve amenazada, ejerce una violencia aún peor. Benjamin, de hecho, piensa que el contrato legal, en todas sus relaciones, siempre promueve un tipo de violencia: la violencia está en su origen, se preserva a través de la violencia y hace posibles nuevas formas de violencia. Y no sólo ello, sino que la falta de conciencia de su naturaleza violenta terminaría por llevar al sistema a su decadencia –a establecer el orden a través de cuerpos policiales– por la incapacidad de reconocer sus dos funciones elementales: hacer y preservar la ley.

Por supuesto, Benjamin no puede dejar de preguntarse: “¿es acaso posible la resolución no violenta de conflictos?” (Benjamin, 2001: 34) Y su respuesta es clara: “Sin duda lo es. Las relaciones entre personas privadas ofrecen abundantes ejemplos de ello. Dondequiera que la cultura del corazón haya hecho accesibles medios limpios de acuerdo, se registra conformidad inviolenta” (Benjamin, 2001: 34). Medios de acuerdo más allá del marco legal, como “cortesía sincera, afinidad, amor a la paz, confianza y todo aquello que en este contexto se deje nombrar” (Benjamin, 2001: 34). La violencia en las relaciones sociales y políticas puede ser evitada a condición de no reducirlas a una función legal “medios-fines”, como nos

lo enseña el arte de la diplomacia, la cual siempre aborda cada relación caso por caso y nunca juzga su modo de actuar de la misma manera en toda situación.

En otras palabras, Benjamin muestra que la violencia en nuestras relaciones políticas está en gran parte vinculada con la convivencia, la socialización y, por ende, con nuestro uso del lenguaje; que reducir estos aspectos a una mediación legal siempre implicará una forma de violencia, y que ésta sólo puede ser evitada al relacionarnos más allá de criterios exclusivamente formales, lo cual permitiría introducir el factor del gusto y sus cualidades poéticas.

La cuestión que hemos de plantear, entonces, es cómo podríamos superar la legalidad en nuestras relaciones sociales sin cancelarla por completo y sin recaer exclusivamente en ella. Sin desarrollarlo en extenso, Benjamin indica que hay dos tipos de violencia fundamentales: la que nos introduce al orden legal – que llama *mítica*– y la que nos libera de él –que llama *divina*.

En tanto que la violencia mítica es fundadora de derecho, la divina es destructora de derecho. Si la primera establece fronteras, la segunda arrasa con ellas; si la mítica es culpabilizadora y expiatoria, la divina es redentora; cuando aquella amenaza, ésta golpea, si aquella es sangrienta, esta otra es letal aunque incruenta [...] Aquélla exige sacrificios, ésta los acepta. (Benjamin, 2001: 41-42)

Ante tal panorama, ¿cómo deberíamos juzgar la relación dialéctica entre ambas nociones, tomando en cuenta que en ello se juegan nuestras posibilidades de acción política? En este punto, el juicio se enfrenta a un momento de *indecidibilidad*, porque “de antemano, es imposible prever el juicio divino o su razón” (Benjamin, 2001: 42). Ante la posible superación del orden legal y su violencia, se nos presenta otra forma de violencia que se define por la incertidumbre y la falta de referencias, lo cual coloca al sujeto frente al dilema de la decisión de qué posición asumirá en relación al conjunto de representaciones que perpetúan la violencia.

El dilema puede enunciarse en los siguientes términos: o aceptamos ejercer el poder en el marco de estructuras legales, legitimando así el uso de violencia, o rechazamos dichas estructuras e intentamos ejercer el poder fuera de ellas, exponiéndonos a lo que Benjamin llama violencia divina. La decisión, en último término, parece reducirse a estas dos alternativas. Sin embargo, mientras Benjamin desarrolla con mayor detalle el primer tipo, la violencia divina permanece como algo ambiguo e indeterminable.

Ciertamente, queda claro que la violencia divina disuelve el orden definido por la ley y con ello el tejido social y político que se nos impone como una especie de destino, en forma de culpas, castigos y retribuciones. Es capaz de redimir sin derramar sangre. Y no exige sacrificios, sino que los acepta. Estamos, pues, frente a una lógica religiosa y sacrificial, que no puede entenderse en términos de una racionalidad calculadora.

En función de tales cualidades, me parece que debemos preguntarnos si esta violencia no terminaría por imponer un caos anárquico, que dé libre paso a todo tipo de abusos en nombre de las más bajas pasiones, como si se tratara de una especie de estado de naturaleza *hobbesiano* en el que todos están en guerra con todos. Judith Butler (2006: 204) ha señalado que, aún y cuando con la violencia divina dejamos de funcionar bajo el orden de la ley, en el texto de Benjamin se infiere que sigue habiendo cierta exigencia moral que actúa como guía, como cuando se hace referencia al mandato “no matarás” (Benjamin, 2001: 42). Es decir, el hombre sigue siendo responsable de su acción frente a Dios, pero éste no intenta controlar su comportamiento a través de métodos represivos como los del Estado.

En este sentido, me parece que se puede decir que el punto central de Benjamin, al señalar la violencia divina como redentora, es básicamente que su purificación consiste en quitar al Estado la facultad de ejercerla y otorgársela a los individuos, quienes a partir de este momento deben responsabilizarse ab-



solutamente de ella. ¿Qué se logra con esto? Que la violencia pierda su justificación, enfrentando, por ello, a quienes han de ejercerla, a la obligación de hacerse cargo por completo de las consecuencias. De ahí que, para Benjamin, esta violencia acepte el sacrificio en lugar de exigirlo.

No se trata, por tanto, de eliminar la violencia, como si pudiera pacificarse el ámbito político, lo cual más bien equivaldría a la postura de Hannah Arendt (1970) en *Sobre la violencia*. A lo que se apunta es a la modificación de nuestra relación con la violencia, de manera análoga a lo que Benjamin (1987) señalaba en “Hacia el planetario”, respecto a modificar nuestra relación con la naturaleza y el mundo. Por otro lado, tampoco se trata de una violencia *no-violenta*, como pretenden caracterizarla Butler (2006) o Critchley (2009). Que no sea sanguinaria no implica que no tenga efectos o consecuencias dañinas sobre los cuerpos o la identidad de los sujetos. Siguiendo a Slavoj Žižek (2004: 26), pienso que podemos concebirla como índice de una verdad que, siendo exterior al sujeto, irrumpe en su orden subvirtiendo su estructura y modificándolo a nivel simbólico.

De tal forma, no se trata de una violencia que pueda ser planeada, calculada y ejecutada, sino de una que se le presenta al sujeto más allá de su voluntad y ante la cual tan sólo puede decidir si la acepta, la asume y está dispuesto a llevarla hasta el final, más allá de cualquier posible justificación, o si la rechaza, poniendo en juego la posibilidad de transformar el orden simbólico que regula nuestras interacciones políticas y sociales.

Como muestra Žižek (2010: 9-10) con relación a la figura de Robespierre, la violencia divina implica una forma de terror que suele tomar cuerpo en las manifestaciones del pueblo y que los líderes de la época deben intentar representar como su voluntad, a pesar del alto riesgo de traicionarlo. De lo que hablamos es de una *violencia ética* porque no está determinada por alguna reglamentación o lógica previa, y tiene su origen en la misma libertad del sujeto. Es, pues, una *violencia soberana*,

por lo que no podría ser condenada en algún tribunal, debido a que los trasciende y antecede.

Así, criminales de guerra como Adolf Eichmann, que ejercen la violencia justificándose en el cumplimiento del deber, serían el justo opuesto de la violencia divina y aquello que ésta busca destruir. Mientras que figuras tan disímbolas en apariencia, como Robespierre y Gandhi, serían el ejemplo de quienes asumen la misión de llevar hasta el final la violencia divina, destruyendo los regímenes predominantes y vaciando el horizonte para que los hombres puedan decidir, en soberana libertad, el nuevo orden bajo el que desean relacionarse.

## **Violencia y ficción**

Tras el análisis del texto de Benjamin, nos encontramos ante dos representaciones fundamentales de la violencia —una que nos introduce al orden legal y otra que lo disuelve—, en función de las cuales hemos de interpretar nuestras posibilidades de acción y juzgar cómo proceder en el ámbito político. Al respecto, la hermenéutica de Ricœur, a mi parecer, nos brinda varios principios para comprender los retos que implica tal toma de decisión, al vincular el análisis discursivo con la acción concreta de los individuos, más allá de criterios exclusivamente formales.

Para ello, Ricœur muestra cómo el discurso no sólo configura referencias legales, sino que permite estructurar proyectos que pueden superar su función pública preestablecida, en virtud de su capacidad de configurar referencias ficticias. En este sentido, la referencia no sólo ha de ser entendida como una forma de designación de objetos y realidades, sino como un efecto del discurso capaz de introducir nuevas dimensiones.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ricœur aborda estas cuestiones en varias partes de su trabajo, pero las dos principales referencias son *La metáfora viva* (Ricœur, 1975) y *Tiempo y narración* (Ricœur, 1985).

Específicamente, lo que la ficción representa y transforma es la acción humana, lo cual nos permite relacionarla con la noción de “proyecto”, ya que los hombres, antes de proponerse la realización futura de cualquier acción, primero la plantean como una posibilidad ficticia; ésta aunque no acontezca tal como fue representada, podrá ser juzgada y tendrá efecto sobre la manera de relacionarnos con el mundo.

Al respecto, las dos funciones del discurso, *mythos* y *mímesis*, propuestas por Aristóteles en la *Poética*, son de gran interés para Ricœur.<sup>3</sup> El primero describe la realidad, las estructuras que determinan la acción; el segundo re-describe la acción al introducir desviaciones en su desarrollo a través de la ficción. El mito, pues, como señaló Benjamin, nos introduce a un orden legal; la mimesis, sin embargo, nos permitiría superar su violencia, sin tener por ello que abandonar el orden de la representación y el ámbito público.

La mimesis no debe ser entendida como una mera reproducción, sino como una producción de semejanzas cuyo proceso introduce diferencias de un poder heurístico capaz de transformar la totalidad del sentido del *mythos*. Por ello, en virtud de esta función, la imaginación para Ricœur es a la vez rememorativa y proyectiva.

Los esquemas metafóricos producidos por nuestra facultad mimética, más que funcionar como modelos de comportamiento que han de ser imitados, ofrecen elementos de juicio. Lo que configuran no son leyes o causas, sino motivos probables para actuar o abstenerse. Y, en tanto que ponen en movimiento nuestra facultad de juicio, revelan algo de suma importancia en relación a nuestra capacidad de actuar: “Lo esencial desde el punto de vista fenomenológico es que no tomo posesión de la certeza inmediata de mi poder que a través de las variaciones imaginativas que mediatizan esta

---

<sup>3</sup> Al respecto, consúltese el segundo apartado de la primera parte de *Tiempo y Narración I* (Ricœur, 1985), dedicado a la *Poética*.

certeza” (Ricœur, 1986: 225).<sup>4</sup> Al juzgar nuestras posibilidades a través de las variaciones imaginativas de la ficción, nos damos cuenta de nuestro poder, de nuestra capacidad de emprender un proyecto en función de nuestra propia acción.

La ficción, en este sentido, funciona como principio *a priori* del juicio, pero adelanta la realización histórica de la acción, poniendo en cuestión la distinción entre el *yo trascendental* y el *yo empírico*. Por ello, abre posibilidades que no sólo se manifiestan en un objeto empírico o en una estructura formal, sino que podrían instituir nuevos mitos, los cuales a su vez pueden reformarse por la acción de nuestra capacidad poética.

Esta apertura de posibilidades se relaciona con la violencia divina de la que habla Benjamin. Sin embargo, ¿cómo podríamos comprenderla bajo la lente ricœuriana? ¿Acaso simplemente sucede, más allá de nuestra voluntad? ¿No tenemos poder de decisión sobre ella? ¿Estamos totalmente determinados por el sistema legal o por lo *divino* trascendente? ¿No anularía esta disyuntiva nuestra voluntad y toda posibilidad de acción, sometiéndonos a la violencia?

Me parece que para Ricœur esa es una falsa disyuntiva. Al abordar el tema de las motivaciones en el primer volumen de la *Filosofía de la voluntad* (1949), nos hace notar que ante la falta de un criterio legal o general, no necesariamente hemos de quedarnos sin referencia, pues podemos representar esa ausencia y utilizarla como referencia: “imaginar es figurarse lo ausente, no carecer de ello” (Ricœur, 1949: 86). Lo ausente, pues, se puede imaginar; esa es, de hecho, la esencia de la imaginación. No sólo reproduce percepciones empíricas, sino que permite figurar objetos trascendentales, es decir, plantearse, a través de ficciones, diversas posibilidades para relacionarse con lo divino, con el fin de trascender el orden legal, pero sin quedar expuestos a su violencia.

Lo que en el texto de Benjamin parece someternos a la necesidad de algún tipo de violencia, en Ricœur se transfor-

---

<sup>4</sup> Todas las citas de los textos en francés son traducidas por mí.

ma, en virtud de su representación metafórica, en un objeto de la voluntad. Así, la violencia divina, revolucionaria, transformadora, dejaría de ser la consecuencia de una necesidad histórica, como en el materialismo dialéctico, y se convertiría en la expresión de una posibilidad en la que se anticipa la satisfacción de la superación del sistema y su violencia. Es decir, la representación imaginaria de lo divino, como un lugar vacío, como algo ausente, permite transfigurar las necesidades en motivaciones para la voluntad. Las vuelve adecuadas para un proyecto, para el ejercicio de la voluntad, al dirigir las a la figura de un *otro* ausente.

La violencia, transformada en motivación, configura una intención en relación a la vida afectiva, permitiendo a ésta vincularse con la totalidad del pensamiento. Sin embargo, esta totalidad no es la de una síntesis racional, no puede articularse en una teoría. En tanto imaginaria, es contradictoria; implica un conflicto y una escisión. Podemos ejemplificar esto con el proceso que se lleva a cabo en la toma de posición respecto a nuestras necesidades corporales: “Al tomar posición, la voluntad consigue escindir la experiencia de la necesidad: si el impulso puede ser dominado por la voluntad, la falta permanece permanentemente incontenible: puedo no comer, no puedo no tener hambre” (Ricoeur, 1949: 88).

Al igual que con el hambre, la falta que implica la ausencia de un marco legal para el juicio, aún y cuando sea sustituida por una representación imaginaria de lo divino, no cancela el conflicto, los enigmas y las paradojas de la dialéctica a la que nos enfrentan los tipos de violencia identificados por Benjamin. Sin embargo, la representación poética nos permitiría distanciarnos de nuestros impulsos y ejercer control sobre nuestra vida afectiva para tomar una posición voluntaria con relación a los fenómenos políticos y sociales en los que estamos inmersos. Podríamos decir que vuelve localizable la necesidad —el punto en el que solemos actuar compulsivamente, determinados por la ley—, a través de efectos estéticos placenteros y dolorosos, lo

cual posibilita, a su vez, deliberar y definir nuestra actitud ante ella.

La representación poética permite, pues, socializar la necesidad y su violencia. Al respecto, es interesante notar que para Ricoeur, en afinidad con Benjamin, “la experiencia del sacrificio es la más reveladora” (Ricoeur, 1949: 90). Sacrificarse no significa sufrir absurdamente. Puede tener un sentido, como las metáforas religiosas muestran, porque indica que “el hombre puede escoger entre su hambre y otra cosa” (*Ibid.*). En este sentido, el sacrificio sería la representación simbólica de que el hombre puede elegir entre perpetuar la violencia u otro modo de relacionarse social y políticamente. Y más aún, la posibilidad de realizar esta elección sólo es posible porque podemos representar imaginariamente esa otra cosa, en su indeterminación, y pensarla en conjunción con la totalidad de las posibilidades.

Ahora bien, si lo divino es precisamente aquello que rebasa las intenciones humanas y sus leyes, nada sería más absurdo que pretender abarcarlo en una representación y dominarlo. A lo que apunta Ricoeur, en realidad, es a mantener una tensión entre el ámbito de la representación y lo irrepresentable. Careceríamos de criterios para elegir si todo se redujera al ámbito de la representación, es decir, a su mera estructura formal e intencional con relación al ejercicio de la voluntad: “la necesidad significa que un sistema de valores no puede deducirse a partir de una exigencia puramente formal de coherencia consigo mismo, o a partir de un puro poder de autoposición de la consciencia” (Ricoeur, 1949: 90).

En esta tensión, la representación, en tanto esquema imaginario, posibilita tomar distancia en el ámbito trascendental, pero también acercarse al ámbito empírico de la acción a través del proyecto del posible logro de una satisfacción indeterminada, todo en el marco del juicio y la toma de decisiones. La necesidad de la violencia, impuesta por las estructuras legales, al ser mediada por la imaginación, se convierte en deseo; y gracias a las representaciones proyectadas, tal deseo puede mantener la esperanza de satisfacer la necesidad. Por ello, el

contenido imaginario no puede reducirse a la presentación de objetos; su intencionalidad implica dirigirse hacia una ausencia. En todo caso, podríamos decir, la imaginación presenta una ausencia que posibilita su intencionalidad y, en virtud de ella, volver a los objetos aptos para la acción voluntaria.

Por otro lado, la imaginación no sólo posibilita la vida práctica, sino que implica una función estética: no sólo muestra el posible logro de la satisfacción, además encanta y seduce. Por ello, está ligada al placer de lo aparente, a la vanidad y a la encarnación de tentaciones que implican peligros, como el de que se elijan placeres que más bien obstaculizarán el logro de la satisfacción y provocarán sufrimiento.

Respecto a la función estética, la valoración de las representaciones y su justa ponderación entre la necesidad y su posible satisfacción, se han de imponer como elementos decisivos en el juicio, en la forma de un saber no conceptual que más bien se relaciona con la virtud clásica de la prudencia. Valorar, en este sentido, es un tipo de anticipación en el que una necesidad se proyecta como adelanto de una satisfacción y una estimación se asocia a la experiencia de la necesidad.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando el dolor —un elemento fundamental al momento de juzgar la violencia— entra en la ponderación? El “dolor es fundamental en relación a una actividad de defensa que tiene por función rechazar lo que es extraño y hostil a la vida” (Ricœur, 1949: 101). En el dolor no hay una necesidad a satisfacer, sino el rechazo a algo extranjero que se percibe como hostil. Además, contrario a la intencionalidad del proyecto que permite pensar la afectividad en relación con la totalidad de representaciones, el dolor es un fenómeno que sólo se experimenta de manera local. Responde a un esquema de excitación-reacción, más que a uno de proyección de acción. ¿Cómo entonces decidir frente al dolor?

En el dolor, más que frente a una voluntad seducida, estamos frente a una voluntad rota: “Ahí, el hombre más que vencido se encuentra roto” (Ricœur, 1949:102). Al representarse el dolor, por tanto, más que provocar deseo, genera miedo.

Y, así, mientras lo divino apunta a nuestras nociones de bien, el dolor revela la existencia del mal, de lo que no puede ser valorado, sino tan sólo rechazado; una especie de anti-valor. “Los objetos representados como ‘portadores’ de dolor son entonces afectados por un índice negativo, que imita también la demanda que el objeto de la necesidad irradiaba” (Ricoeur, 1949: 103).

Entonces, ¿el lugar del dolor en la representación, en su negatividad, es el mismo que el de lo divino, pero refiriendo en este caso a la experiencia del daño y el mal, en vez de la satisfacción? ¿No hay diferencia a nivel formal en la representación de lo bueno y lo malo?

Ciertamente, placer y dolor son heterogéneos, como su experiencia lo indica, y no contradictorios, por lo que pueden experimentarse simultáneamente. Sin embargo, la distinción en su representación imaginaria está sujeta a un juicio que no puede ser determinante, sino que depende de la experiencia del sujeto. Nada, pues, del ámbito de la representación puede en sí mismo ser bueno o malo; no hay objeto que se presente a la imaginación que en sí mismo deba ser rechazado. Lo cual no quiere decir que el bien y el mal no existen o que su origen radica en un mero acierto o error de juicio, pues su experiencia, en el sufrimiento, es real.<sup>5</sup>

Mientras la condena es por completo responsabilidad del sujeto que juzga, la realidad del mal escapa a cualquier posible representación. Sin embargo, a pesar de que el sufrimiento no puede ser dominado por nuestra voluntad, también puede evaluarse a través de esquemas imaginarios para determinar una postura respecto a él.

A la ambivalencia del objeto imaginario como representación que puede referir al bien y al mal indistintamente, hemos de agregar que la imaginación también se caracteriza por una

---

<sup>5</sup> Al respecto, Ricoeur (2004) explora los problemas implícitos en la representación y comprensión del mal en su ensayo *El mal: un desafío a la filosofía y a la teología*.



desproporción entre las nociones de *verdad* y *perspectiva*, derivada de la dualidad entre entendimiento y sensibilidad —como en la filosofía kantiana— o entre la voluntad y el entendimiento —como en la filosofía cartesiana—. La imaginación pura, en sentido kantiano, es una especie de síntesis de tal dualidad y expresión de su desproporción, que da forma a la conciencia fenoménica. En ella, los objetos aparecen y se pueden enunciar con pretensiones de verdad. Pero, a su vez, todo objeto depende de la perspectiva del sujeto y no puede aspirar a ocupar el lugar de la verdad. Tenemos, pues, que la representación imaginaria es esencialmente conflictiva.

Y, sin embargo, es el origen de toda posible inteligibilidad y apertura al mundo. Por ello, como en los mitos, todo, incluso el origen de los tiempos, se puede representar con imágenes simbólicas. Pero, ¿realmente hay representaciones imaginarias del origen? El mecanismo de la imaginación trascendental está escondido e implica un punto ciego no accesible a la representación imaginaria. Empero, dicho mecanismo, en tanto mediación entre la sensibilidad y el entendimiento, permite la percepción ya estructurada discursivamente. El mecanismo es, por tanto, la conciencia misma. ¿Dicha conciencia puede tener conciencia de sí misma? Es decir, ¿el origen de la percepción puede representarse a sí mismo en una percepción? ¿Dejar de ser simplemente en sí y ser para sí? ¿No implicaría ello la posibilidad de representar la violencia mítica y la divina?

Para adquirir conciencia de sí, hace falta un acto de reflexión sobre el objeto. Y dicha reflexión es un acto imaginario y a su vez poético que, de lograrse, permitiría la representación del origen de las representaciones, que en el fondo es la conciencia misma. La representación de la conciencia es producto de un acto voluntario apoyado en la imaginación, que no es simplemente una imagen, sino un símbolo cuyo sentido no se reduce a su apariencia sensible o a su contenido conceptual. Implica, pues, un excedente de sentido, cuyos dos símbolos más radicales son los de Dios y del mal.

Acerca de la representación de Dios, Ricœur reflexiona sobre su configuración en los textos bíblicos. Si suponemos que aquello de lo que habla la Biblia es Dios, que Él es la “cosa” que despliega el texto, surge la pregunta sobre cómo es eso posible. Para Ricœur, esto es pensable si se analiza la Biblia como un texto poético que suspende la función referencial descriptiva del mundo y libera la referencia de segundo grado a nuestros modos originarios de pertenecer al mundo: “esta función referencial del discurso poético contiene a mis ojos una dimensión de revelación en un sentido no religioso, no deísta, no bíblico de la palabra, sino en un sentido capaz de ofrecer una primera aproximación de lo que puede significar la Revelación en sentido bíblico” (Ricœur, 1994: 288).

La referencia de segundo grado es reveladora porque libera a los objetos representados de su función cotidiana, “en el sentido de dejar ser lo que se muestra” (Ricœur, 1994: 288). Y, al hacerlo, no sólo muestra objetos, sino sus posibilidades que permanecerían ocultas en los modos de designación cotidianos.

Ahora bien, más específicamente, ¿cómo se expresan los textos sobre Dios que logran liberar la función referencial en una forma de revelación? Con enunciados originarios, en el sentido en que la filosofía moderna entiende el término: “Pienso principalmente en Kant y en su concepción de conjunto de la filosofía como saber de límites. El índice de este escrutinio es aquí la idea de una ‘ilusión trascendental’ que la razón produce necesariamente en tanto que ella intenta forjar un conocimiento de Dios por ‘objetos’” (Ricœur, 1994: 289). Es decir, el texto bíblico logra en una configuración poética lo que para Kant logra el saber trascendental: la representación de la posibilidad de que un sujeto se funde a sí mismo: “De esta forma, el sujeto se vuelve la ‘presuposición suprema’” (Ricœur, 1994: 290).

El texto bíblico, sin embargo, en tanto poético, y no un hecho de la razón pura, evoca algo más que la auto-fundación del sujeto. Asume un antecedente, ausente, que desde siempre ha precedido al sujeto, abriendo en la configuración

de su representación la posibilidad de mantenerse a su escucha, renunciando al dominio de la lógica de medios y fines: “Requiere la desposesión del sí humano, en su voluntad de dominio, de suficiencia y de autonomía” (Ricœur, 1994: 290).

Por otro lado, el momento de revelación es parte de la estructura narrativa de un relato, por lo que figura en éste como un evento singular. Tal evento, sin embargo, aunque forma parte del relato, nunca es nombrado en cuanto tal, como en el episodio de Moisés y la *zarza ardiendo*. La revelación, así, no sólo refiere a un origen, sino a una posibilidad indeterminada, indicando a su vez el carácter inacabado del texto en su totalidad.

En los textos bíblicos, por tanto, hay una especie de fuga al infinito en función del referente “Dios”, como si las múltiples formas de relato apuntaran al “Reino de Dios”, el cual nunca es descrito directamente, sino mostrado metafóricamente a través de diversas imágenes. Lo divino, pues, en estricto sentido no se figura. Más bien, las figuras que lo representan expresan que lo divino acompaña a su pueblo a lo largo de toda la historia.

La representación de Dios en la Biblia, por tanto, es como la Idea kantiana que exige superar toda imagen y concepto, pero que no es absolutamente autónoma ni autofundada, porque se apoya en ellos. Esta tensión entre dos ámbitos le permite generar una dialéctica en la que lo imaginario le brinda expresión a la Idea, mientras que ésta posibilita, a su vez, pensar en un *más allá* de las formas en las que se revela. Un más allá, incluso, de las formas políticas y morales. Un más allá que, por ello, es como una forma de violencia.

¿Cómo distinguir, sin embargo, la representación de lo divino de la representación del mal? ¿Cómo distinguir, a nivel de representación, entre la posibilidad de superar la violencia y la realización de ésta? ¿Cómo evitar, pues, divinizar el crimen y la violencia? La cuestión es problemática, porque el mal también refiere a un momento que rebasa las referencias de primer orden, así como las estructuras morales y políticas

que dan forma a nuestra vida práctica. El entrecruzamiento de la compleja relación entre la representación del mal y lo divino es abordada por Ricœur en la “simbólica del mal” de la *Filosofía de la voluntad* (1988) bajo el título de “El Dios malvado y la visión trágica de la existencia”.

El argumento de Ricoeur es que la tragedia no es sólo un estilo poético, sino una especie de teología cuyo “más allá” no refiere a una esperanza, sino al mal como predestinación. Así, en lugar de que Dios acompañe a su pueblo, en la tragedia Dios más bien se opone al héroe, el cual es ofrecido a la piedad del pueblo. Con lo cual, se establece una especie de paradoja entre destino y libertad. ¿No es esta la situación a la que, según Benjamin, nos llevan las representaciones del espacio público que configuran la ley natural y la ley positiva?<sup>6</sup>

En la tragedia se muestra que, más que ser libres de asumir nuestro destino, nuestra libertad implica un conflicto fundamental: que el destino no puede reducirse a una posible felicidad, pues también es experimentado como una desgracia. Desgracia que, agrega Ricœur, puede generar otro tipo de esperanza en la oposición del héroe a los designios divinos. Como en *Prometeo*, la libertad del héroe es una “libertad de desafío y no de participación” (Ricœur, 1988: 366), lo cual abre la posibilidad, incluso en términos políticos, para detenerse y juzgar cómo se ha de actuar.

Sin embargo, apunta Ricœur, la mencionada teología de “desafío” no está elaborada reflexivamente en la tragedia. Más bien, es mostrada a través de la configuración poética y su puesta en escena, por lo que su esperanza parece reducirse al efecto estético: “La visión trágica excluye cualquier otra forma de liberación que la ‘simpatía’, que la ‘piedad’ trágica, es decir, una emoción impotente de participación en las desgracias del héroe” (Ricœur, 1988: 369). Oponerse efectivamente al sistema, en un gesto revolucionario, bien podría reducirnos a tal

---

<sup>6</sup> Sobre la relación de la tragedia y la comedia con la ley, el destino y la culpa, consúltese el breve texto de Benjamin (1986) “Carácter y destino”.

estado de impotencia heroica. Pero su simbolización, y no su realización, posibilitaría la comprensión de su superación. La tragedia, en tanto símbolo —en tanto violencia representada y no realizada—, abre la posibilidad de un conocimiento que no es teórico, sino que se adquiere al ver las cosas a través de la perspectiva del héroe: “Tal es la liberación que no está más fuera de lo trágico, sino en lo trágico: una transposición estética del miedo y la piedad en virtud del mito trágico devenido poesía y por la gracia de un éxtasis de espectáculo” (Ricœur, 1988: 372).

Si la tragedia apunta a la violencia como destino, y su posible superación sólo se puede comprender en la oposición del héroe, Ricœur considera que podemos interpretar el sentido de la tragedia como un desafío contra la visión moral, legal y judicial del mundo, es decir, contra la imposición del sufrimiento por parte de una entidad trascendental, como si fuera el pago o la penitencia por una especie de falta constitutiva de nuestra naturaleza. La tragedia, así, sería una queja contra un mal sufrido y no merecido.

Para Ricœur, Job es la figura bíblica que mejor encarna dicho desafío, mostrando “que es posible regresar la acusación contra Dios, contra el Dios ético de la acusación” (Ricœur, 1988: 449). Puesto que Job es inocente, su sufrimiento nos permite comprender lo injustificable de la voluntad divina. Que el hombre está “frente a Dios como frente a su agresor y su enemigo [...] la mirada de Dios deviene fuente de horror” (Ricœur, 1988: 452). Lo cual, a su vez, permite a Job acceder a una creencia distinta a la de la divinidad como punto de mira redentor al que se dirigen los relatos revolucionarios: “aquel de la fe inverificable” (Ricœur, 1988: 453).

A juicio de Ricœur, esto implica que lo que está en juego en la tragedia, en la representación del mal y lo divino es una lógica de la sobreabundancia; que en el relato se manifiesta algo más de lo que su intencionalidad puede referir, trascendiendo la lógica de causas y efectos, y configurando por ello un conflicto irresoluble, tal como el presentado por

Benjamin: “Una contradicción no dialéctica, he ahí lo trágico” (Ricœur, 1988: 456). La violencia como un sufrimiento no asimilable, ni aceptable. Se mantiene la especificidad de su vivencia y el carácter moral que nos opone a ella, sin la certeza de una posible reconciliación. Se trata, en suma, de una fe sin pruebas ni testimonios, salvo el efecto estético que provoca en el espectador.

Según Ricœur, sólo la figura del *servidor sufriente* podría superar el conflicto trágico, haciendo “del sufrir, del mal soportado, una acción capaz de compensar el mal cometido” (1988: 457). Es decir, sólo la figura del que acepta el sufrimiento, por consentimiento voluntario, como un regalo divino, le podría dar sentido “en el no-sentido del escándalo” (1988: 457), en una especie de “santidad de sufrir” (1988: 458); “Sólo una consciencia que haya asumido integralmente el sufrimiento comenzaría también a reabsorber la cólera de Dios en el Amor de Dios” (1988: 459).

Tal figura, por supuesto, es utópica.<sup>7</sup> No es un deber que ha de imponer el sistema legal y que tenga que realizar el Estado como su fin. Representa, simplemente, como el Reino de Dios, la posible superación del mal y el conflicto. Pero no puede anular la representación trágica, porque los hombres vivimos de hecho en medio de conflictos violentos y no en un estado de santidad y de reconciliación con el mundo.

## **Violencia y espacio público**

Para Ricoeur, la política y sus modos de representación son en esencia trágicos, lo cual permite que resistan al totalitarismo y que configuren un espacio público en la fragilidad del conflicto.

---

<sup>7</sup> Al respecto, en *Conferencias sobre la ideología y la utopía*, Ricœur (1986b) indica que la utopía, más que un proyecto a realizarse, puede ser un elemento de crítica en una situación política específica, al enunciar aquello que supera los límites de lo posible en un contexto particular determinado ideológicamente.

Por eso, bajo la influencia de Hannah Arendt, Ricœur distingue entre la fuerza, el poder y la violencia.<sup>8</sup> Mientras la fuerza de la acción política radica en la acción en conjunto, en el marco de la institucionalidad, como la efectuación de la voluntad de los individuos, la violencia irrumpe cuando la acción flaquea y la institución deja de cumplir su función de representante de la acción. Por tanto, hay un vínculo entre acción y proyecto perdurable, así como entre violencia y proyecto truncado. Mientras lo político tiende a crear lazos institucionales cada vez más plurales, la violencia dispersa a las personas, impidiendo su organización voluntaria y explotándolos individualmente: “La violencia es la explotación misma de esta debilidad por un proyecto instrumental a corto plazo” (Ricœur, 1991: 18).

Lo que hay que pensar al respecto, por tanto, es cómo delegar el poder de actuar en conjunto a ciertos representantes que funjan como autoridades y cómo ello favorecerá su realización; cómo evitar, pues, el olvido de la acción en conjunto, tras su representación, y cómo mantenerla vigente en instituciones. El problema, en suma, es cómo pensar la instauración de un espacio público plural y duradero, evitando su falsificación en representaciones que más bien intenten legitimar formas de dominación a través de la violencia.

En su texto *Poder y violencia*, Ricœur (1991b) plantea la cuestión en términos de reglas de juego. ¿Cómo distinguir entre reglas legítimas e ilegítimas? O, dicho de otra manera, ¿en qué momento el seguimiento de un conjunto de reglas deja de ser un juego y se convierte en una imposición? Lo que distinguiría unas de otras sería el consentimiento de los participantes, el cual implica que involucran en ello cierta aspiración compartida por la cual están dispuestos a sostener la institución. La referencia radica, por tanto, en una voluntad en común; una especie de fuerza que, para realizarse, exige su adecuada representación.

---

<sup>8</sup> En *Sobre la violencia*, Arendt (1970) presenta su argumento sobre la relación entre violencia y política.

Cuando tal representación no cumple su función en relación con la voluntad que le da sentido, su poder se debilita, el grupo se desintegra e irrumpe la violencia ejercida a través de instrumentos encaminados a mantener vigentes las formas de representación a pesar de su falta de apoyo auténtico. La institución se tambalea “cuando el Estado ya no es llevado por la creencia de los ciudadanos en su poder, es decir, en su propio poder en tanto que representado y concentrado en el Estado” (Ricœur, 1991b: 25). No se trata, por tanto, de que lo representado por la institución responda a un modelo pretendidamente eterno, sino de que la voluntad del pueblo lo conserve como mediación de sus auténticas aspiraciones; no porque éstas sean naturales, sino porque se cree en ellas.

La institución, en tanto representación de la voluntad de un pueblo, debe favorecer su acción en conjunto, como libre expresión de sus aspiraciones, más que la realización de obras específicas o el establecimiento de un sistema.<sup>9</sup> El problema, sin embargo, sigue siendo el origen de un Estado así. ¿Cómo concebir que una voluntad se encarne en una institución? “Nos acercamos aquí a una suerte de punto ciego donde la cuestión de lo indemostrable no puede no plantearse, punto ciego marcado por la metáfora, y más que por la metáfora, por la natalidad –fenómeno prepolítico por excelencia” (Ricœur, 1991b: 28).

Con tal cuestionamiento, regresamos al punto donde se unen la ontología y la poética, el ser y el arte; la creatividad humana y el nacimiento, como respuestas a una voluntad de inicio; la iniciativa de sostener una palabra, reconocida como propia, en un compromiso de vida. Una promesa en la que

---

<sup>9</sup> Lo cual, por ejemplo, permitiría concebir pueblos organizados políticamente para ejercer el ocio, como plantean ciertos modelos aristocráticos o incluso las actuales sociedades de consumo y entretenimiento. Al respecto, claro está, habría que cuestionar los medios que se plantean para lograr sus aspiraciones, entre los cuales están la esclavitud, en el caso de la aristocracia, o la explotación económica de clases sociales y recursos, en el caso de las sociedades de consumo.



implícitamente consentimos compartir un proyecto con otros, anterior a cualquier forma contractual. El momento originario de constitución del espacio público que, aunque olvidado y tan sólo recreable en ficciones míticas, constituye el presente de la vida en sociedad: “Lo esencial según yo no está en el mecanismo del olvido, sino en el estatuto de lo olvidado, precisamente porque éste no es un pasado que ha sido, sino la fuerza del ser en conjunto que somos sin *verlo*, no es del orden de lo sustancial. Es más bien nuestro poder en común” (Ricœur, 1991b: 33).

La institución es una especie de metáfora de este poder olvidado, pero latente, cuyo esquema se despliega en el espacio público, el cual, como en la estética trascendental kantiana “es condición de un ver, pero no un ver –no tiene otra visibilidad que la publicidad del ‘entre’ del inter-esse [...] la visibilidad en cuestión no es otra cosa que la apertura del intercambio. ¿Intercambio de qué? Pues bien, precisamente de opiniones” (Ricœur, 1991b: 33).

El espacio público es precisamente la realización poética de la apertura en la que podemos interactuar libremente, en la que no se presenta otra certeza más que el intercambio mismo. Y en él, las instituciones y autoridades son los encargados, como representantes de la voluntad que lo sostiene, de velar por su mantenimiento. De conservar la fuerza de su origen estructurándola públicamente en diversas formas de tradición que, al ser la expresión de creencias fundamentales, van adquiriendo el rango de religión.

Tradicición, creencia y religión que no tienen por qué anquilosarse en el dogmatismo o ser determinadas legalmente. El lenguaje de la política, nos recuerda Ricœur, no es el de las verdades absolutas, sino el de lo probable; el de la retórica, el de lo que nos lleva a creer en algo. Implica, pues, no sólo aceptar lo que la institución propone, sino juzgarlo, convenirse de ello y asumirlo en una elección de la que cada quien se hace responsable: “significa esencialmente que la realización histórica de tal valor no puede obtenerse sin dañar a otro; que

lo trágico de toda acción humana es que no se puede servir a todos los valores a la vez” (Ricœur, 1991c: 169).

Por tanto, es un espacio que, aunque aspire a la realización de cierta perfección, mítica o divina, la niega esencialmente. Uno en el que la discusión, la confrontación y el conflicto son inevitables, a nivel de sociedad civil, a pesar de las garantías que las instituciones pretenden representar. Conflicto que, irónicamente, a pesar de su trágica condición, impediría la legitimación del uso de violencia, diluyendo cualquier esquema de acción medios-fines y favoreciendo la discusión y la polémica. Un espacio, en suma, que aspira a establecer la justa distancia y repartición entre las voluntades que lo integran, tiende a mantenerse por su misma naturaleza en constante deliberación, siempre en riesgo de fracasar y de que irrumpa la violencia cuando la irreducible diversidad de los fines de las voluntades resulta inconciliable y unas intentan imponerse a las otras por la fuerza.

Bajo esta perspectiva, el espacio público suspendería la posibilidad tanto de la violencia mítica como de la divina, manteniendo la errática tensión de la discusión política como un estado intermedio y trágico entre lo legal y su disolución. Lo que se mantiene sin una solución teórica desde esta perspectiva, es cómo se puede instituir la representación de este espacio sin recurrir a cierta forma de violencia, pues, como veíamos con Benjamin, parece que la consolidación de una institución termina por legalizar, por mitificar, la representación, y esto a su vez da paso a la legitimación de la violencia para asegurar la realización de sus fines, pretendidamente justos, corrompiendo las distintas formas de autoridad y mandando al olvido la acción política, a saber, el libre consentimiento de los involucrados, representado en la figura del sacrificio voluntariamente aceptado, lo cual parece no ser susceptible de encontrar representación en el ámbito conceptual ni en el legal, sino tan sólo en el metafórico.

¿Acaso la acción política, libre y consensuada, es utópica? ¿Una ficción representada en un *más allá* indeterminado,

pero irrealizable? ¿La representación política no puede aspirar a superar su condición trágica y realizarse en una acción en conjunto? ¿Es posible la reconciliación real y, con ello, evitar la violencia ejercida por las instituciones que, en principio, deberían representar nuestros intereses como sociedad y no oponerse a ellos?

A pesar de desarrollar el conflicto implícito en la representación del espacio público, la hermenéutica de Ricœur no puede dar una respuesta concluyente sobre cómo hemos de actuar, pues ello contribuiría a la mitificación de las relaciones de los elementos en tensión, legitimando el uso de violencia entre ellos, lo cual implicaría suponer que sólo es posible mantener el orden legal por medios violentos y que sólo se puede superar la violencia del sistema a través de una revolución igualmente violenta.

Los principios de interpretación que nos ofrece, sin embargo, nos permiten generar consciencia del conflicto, de su violencia y de que, a pesar de ello no pueden determinar a priori un programa, existe la posibilidad de resolver nuestros asuntos por la vía política. Para Ricœur, la simbolización de la violencia, aún y cuando no pueda ofrecer una solución en sí misma, da de qué pensar, y ello, en sí, abre la puerta a una posible reconciliación, lo cual debería alimentar nuestra fe en la política y convencernos de que resistirse por principio a la utilización de la violencia en cualquier forma no carece de fundamento, aunque éste no sea teórico y legal, sino poético.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDT, Hannah (1970), *Sobre la violencia*, México, Joaquín Mortiz.
- BENJAMIN, Walter (1986), “Fate and Character”, en *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, New York, Schocken Books.
- \_\_\_\_\_ (1987), “Hacia el planetario”, *Dirección única*, Madrid, Alfaguara.
- \_\_\_\_\_ (2001), “Para una crítica de la violencia”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*, Madrid, Taurus.
- BUTLER, Judith (2006), “Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin’s ‘Critique of Violence’”, en *Political Theologies: Public Religions in a Post-secular World*, New York, Fordham University Press.
- CRITCHLEY, Simon (2009), “Violent Thoughts About Slavoj Žizek”, en *Naked Punch* 11, disponible en: <http://www.nakedpunch.com/articles/39>.
- MACEIRAS, Manuel (1997), “Entrevista con Paul Ricœur”, en *AnáBasis. Revista de filosofía*, Universidad Complutense de Madrid, año IV, núm. 5.
- RICŒUR, Paul (1949), *Philosophie de la Volonté 1. Le volontaire et le involontaire*, Paris, Aubier.
- \_\_\_\_\_ (1975), *La Métaphore vive*, Paris, Ed. du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1985), *Temps et récit I*, Paris, Ed. du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1986), “L’imagination dans le discours et dans l’action”, en *Du texte à l’action*, Paris, Ed. du Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1986b), *Lectures on Ideology and Utopia*, New York, Columbia University Press.

- \_\_\_\_\_ (1988), *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier.
- \_\_\_\_\_ (1991b), “Pouvoir et violence”, en *Lectures 1. Autour le politique*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1991c), “Langage, politique et rhétorique”, en *Lectures 1. Autour le politique*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1994), “Nommer Dieu”, en *Lectures 3. Aux frontières de la philosophie*, Paris, Seuil.
- \_\_\_\_\_ (1998), *Philosophie de la volonté 2. Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier.
- \_\_\_\_\_ (2004), *Le mal : un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides.
- ŽIŽEK, Slavoj (2004), *Repetir a Lenin: trece tentativas sobre Lenin*, Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_ (2009), *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires, Paidós.
- \_\_\_\_\_ (2010), “Robespierre, o la ‘violencia divina’ del terror”, en *Virtud y terror. Slavoj Žižek presenta a Robespierre*, Madrid, Akal.



# NARRATIVIDAD Y MUSICALIDAD EN LA CANCIÓN POPULAR INFANTIL DE FRANCISCO GABILONDO SOLER O EL HACER PERFORMATIVO DE LA PALABRA

Evelin Cruz Polo

*El propio Cri-Cri que desde pequeño no ha hecho otra cosa que escribir cuentos y canciones (lo que supone una vida venturosa), también desea un cambio. Sueña con ser barrendero. Y, dejándose llevar por la imaginación, Cri-Cri se dice: Hete aquí que ya soy barrendero.*

Gabilondo Soler

## Punto de partida

Extensa y compleja ha sido la reflexión en torno a la naturaleza de la literatura. Desde principios del siglo XX, teóricos del texto literario y de la lengua, críticos y escritores intentaron desarrollar tal empresa; con la Lingüística como principal herramienta, los formalistas rusos, núcleos de San Petersburgo y Moscú, focalizaron el material -la palabra- y la *forma* como puntos clave de la naturaleza literaria. En el desarrollo de las perspectivas teóricas, y desde un enfoque comunicativo, se encontró en el uso particular del lenguaje el origen de los posibles efectos estéticos del mismo. En este sentido, si la intención artística define, en gran medida, el producto creado lo hace porque existe un reconocimiento, por parte del escritor, de las potencialidades del lenguaje. Por lo tanto, el valor connotativo del signo lingüístico, que subyace a una cuidada y singular integración de sintagmas y paradigmas asegura una construcción con capacidad de transformar la realidad del destinatario.

En este tenor, es imperativo considerar cuál es el lugar de la llamada “literatura infantil” dentro del basto panorama de

producción y recepción de la literatura; principalmente cuando se parte del hecho de que la valoración, desde la crítica y de la empresa editorial, es propia del siglo XX, dado que el concepto de “infancia” se generalizó hasta el siglo XIX, aunque la historia de la literatura registra obras orientadas a los niños desde la Edad Media. En consecuencia, si se reflexiona en su naturaleza existe aún un debate que se bifurca entre los que asumen que no es una concreción artística y los que la defienden con esmero. Aquellos que consideran que no posee el estatus de artístico fundan sus argumentos en el fin didáctico y el afán moralizante de las construcciones; mientras que quienes le defienden, punto que comparto, emplean las directrices teóricas<sup>1</sup> que evidencian la singularización de las estructuras lingüísticas, así como el impacto en la comunidad lectora infantil para realizar un ejercicio crítico, bajo el reconocimiento de que el adjetivo “infantil” apela a un modo de ser de la estructura y a un receptor meta que no cancelan lo artístico. En otras palabras, no por ser para niños deja de ser arte, cuando éste se manifiesta tiende a penetrar también al mundo adulto, tal como acota Gianni Rodari: “las obras dedicadas expresamente a los niños, cuando son arte, deben ser asimismo obras para los adultos” (1977:28).

Tales precisiones resultan indispensables para ubicar dentro de la literatura infantil un universo de posibilidades discursivas que pasan por el tamiz de la narrativa, la lírica y el drama. La canción popular infantil comparte con la poesía infantil de tradición popular la vocalización de sus formas y adquiere, según teóricos como Paul Zumthor, “un valor esencial, la *performance*, es decir, la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora” (1991: 33). Aspectos que consiguen que el infante forme parte de una actividad lúdica que le permite experimentar efectos particulares a través de estructuras rítmicas y sonoras. Tales efectos promueven la imaginación, la que en

---

<sup>1</sup> Propuestas estructuralistas, narratológicas, teoría de la recepción.



tanto proceso mental derivará en la construcción de mundos alternativos por los cuales transita con deleite el infante. Por otro lado, el ser “popular” hace trascender las construcciones a una esfera de consumo que les permite estar al alcance de todos. En ello conviene mencionar que este aspecto, lejos de ser negativo, es una de las razones por las cuales este tipo de lírica es “patrimonio poético que forma parte de esa gramática creativa con la que la cultura se perpetúa y se expande” (De Amo, 2010: 31).

Pensar en la canción popular infantil en México implica evocar la obra de Francisco Gabilondo Soler, la cual posee una importante peculiaridad estructural: en la actualidad, existe un *corpus* de canciones familiares, pero también un *corpus* de cuentos no tan cercanos y desconocido por mucha gente que, sin embargo, acompañan las canciones en su emisión original<sup>2</sup> por radio. El cuento representaba la base sobre la que hacía su aparición la canción, es decir, existe entre ellos un vínculo semántico importante que construye al mismo tiempo un apunte social, una reflexión sobre el lenguaje y un metadiscurso teórico con relación a la estructura del texto narrativo.

En este sentido, el presente trabajo de investigación realiza un acercamiento a la obra del cantautor veracruzano bajo la directriz de considerar cuento y canción como parte de un solo *corpus*, lo cual permitirá enfatizar su carácter artístico a partir de la identidad del personaje central de la obra gabilondeana, Cri-Cri; así como encauzar la reflexión sobre la calidad performativa de la palabra y, con ello, la acentuación de ciertas tendencias ideológicas. Por tanto, este trabajo se divide en dos partes, según la selección de cuentos y canciones que se indican en la siguiente tabla:

---

<sup>2</sup> En 1988 RCA/ Reader's Digest de México colocó a la venta la colección de discos de acetato la cual incluye cuentos y canciones. En 2000, como parte de festejo del centésimo aniversario de Francisco Gabilondo Soler, el Consejo para la Cultura y las Artes publicó una bella Antología Ilustrada en la cual se realizan acotaciones breves a la vida y las canciones del cantautor veracruzano.

Parte I	Cuento	Canción		
Secuencia 1	“Un grillito convertido en señor”	“Di por qué”		
Secuencia 2	“Valor de la Fantasía”	“La marcha de las letras”		
Secuencia 3	“Más confesiones sentimentales”	“El fantasma”		
Parte II	Cuento	Canción	Cuento	Canción
Secuencia 1	“¿Quién dijo aburrirse?”	“Jota de la J”	“Una damita difícil”	“Teté”
Secuencia 2	“Tratado del ruido”	“La patita”		
Secuencia 3	“Un viaje de Cri-Cri”	“La muñeca fea”		

El análisis de cada secuencia permite ver el proceso de construcción del personaje y su mérito artístico performativo, así como una reflexión en torno a la concepción de la mujer en el siglo XX y su reconocimiento a través de su relación con los espacios.

### Cri-Cri o el acontecimiento performativo

La performance ha sido catalogada como una vanguardia artística del siglo XX, que posiciona al cuerpo en el centro de su práctica, en tal sentido está relacionada tradicionalmente con el teatro y la danza. Estudiosos de la performance, como Richard Schechner (2000: 11-25), acotan la existencia de dos tipos: *performace ritual*, la cual busca la transformación del estatus del individuo y la *performance estética* que pretende generar una reflexión sobre el acontecimiento vivido sin que por ello cambie su rol en el aparato social. En ambas manifestaciones, los teóricos de tal actitud artística convergen en el hecho de que a través de él se posibilita un acercamiento a nuestra historia cultural. De este modo, la interpretación musical también logra una *performance* en tanto ejecución, por tanto, puede propiciar un estudio del “uso social y cultural del sonido”. Alejandro L. Madrid indica:

Una mirada a la música desde los estudios literarios de performance se preguntaría qué es lo que la música hace y le permite hacer a la gente. Este tipo de acercamiento entiende las músicas como procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias y se pregunta cómo el estudio de la música nos puede ayudar a entender estos procesos... (2009)

El entendimiento de éstos<sup>3</sup> obliga a pensar en los factores que determinaron los logros obtenidos a través de la obra de Gabilondo Soler. Por ello, resulta indispensable considerar que el programa de radio, que conducía el veracruzano, se presentaba diariamente, durante 15 minutos, tiempo en el que contaba un *cuento* del que se desprendía una canción. El acto de *contar* le implicaba, en su calidad de locutor, fincar un lazo auditivo con su público; a través de su voz, se convertía en un *narrador* con todos los atributos que ello implica: conocer la historia, hacernos *verla* a través de un modo discursivo y permitirnos *ser* parte del mundo creado, al que se accedía sintoniando la estación. Por lo tanto, el tono de voz, así como el uso recurrente de sonidos onomatopéyicos se consolidaron como la estructura que sostuvo la narración. La singularidad de esta plataforma de acción conduce a reconocer la manifestación de una omnisciencia narrativa en la que al darse la cesión de voz se introducía la música, parte que contribuía al movimiento performativo musical.

Gabilondo se consolidó como un artista de la *performance* musical, cada acontecimiento resultó único y si logró mantenerse por tanto tiempo fue porque paulatinamente supo dar vida a un personaje que tendría la eterna misión de promover un mundo de fantasía. De este modo, la mayor parte de las estructuras creadas están emparentadas con la fábula por tra-

---

<sup>3</sup> Piénsese en el uso que tuvo la música durante los procesos de colonización en América Latina, por ejemplo, o en algunas investigaciones como *Listening to Salsa: gender, latin popular music and Puerto Rican Cultures* de Francés R. Aparicio quien buscó exponer el papel de la música popular en los procesos de construcción de discursos de nacionalismo y de género en Puerto Rico.

tarse de relatos protagonizados por animales que poseen características humanas; sin embargo, aunque genéricamente no es el único tipo de marca que se privilegia en su obra —está el caso de la jitanjáfora—, sí contiene un artificio de gran mérito.

Gabilondo crea un personaje de fábula, un grillito que se convierte en señor, un animal que se antropomorfiza.<sup>4</sup> A nivel global y en su dimensión diegética, la obra musical contiene la historia de las aventuras de un animal que, consciente de sus limitaciones naturales, asume atributos de humano porque su vida le implicaba estar en peligro constante: “Siendo ya señor, Cri-Cri procuró imitar a los demás señores (...) pero su alma siguió siendo la de un grillo amante del violín y afecto a visitar los hogares para *narrar con música, las aventuras*<sup>5</sup> que le ocurrieron en lejanos lugares” (Gabilondo, 2004: 31).

Al tratarse de un relato de aventuras, el mosaico estructural y temático se multiplica, conocemos la vida del personaje y, al mismo tiempo, la vida de todos aquellos con los cuales se relaciona, esto es, existe una macrounidad que contiene unidades menores; cada canción es una de esas unidades y en conjunto están unidas por la historia que cuenta la vida del grillito.<sup>6</sup> El tiempo ha probado que las canciones permanecen y siguen recorriendo los caminos de la aventura, cada vez con mayores retos, pero en continua travesía; no obstante, los cuentos parecen existencias evanescentes sin el acompañamiento musical, de ahí que si se atiende al cuento y la canción como parte de un solo sistema la obra se observe diferente, se asume unidad de sentido.

La rúbrica que inauguró el programa de radio y que ha quedado en la memoria popular como el distintivo del grillito, con su particular silbido, entroniza la figura del personaje como “cantor”. En el cuento titulado “Un grillito convirti-

---

<sup>4</sup> Quizá por ello Walt Disney propuso al veracruzano la posibilidad de llevar al cine a su personaje, pues encontró similitudes con Mickey Mouse, Minnie o el Pato Donald.

<sup>5</sup> Las cursivas se utilizarán para enfatizar la estructura y su semantismo.

<sup>6</sup> La utilización de este sustantivo referirá siempre al personaje creado.

do en señor” podemos observar que la primera misión del narrador es la construcción del personaje en su ser y hacer, y posterior, a la explicación del cambio de grillo a señor, el narrador postula:

Podría preguntarse ¿Cuándo sucedió esa transformación de grillito a señor? La respuesta carece de importancia [...] El *tiempo* es una cadena de sucesos y eso de la edad no pasa de ser una cosa muy relativa.

Un nietecito preguntó a su abuela:

— ¿Cuántos años tienes?

— Veinte — mintió la anciana sonriendo.

— ¡Oh! —Exclamó el niño. ¡Yo creía que eras más joven!

Cri-Cri está convencido de que las abuelitas no son *damas viejas sino muchachas antiguas* [...] más, ¿por qué se ven las abuelitas así? ¿Por qué? Ojalá alguien pudiera explicarlo. (Gabilondo, 2004: 31)

La brevedad es una característica fundamental de sus cuentos, queda claro que el tiempo de la trasmisión le imponía limitaciones importantes, sin embargo, la línea narrativa posee una articulación armoniosa. En el cuento que se revisa, el locutor-narrador emplea 2´54´´ para dar cuenta de la transformación del grillito y de su concepción del tiempo deriva la famosa canción “Di por qué”, en la que a través de la construcción anafórica centrada en el verbo “Di” se cuestiona a la abuelita. Debe notarse la existencia de escenas que siguen la fórmula del chiste y la ironía, en ocasiones la burla explícita, cuyo logro además de ser estructural es lo que posibilita el acercamiento tanto a niños como adultos.

La canción atrapa al niño porque lo refleja, el niño se reconoce en la acción de preguntar; la reiteración del ¿por qué? es un acto propio de todo niño, a través de esquemas explicativos no sólo manifiesta el desarrollo del lenguaje, sino que se explica el mundo y crea vínculos emocionales que serán definitivos en las siguientes etapas. En la canción vinculada al cuento, el niño focaliza un sujeto de afecto e intenta explicarse cómo se relaciona éste con los objetos:

Di por qué  
frente al ropero, donde hay  
tantos retratos, di ¿por qué  
lloras a ratos? Dime abuelita  
¿por qué? (Gabilondo, 2004: 32)

A la luz de los actos de habla de los niños, Matteo Colombo explica que la pregunta ¿por qué? implica que “tanto niños como científicos observan el mundo intentando encontrar patrones, buscando violaciones sorprendentes de esos patrones e intentando comprenderlas basándose en consideraciones explicativas y probabilísticas” (2017). Así, entre la anáfora y la pregunta abierta, el niño reclama una explicación.

Por otro lado, en el cuento “Valor de la fantasía” el narrador da a conocer que la afinidad del grilito por los libros, particularmente por los de cuentos, se debe al valor que la fantasía puede representar a los hombres. Con tono retórico se pregunta:

¿Será la fantasía poco práctica? ¿Qué sensatez indica soñar despierto con piedras que hablan, la esfera de cristal, la alfombra mágica, los carruajes tirados por caballos fantasmas o el obús de Julio Verne? Pues nada, sin acariciar esos ensueños (...) ¿acaso existirían la radio, la televisión, los aviones y los cohetes espaciales? (...) Claro está que para enterarse de tanta literatura, Cri-Cri tuvo que aprender muchas más letras de las que figuran en la canción de las vocales. (Gabilondo, 2004: 69-70)

El tema de la fantasía es una constante en la obra gabilondeana, como fundamento de la construcción del cuento o como metadiscurso que involucra una serie de intertextos, el tópico apela a un nivel de competencia literario notable. En el caso tratado, el narrador se dirige con ironía a todos aquellos que no otorgan valor a la literatura, además de postular el estudio de los libros como el camino del aprendizaje y, con éste, el de la transformación del mundo. Por lo tanto, Cri-Cri manifiesta un tipo de enfoque pedagógico que no sólo está de la mano

con el desarrollo de la experiencia vital a través del uso práctico de la imaginación si no del ludismo como punto central en el aprendizaje. La “Marcha de las letras”, canción que se enlaza al cuento tratado, nos coloca, a ritmo de marcha musical, ante el desfile de las letras a las que personifica para propiciar un reconocimiento de sus formas:

¡Que dejen toditos  
los libros abiertos  
ha sido la orden  
que dio el General!  
¡Que todos los niños  
estén muy atentos,  
las cinco vocales  
van a desfilan! (Gabilondo, 2004: 70)

Es de llamar la atención, por su mérito semántico, la comparación entre el proceso de enseñanza-aprendizaje y una marcha, actividades en las que el “general” y el maestro son figuras de autoridad que ordenan “atención”, pues sin ella el niño podría perderse del espectáculo que se manifiesta con las letras. El aprendizaje es ineludible, sobre todo cuando la antesala es, en absoluto, risible, basta pensar en el juego de imágenes que se establece entre la “I” y la “O”:

Aquí está la “I”,  
le sigue la “O”  
una es flaca y la otra  
gorda porque ya comió. (Gabilondo, 2004: 71)

Las aventuras de Cri-Cri lo llevan a relacionarse con publicistas, comerciantes, niños tan traviosos que causan conmoción, tanto en el mundo real como en el “país de la fantasía” o el “país de los cuentos”; en la travesía, Cri-Cri establece una reflexión teórica importante: “es preciso tener costumbre de traspasar fronteras entre lo real y lo imaginario” (Gabilondo, 2004: 38), bajo el imperativo de comprender las convenciones

de uno y de otro para evitar confusiones y transgresiones a la fantasía misma, como el caso de los cuatro invencibles; grupo de niños traviesos que, al pasar la frontera entre la realidad y la fantasía, mordieron el castillo del rey Bombón, sin que el Ración Vaquero pudiera hacer algo para detenerlos. Asunto notable, toda vez que la arquitectura de sus relatos se constituye por dos niveles, un diegético en el que Cri-Cri da cuenta de sí y otro, metadiegético, en el que ubica el “país de la fantasía” y por el que transita con libertad. Del mismo modo, el cruce de fronteras no sólo se manifiesta entre lo real y lo imaginario, sino en las connotaciones culturales que nos llevan a Rusia, China, Estados Unidos o España.

La reflexión del grillito es tan amplia que permite pensar en los límites temáticos de la literatura infantil. En el cuento “Más confesiones sentimentales” le ordenan “jamás hablar a los niños de terror, oscuridad o cosas que sean siniestras”, el grillito se pregunta: “¿qué haré con mis brujas, mis gigantes y los duendes torvos de la pradera?” (Gabilondo, 2004: 38). El cuestionamiento es de gran importancia; por un lado, el personaje se asume creador y reconoce el impacto de sus canciones; existe una consciencia de que con ellas incentiva al estudio sin pedantería, al trabajo y hasta la limpieza, pero no puede soltar el apego por el folklor de la leyenda, discurso en el que se instala el fantasma, el castillo y España:

Hay un castillo en España  
al cual sólo ruinas le quedan en pie,  
y se cuenta que ronda por él  
un fantasma más grande que un buey  
Ante tan negra leyenda  
Cualquiera que tenga sentido común,  
A deshoras escapa veloz,  
O el gigante lo pesca y ¡adiós! (Gabilondo, 2004: 142)

“El fantasma”, canción que desprende el cuento “Más confesiones sentimentales”, es ejemplo excelso de la convergencia



entre lírica y narrativa. El sujeto lírico reúne con gran humor el pasado histórico de España e inserta la figura del fantasma para recrear la leyenda, de tal modo que la aventura del grillo consiste en experimentar el encuentro con un fantasma que en tiempos de Moros era un gigante terrible, aproximadamente siglo XV. Sin embargo, en el siglo XX, tiempo en el que el grillito visita el castillo, lejos de asustar, el fantasma divierte.

Apareció en un rincón.  
taca taca tén,  
dándole al tacón,  
chiquilicuatro y pelón,  
era bailarín  
de lo más chambón.  
Pero sin volumen para horrorizar  
resultó *fantasma de publicidad*. (Gabilondo, 2004: 142)

El “fantasma de publicidad” es sólo un artificio para atraer a los turistas, de modo que en su articulación recurre al misterio y la idea de lo atroz para generar curiosidad. El contraste entre lo que *se cuenta* y lo que *es* subyace a cuento y canción. Las canciones sobre fantasmas, gigantes o brujas parecen no ser para niños, pero según el modo discurso lo son. Los fantasmas parecen existir para asustar, pero Cri-Cri muestra que también pueden divertir, sobre todo cuando se les convierte en una suerte saltimbanquis.

Ahora bien, conviene pensar que la obra de Gabilondo, integrada por más de 200 canciones y más de 300 personajes, se dio a conocer en el programa de radio de la XEW, radiodifusora de gran relevancia para el mexicano de la primera mitad del siglo XX. La XEW *la voz de América latina desde México*, como se hacía llamar, marcó un hito en la vida y desarrollo de la urbe mexicana, sus micrófonos fueron utilizados por artistas de nivel nacional e internacional a partir de la década del 30, tiempo en el que el radio era el artículo de moda. La gente —familiares y amigos— se reunía alrededor del aparato para escuchar sus programas, para informarse y divertirse. Una vida

cultural emergía en un espacio resguardado por costumbres de profundo arraigo.

En una entrevista preguntaron a Gabilondo: “¿Y cómo se vivía en los años treinta la novedad de la radio? –Esa novedad fue tremenda y por eso tuve éxito...” (García, 2017: 92) Refirió el artista. Los empresarios supieron apostar por un proyecto que buscaba innovar entre el comercio y el entretenimiento brindado a través de programas musicales, humorísticos, radionovelas e infantiles los cuales se desarrollaban con público. Evidentemente, tener un medio a través del cual llegar a más gente, en el menor tiempo, cimbró los gustos de la estructura social.

Durante quince minutos, el autor tocaba el piano, contaba un cuento dramatizándolo con sus mejores recursos: los registros de voz y algunos efectos sencillos creados al interior de la cabina, hasta el punto en el que enlazaba el cuento con una canción. Es natural y quizá obligatorio pensar que la semilla que sembró Gabilondo germinó en las generaciones que lo vivenciaron durante 27 años (1934-1961), y en las que lo heredaron. En las palabras que Emilio Carballido otorga a la *Antología ilustrada de un grillito fabulista y cantador* se lee:

Así como la mía, está permeada la infancia de cuanto ser mexicano que conozco, y una buena ración de centro y sudamericanos. Tengo setenta y cuatro años y aún puedo cantar muchas de sus canciones [...] *surgen años enteros, atmósferas*, amistades de infancia, y vívidamente todos *nosotros pegados al radio*, también mi abuela y mi madre, y todos disfrutábamos. [...] *Tres y cuatro y cinco generaciones después sigue habiendo niños Cri-Cri. Y no sé hasta dónde lleguen.* (2000:14)

La música popular infantil de Cri-Cri se afirmó como parte del estilo de vida del mexicano, el grillito entraba a los hogares para narrar con música, de tal manera que adultos y niños asistieron auditivamente a la gran empresa de construcción musical y se formaron en ella. La voz, o con más precisión, la *vocalidad* a fuerza de reiterar la presencia y la relevancia de la visión de mundo del infante, a través de una multiplicidad de

formas, fundó una sensibilidad, logró desarrollar un sentido de pertenencia a través de la familiarización de sus estructuras, aún de aquellas en las que el dominio sonoro limita el semantismo de las palabras.

### **Cri-Cri y el matiz ideológico sobre la imagen femenina**

La condición de la mujer mexicana en la primera mitad del siglo XX es un tema complejo y ampliamente trabajado. Históricamente, la Revolución Mexicana proyectó en las décadas del 20 y el 30 el descubrimiento y la exploración del cuerpo. Se inició una lucha por la autonomía explícita, desde la desaparición del corsé hasta la búsqueda de una libertad por manifestar, sin represalia, el goce de la sensualidad. Sin embargo, la moral imperante acentuaba la división de las mujeres en buenas y malas.

En la lírica, la época se asume como la de los grandes poemas amorosos; en la narrativa, el género epistolar empieza a dar cuenta de espíritus provocativos y propositivos; en el cine, la rumbera y la mujer hogareña sufren por igual las injusticias de un mundo fundamentalmente machista; en la televisión y en la radio despuntan programas que tienden a perpetuar modelos de comportamiento o a cuestionarlos. Por ello, resulta oportuno notar que, si bien es cierto que la obra del veracruzano no deja de lado la temática, el número de canciones en las que existen tales registros semánticos es limitado. En sus canciones se destacan tres ejemplos: 1) secuencia cuento-canción-cuento: “¿Quién dijo aburrirse?”, “Jota de la J”, “Una damita difícil” y “Teté”; 2) secuencia cuento-canción: “Tratado del ruido” y “La patita”; y 3) secuencia cuento-canción: “Un viaje de Cri-Cri” y “La muñeca fea”.

## Secuencia 1. La niña linda y el umbral

En la secuencia integrada por: “¿Quién dijo aburrirse?”, “Jota de la J”, “Una damita difícil” y “Teté”, la imagen de la mujer se configura en el marco de la narrativa tradicional, un narrador omnisciente da cuenta del paso del grillito cantor en una casa habitada por niños, una adolescente y una sirvienta. Para evitar el aburrimiento y probar que el aprendizaje se viste de creatividad, Cri-Cri se divierte con los niños proyectando sobre la pared figuras hechas con las manos; sin embargo, indica el grillito:

muy pronto los niños se hastiaron de las figuras difíciles que producía Cri-Cri y comenzaron a interponer sus cabezas entre la luz y el muro para verlas convertidas en pelotas con oreja. *Esther es una linda niña que aún ignora cuán linda es*, encontró enfadada toda esa teoría óptica de las sombras y *alzando su voz* sobre el bullicio de la demás chiquillería *dijo a Cri Cri: no me gusta estar a oscuras, ni que llueva, ni quedarme a la fuerza en casa; siento como si estuviera castigada*. Cri-Cri aconsejó tener paciencia. La paciencia es el arte de esperar y la esperanza abarca toda la vida. Un castigo es otra cosa. Bien lo sabe Cri-Cri al recordar sus días de colegio. (Gabilondo, 2004: 51)

La travesía de Cri-Cri reproduce, por un lado, los estilos de vida de la época; y por otro, las distintas etapas de la existencia del grillito, así como su notable conciencia lingüística. En lo que refiere a los estilos de vida de la época, el esquema social del mexicano, dividido en alto y bajo, aparece constantemente en cuentos y canciones como determinante significativo. En esta secuencia, la sirvienta cuida y limpia, los niños manifiestan curiosidad y, de algún modo, aprendizaje; en contraste con la niña Esther cuyo adjetivo “linda” se repite dos veces en el claro afán de enfatizar su virtud. Las implicaciones de que una niña, joven para la época se quede en casa, se traducen en términos de castigo para Esther, cuya construcción de identidad se ve postergada por la introducción de una canción que se inserta para dar cuenta de la diferencia de perspectivas respec-

to del tópico castigo, es así como la “Jota de la J” nos permite conocer el tiempo de colegio de Cri-Cri:

En la mitad de la clase  
me reprendió el profesor  
cuando dije que la jota  
es un bailable español.

Trajo un gran diccionario.  
Muy enojado lo abrió.  
Y señalando una letra  
el profesor exclamó:

¡Estúpido niño vergüenza me da!  
la jota es la letra antes de la k.  
Llenarlo de jotas que rabia me dio,  
pero yo les puse jjo jo jo jo!

¡Ay qué cosa! ¡Lo celebro!  
y me alegro que así sucedió.  
¡Zaragoza, junto al Ebro,  
es en donde la Jota nació! (Gabilondo, 2004: 51)

La contraposición del mundo del infante y el mundo del adulto es evidente, tanto como el afán por destacar la diferencia entre la experiencia de vida y conocimiento de mundo del niño y el mundo lineal del adulto, así como la forma de afrontar una situación problemática; el adulto la resuelve con enojo, el niño con ironía y diversión. La hostilidad del adulto se manifiesta en el insulto. El niño expone un saber cultural amplio basado en la experiencia y el discurso de su familia: el baile español, la región geográfica específica. La habilidad, tan propia del infante, de construir categorías lingüísticas, su “jo jo jo” es la burla, resultado de una batalla ganada, esa que libra constantemente contra el adulto. Ahora bien, esto sirve de preámbulo para continuar la historia de Esther o Teté, como le nombrará después.

Esa controversia musical entre las letras del alfabeto y un baile español le pareció tan ociosa como el recuento de las lentejas que puede contener un plato sopero. [...] *Si Cri-Cri hubiera sabido algo sobre el color de las telas, el revuelo de los encajes, los fulgores de las joyas, los veinte distintos modos de lucir un moño u otros temas de la moda, quizás habría logrado captar la atención de ella*; pero, especializado en música sencilla y en fantasía complicada, mal podría opinar Cri-Cri sobre gustos femeninos. (Gabilondo, 2004: 52-53)

Los atributos que construyen al personaje Teté están centrados en la superficialidad de su aspecto, la falta de interés en la fonética de la lengua y el significado de las palabras, pero, sobre todo, en la necesidad de construir una imagen con la tela, el color, la textura y los objetos, especialmente, las joyas que adornan su cuerpo. Importante puntualizar, no es ella quien se construye así, es el otro, la voz masculina quien la caracteriza y quien interpreta su enojo. ¿Cómo se logra la atención de una mujer? ¿Acaso ese recorrido en sustantivos y adjetivos nos permite visualizar más un objeto que un sujeto? ¿O un sujeto determinado y limitado por el objeto? Es reiterativo el modo en el que el grillito expone lo que es él y lo que es el otro. Él, “especialista en música sencilla y en fantasía complicada”; Teté, “linda”.

En el discurrir narrativo, el grillito nos recuerda que los niños y él sacan fortaleza de una debilidad, si la lluvia los hace quedarse en casa, ellos transforman el espacio interior, pero Teté no: “Cuando regresó Cri-Cri de su expedición de salvamento, encontró a Teté, no sólo *disgustada, sino aún más mustia y cariacontecida*. A esa niña grande ya no le gustan los juegos ni los cuentos; *tiene tendencia a permanecer en el balcón, en actitud de otra edad, acechando muy distintos goces*” (Gabilondo, 2004: 54). A este punto, se concluye la construcción de Teté desde la narración y empieza la de la canción. Teté ya no es una niña, sino una “niña grande” cuyos “distintos goces” que logra intuir el grillito se explicitan en la canción:

Desde la mañanita  
hasta el anochecer

ni un momento se quita  
del balcón la niña Esther.

Aún no tiene catorce  
brilla de juventud  
pero la chiquita  
quiere un príncipe azul. (Gabilondo, 2004: 54)

El balcón merece especial atención al presentarse como un umbral, en tanto que marca la presencia de dos órdenes diferentes: el adentro y el afuera. Bajtín indicó: “un cronotopo más, impregnado de gran intensidad emotivo-valorativa: el umbral. Éste puede ir también asociado al motivo del encuentro, pero su principal complemento es el cronotopo de la *crisis y la ruptura vital*” (1989: 399). El balcón marca entonces una espera, la espera de un encuentro afectivo, el querer de Teté está determinado por la tradición del príncipe azul; es decir, del hombre blanco, guapo y adinerado, aspectos que se reforzarán en las siguientes estrofas:

Lágrimas o consejos  
no la pueden convencer  
sigue en los balcones  
y a lo lejos mira Esther.

Solo pasan morenos  
y uno que otro gandul  
pero nuestra niña  
quiere un príncipe azul. (Gabilondo, 2004:55)

El ideal de hombre que estructura la “niña grande” está apegado a la moral de la época, lo que explica el rechazo a los morenos y a los holgazanes (gandul). Existe un modelo de hombre al que apela y una necesidad por exponerse. La intención de mostrarse incide nuevamente en la diferencia entre el mundo del adulto, del que emergen los “consejos” y el imperativo: “Metete Teté / que te metas Teté”; y el mundo de la niña, mundo en crisis por el paso de una etapa a otra.

Fechada en 1950, la canción Teté posibilita una mirada, quizá un atisbo, a la mujer del siglo XX, siglo en el que, desde la perspectiva de Gilles Lipovetsky, es el de la revolución de la mujer determinada por una búsqueda de la identidad.

En México, la línea temática implica pensar en un esquema binario, de un lado las mujeres que, definitivamente, nacieron fuera del canon o se revelaron a él hasta sus últimas consecuencias: Frida Kahlo, a quien su padre la consideraba un “demonio” por su singular forma de *ser y hacer* en un mundo controlado por hombres. Tina Modotti, quien encaró el cuerpo femenino desde su desnudez o Antonieta Rivas Mercado, quien desde su apoyo al arte y su reflexión hecha palabra sobre la condición de la mujer mexicana supo ganarse una presencia y un nombre.

Sin ser las únicas, estas mujeres eran poseedoras de una cualidad intelectual que les ha permitido permanecer en la memoria histórica de México y del mundo; sin embargo, aunque en el esquema binario están de un lado estas mujeres, en el otro están todas aquellas que, desde sus posibilidades, no pudieron grabar su nombre en la Historia y que sólo destacaron por su belleza exuberante, como aquellas que registra la plástica, de modo ejemplar en las pinturas de Saturnino Herrán, en cuyos lienzos se ensalza sólo la belleza femenina de la mujer mexicana. No obstante, las mujeres legado de la Revolución Mexicana, las mujeres de la casa, las mujeres que cargan a cuestas el peso de una cultura dominada por hombres y que tienden a perpetuar esos patrones son aquellas que conforman el lado con mayor población; mujeres como Teté, quienes desde muy jóvenes sueñan con encontrar a su amor y se conminan a esperar determinadas también por el peso cultural al que subyace el rechazo al color oscuro de la piel, el rechazo a los morenos. En este sentido, la idea del matrimonio como acto primordial de la mujer que se sugiere magistralmente en la canción “Teté”, así como la imagen sólo como apariencia se presenta en muchas otras construcciones del grillito. En “Casamiento de palomos” se indica:



Van los novios en camino  
a la iglesia del lugar  
son dos blancas palomitas  
que se van a casar.

*La paloma es preciosa  
y el palomo muy gentil.* (Gabilondo, 2004: 63)

La adjetivación es positiva para ambos (macho-hembra, hombre-mujer), pero mientras la primera apela a la apariencia, la segunda apela al comportamiento. Es decir, *son* de acuerdo al sistema social preestablecido. Del mismo modo, en “El jicote aguamielero” o “La cocada” se establecen *recorridos figurativos* que convocan las duplas significativas: aristocracia-pueblo, ricos-pobres, tener-desear. La reina está en el panal, el jicote aguamielero en el maguey y no debe hablarle, menos aspirar a su amor:

Parece, parece que no sabe,  
*no sabe con quién habla*  
*igualado* bigotón.  
*¡Soy la reina, la reina por bonita!*  
y un jicote aguamielero  
no cuadra con mi amor. (cri-cri.net)

O el niño pobre que ruega a una niña rica por un trozo de cocada:

Era una *niña rica*  
que estaba en la Alameda  
comiendo una cocada  
dulce, pintada y buena.  
Cuando un *niño pobre*  
vino a decir quedito:  
¡Dame lo que te sobre  
*niña bonita*, por favorcito! (cri-cri.net)

En la obra del cantautor veracruzano se puede identificar la existencia de una tipología espacial a la que corresponde una caracterización de la mujer, determinada por el adjetivo “bonita”.

De los ejemplos expuestos, el *umbral* pertenece a la niña grande, quien afronta el complejo proceso de convertirse en mujer; el panal, equivalente a la mansión, alberga a la mujer de posición acomodada, quien bajo la consciencia de las *modalidades poder y tener* rechaza a los hombres que no forman parte de su élite. La Alameda, jardín, “vía elegante y refinada de la Ciudad”, lugar emblemático para México en la primera mitad del siglo XX, da cuenta de un nuevo modelo de Ciudad y del encuentro de las clases sociales, lo cual se sugiere en la canción a través de la presencia del niño pobre y la niña rica. Elementos coincidentes en el arte de la época, piénsese por ejemplo en el fresco de 1948 de Diego Rivera titulado: *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* en el cual existe una convergencia de elementos que en la práctica social son excluyentes. La relación entre el sujeto y el espacio en la travesía aventurera del grillito cantor delimita la casa como el espacio de la mujer: tías regañonas y mal encaradas (“tía Rípia”), brujas cuya misión es castigar a los niños malos o las abuelitas y su existencia consagrada al recuerdo, cuyo detonante siempre es el objeto. El tránsito de la mujer obliga a contemplar un espacio más de reflexión: la calle.

## Secuencia 2: La mujer heroína, la mujer fuera de casa

El notable interés del narrador por contar historias que involucren el mar, la navegación, los marineros, lo lleva a reflexionar sobre la identidad de los héroes en “Tratado del ruido”:

Aún está reciente el caso de un hundimiento en el Pacífico en el cual se distinguió un robusto marinero al salvar, él solo, a diez naufragos y una naufraga. Por cierto, que *esta última, habiendo saltado su lápiz de labios (de un tono que no se consigue en las islas), rogó al bravo que volviese a entrar de cabeza al mar en busca del perfumado lápiz hundido [...]* se zambulló audazmente, pero, como en el océano Pacífico la profundidad es tremenda, el buzo temerario aún no ha tenido tiempo de retornar a la superficie. [...] También *hay heroicidades desconocidas.*

*¿Quién dejaría de admirar la batalla cruenta e incesante de doña Patita? Sí, doña Patita, señora muy de su nido y madre amorosa de un montón de emplumados hijos.* (Gabilondo, 2004: 92-93)

La línea narrativa expresa la identidad de la mujer común, cuya banalidad le lleva a cambiar la vida de un hombre por un lápiz labial y la contrapone con la identidad de la mujer “señora muy de su nido” y “madre amorosa”, por tanto, si la hipóbole manifiesta una burla a la primera, el ejemplo “de doña Patita” le otorga el estatuto de heroína desconocida, cuál es su logro: ser esposa y ser madre, en ambos casos la abnegación es la cualidad que rige cada acto.

El mismo narrador refiere que no puede considerarse “sexo débil” a la mujer, pues sin su capacidad para resolver los problemas de hogar, el cuidado de los enfermos y el tacto para los momentos difíciles, el mundo estaría muy mal. En este sentido, la secuencia es prueba de la conceptualización de la mujer en México en términos de buena y bondadosa, “la mujer es buena, muy buena [...] no hay lugar para el respeto a la inteligencia o a la superación personal. Sólo la bondad garantiza la estabilidad” expresa Antonieta Rivas Mercado (citada por Quirarte, 2000: 308), en su artículo “La mujer mexicana”. El grillito cantor nos muestra en sus cuentos y canciones que la mujer sale de su casa, sí, a cumplir la responsabilidad que la cultura le ha asignado: conseguir los productos para preparar la comida,

La patita,  
*como tú*  
de *canasto* y con *rebozo de bolita*,  
*como tú*  
se ha enojado,  
*como tú*  
por lo caro que está todo en el mercado. (Gabilondo, 2004: 93-94)

Heroína investida con objetos específicos: canasto y rebozo de bolita, su misión en la vida: dar de comer a sus patitos;

en este orden de ideas, su construcción sígnica la empareja a cualquier otro héroe en la literatura. “La batalla cruenta e incesante” a la que refiere en el cuento el grillito cantor, la hacen ser admirada, igual que en la realidad se admira a una madre por su grado de responsabilidad que llega al sacrificio, realidad extratextual que se asume en la comparación repetitiva: “como tú”, “como tú”.

En este mismo tenor, la canción “Cochinitos dormilones” manifiesta el reconocimiento del hijo a la madre ejemplar. Sin embargo, queda claro que la figura de la mujer en el espacio público no aparece, ni mención alguna a la capacidad intelectual, en términos de construcción artística las canciones y los cuentos que mayor mérito ostentan, en contenido, la figura masculina. Conviene pensar entonces, que si la canción popular infantil permite procesos de socialización en qué medida ha contribuido a mantener la expectativa de la mujer sólo en sus roles tradicionales.

### **Secuencia 3: La cosificación o el sentido utilitario del sujeto.**

La construcción de espacios utópicos y distópicos es un acto recurrente en la travesía del grillito cantor, al estilo de los relatos de viajes de la literatura inglesa, piénsese en *Los viajes de Gulliver*, por ejemplo, el narrador evidencia el modo de significar del personaje en el espacio y del espacio en el personaje. Es así como el paso del grillito por el país llamado Guantia merece especial atención, recorrido expuesto en el cuento “Un viaje de Cri-Cri” que sirve de plataforma para la canción “La muñeca fea”.

El cuento posiciona el motivo del robo como eje central de la historia, los pobladores fincan sus acciones en la deshonestidad. A través de un escenario propio del absurdo, se realiza una sátira que va desde el nombre del País, “Guantia”, hasta el nombre de su presidente: “Uño Hurtado de la Ganzúa” en

triple referencia al acto de robar y mediante la utilización de etiquetas de uso popular. La presencia del grillito en el país de los ladrones posiciona la dicotomía deshonestidad-honestidad, ésta última en la figura del grillo, quien alojándose en el único hotel en el país, sufre el robo de su violín; y en la estación de policía, donde acude a denunciar el delito, pierde los zapatos y hasta los calcetines.

El cuento, breve como todos los que integran su obra, presenta en términos humorísticos la moral dominante de las instituciones políticas, una en la que la honradez es un crimen; por tanto, en clara contraposición con el presidente del país, sus aduladores y el comisario, Cri-Cri transgrede la lógica funcional de tan peculiar espacio y es obligado a dejarlo:

—Está usted interrumpiendo nuestra digestión le concedo una hora exacta, para salir del país, so pena de ir a la cárcel por babcia.

Cri-Cri no se lo hizo repetir y se marchó más que volando, aunque antes pasó por su hotel para recoger el estuche vacío, pero el estuche del violín también había desaparecido [...] Cri-Cri revisó todos los rincones, pero sólo encontró una muñequita estropeada que ya no incitaba la codicia de los cacos. (Gabilondo, 2004: 122)

En un espacio poblado por hombres que se definen en un solo término, ladrones, se posiciona un objeto que contribuye a construir un lamentable cuadro social: “la muñeca fea”. En su calidad de canción es una de las estructuras más reconocidas por la *vox populi* y la que más se ha explicado por el vínculo con el artista.

En *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones; una herencia para México*, Gerardo Australia explica que la canción fue inspirada en la muñeca que la abuela del artista prestaba a las vecinas y que poco a poco fue olvidada en un rincón. La explicación de la obra según la experiencia de vida del artista<sup>7</sup> suele ser una

<sup>7</sup> Destacan también: *De las lunas garapiñadas. Abrazando la memoria: Francisco Gabilondo Soler cuenta su vida*. Texto escrito por Elvira García en el que no sólo se presenta un acercamiento a la obra, sino que reúne una serie de en-

línea de trabajo ampliamente surcada, sobre todo en un caso como el de Gabilondo Soler quien, por ser el locutor de radio y quien daba vida al grillito cantor, se le identificó con el mismo personaje. No obstante, en una lectura en la que se vinculan el cuento y la canción es notable el hecho de que la propuesta nos haga partícipes de un espacio-tiempo en los que el sentido utilitario de los hombres y los objetos se mide con la misma regla. Si Cri-Cri no sirve para robar o mentir, no sirve para mantener la lógica de mundo del país de Guantía. Si la muñeca es fea debido al uso y al paso del tiempo debe ser conminada al rincón.

*Escondida* por los rincones  
*temerosa* de que alguien la vea.  
Platicaba con los ratones  
la pobre muñeca fea.  
*Un bracito ya se le rompió,*  
*su carita está llena de hollín,*  
y al sentirse olvidada lloró  
lagrimitas de aserrín. (Gabilondo, 2004: 123)

El discurso narrativizado, tan propio de muchos de cuentos y canciones de Cri-Cri, hace posible que escuchemos el discurso de los marginados, lo que en el caso de “la muñeca fea” finca de manera más profunda la sensibilidad debido a que es un juguete que recrea una imagen femenina, nótese la puntualización del “bracito” y la “carita”. ¿Qué le da el éxito comercial a una muñeca? ¿A caso no es la belleza de su imagen y lo armonioso de su forma? ¿Acaso no la muñeca parece ser sujeto y objeto al mismo tiempo? Sujeto en tanto que remite al establecimiento de modelos vinculados con la visión de mundo vigente: rubias, o morenas, delgadas o de mayores proporciones; objeto, en tanto constructo plástico, manipulable como juguete, pero totalmente relacionado con el sujeto. Marta Lamas explica que “las muñecas plantean preguntas sobre la representación y el posicionamiento cultural de lo femenino en la sociedad” (2010).

---

trevistas de gran valor para el estudioso de la propuesta del veracruzano.

Lo que nos conduce a pensar en la muñeca fea como la representación de la mujer segregada por su aspecto, que encuentra en el acompañamiento de otros, que también son marginados, un consuelo a su existencia.

Muñequita le dijo el ratón  
ya no llores tontita  
no tienes razón.  
Tus amigos no son los del mundo  
porque te olvidaron en este rincón.  
Te quiere la escoba y el recogedor.  
Te quiere el plumero y el sacudidor.  
Te quiere la araña y el viejo veliz.  
También yo te quiero,  
Y te quiero feliz. (Gabilondo 2004: 123)

No obstante, se apunte a los objetos –escoba, recogedor, plumero, sacudidor–, o a los animales –ratón, araña– que están vinculados con lo secundario, se indican dos tipos de mundo, el que margina y el que integra, y es éste último, el que tiende a reconocer y valorar la existencia de la muñeca. Por ello, mientras que el mundo adulto otorga sentido según lo utilitario, el niño se replantea el funcionamiento de las relaciones en función de la afectividad y la imaginación. Así, el mundo de los objetos y de los animales se muestra recubierto de una dimensión vital en la que se hace visible la imagen de la mujer del siglo XX, imagen compleja que busca su lugar en un espacio patriarcal.

### **Apunte final**

El tiempo y la comercialización han propiciado que la obra de Gabilondo Soler parezca ser sólo la música; sin embargo, a lo largo de este trabajo se ha probado que la lectura de su propuesta es completa cuando se atiende a la reunión de música y narrativa oral. La riqueza de su obra radica en la manifesta-

ción dinámica entre lírica, narración y drama fincados sobre una plataforma musical, aspectos que garantizan la acción performativa. Su importancia en la cultura popular mexicana es innegable, ningún locutor de radio permanece casi tres décadas en un programa infantil sin que su voz haya germinado de algún modo en la mente y en los sentimientos de su público. El mérito no es menor, Cri-Cri logró evidenciar el mundo infantil y darle un peso a aquello que, en el momento histórico, nadie había considerado con tal esmero y disciplina, sin subestimar la lógica y la imaginación de un niño, debido a ello, los adultos también se sentían identificados. Bien afirmó Jaime Almeida: “En sus composiciones no se presenta un mundo rosa donde no pasa nada” (2013).

El mundo de Cri-Cri es un constructo en el que la realidad se transformó en fábula, de cuya innovación estructural destaca el humor fuerte y la ironía desenfadada. Imposible contener la sonrisa ante su concepción de la “velada literario-musical”, evento en el que “una señorita canta algo muy agudo ¡como si acabara de ver un ratón! Después canta un señor con voz tan baja que recuerda un toro amarrado” (Gabilondo, 2004: 23). En cada cuento Cri-Cri se cuenta, su visión de mundo es la de un “señor” que critica el mundo adulto con los argumentos de un niño.

Del mismo modo, es de reconocer la increíble belleza de aquellas secuencias en las que el mar es el protagonista, y en las cuales el grillito nos acerca al movimiento de las olas y al murmullo del mar con sus juegos y reiteraciones fónicas. La fuerza performativa de la palabra de Cri-Cri sigue tan presente como la multiplicidad de estilos musicales que abarcan tango, zarzuela, cuplé, polca, son, vals, entre otros, y que han determinado, en gran medida, los efectos de su obra; fundamentalmente, la palabra del grillito nos recuerda que la canción infantil de tradición popular es una aventura sobre nosotros mismos.



## BIBLIOGRAFÍA

- AUSTRALIA, Gerardo (2016), *Francisco Gabilondo Soler. Su obra y sus pasiones; una herencia para México*, Ciudad de México, Fundación Francisco Gabilondo Soler. Cri Cri, A.C.-Consejo Editorial H. Cámara de Diputados.
- BAJTÍN, MIJAÍL (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- DE AMO, Sánchez Fortún José Manuel (2010), “Recepción de los Hipertextos literarios. La pervivencia de la literatura de tradición oral”, en Pedro C. Cerrillo y Pedro Sánchez Ortiz, (coords.), *Presencia del cancionero infantil en la lírica hispánica. (Homenaje a Margit Frenk)*, , Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla La Mancha.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1989), *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- GARCÍA, Elvira (2016), *De lunas garapiñadas. Abrazando la memoria: Francisco Gabilondo Soler cuenta su vida*, Ciudad de México, Fundación Francisco Gabilondo Soler. Cri Cri.
- GABILONDO SOLER, FRANCISCO (2004), *Francisco Gabilondo Soler “CRI-CRI”. Los grandes mexicanos*, Proyecto de Luis Rutiaga. Ciudad de México, Tomo.
- HERNÁN CORDERO, Adrián (2012), “Pintura y paisaje: un recorrido por la Alameda central”, en línea: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/cuadgeo/article/view/236/341>, consultado el 10 de marzo de 2018.
- LAMAS, Marta (2010), “Muñecas mexicanas: güeras o prietas”, en línea: <http://www.fundacionmujeres.es/img/Evento/1009/documento.pdf>, consultado el 22 de enero de 2018.
- MADRID, Alejandro L. (2009), “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al

- dossier”, en *Revista Transcultural de Música Transcultural. Music Review*, núm. 13, en línea, <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/indice13.htm>, consultado el 19 de julio de 2018.
- QUIRARTE, Vicente (2015), “Retrato de mujer con Ciudad 1851-1957”, *Historia de las mujeres de México*, Ciudad de México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/SEP.
- RODARI, G. (1977), “Un juguete llamado libro”, en *Cuadernos de Pedagogía*, n.º 36, pp. 28-31.
- SÁNCHEZ CORRAL, Luis (1992), “(Im)posibilidad de la literatura infantil: hacia una caracterización estética del discurso”, en *Cauce*, n.º 14-15, Universidad de Sevilla.
- SCHECHNER, Richard (2000), *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires, Libros de Rojas.
- SECRETARÍA DE CULTURA (2010), “Las canciones de Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri, factor cultural determinante en México: Jaime Almeida”, en línea: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/las-canciones-de-francisco-gabilondo-soler-cri-cri-factor-cultural-determinante-en-mexico-jaime-almeida>
- ZUMTHOR, Paul (1991), *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus.

# ELEMENTOS EXPRESIVOS E INEFABLES EN LA FUSIÓN DEL LENGUAJE MUSICAL Y LITERARIO EN LOS CICLOS POÉTICOS DE JOSUÉ MIRLO Y SERGIO CANUT DE BON MUSICALIZADOS POR HORACIO RICO

Marina Vladimirovna Romanova Shishparynko

## El sonido y la palabra: búsqueda de la expresividad

De todas las artes, la más cercana a la poesía es la música. Esta afinidad en sí se expresa inicialmente en el hecho de que la poesía, mucho más que cualquier otra arte, tiende al elemento sonoro. La fuente de esta cercanía entre el arte musical y el poético está arraigada, tanto en sus orígenes, como en la historia. En el pasado distante, la exactitud de la entonación de la palabra hablada, la naturaleza de su pronunciación, era tan significativa que su expresividad sonora se convertía en música y se fusionaban en un solo complejo. Hace mil quinientos años, en uno de los tratados de la India fueron inscritas las siguientes palabras:

Desde la antigüedad, nadie pensaba leer sin música o entonar sin palabras. Y cuanto más viejos son los textos, más hay cantos, música y juegos, y menos de lo que necesitas leer y pronunciar. Y no hay aquí música sin palabra, estrofa y letra: son para la música lo mismo que el eje para la rueda. En el espacio del Mundo y los Mundos no existen palabras, estrofas y poemas, pero hay sonido. El sonido construye todo el espacio del Universo [...], pero solamente una gota de este sonido llega a la lengua y las cuerdas, y los versos que no se irrigan con esta humedad no se salvarán [...]. Si la magia de la música desaparece, el eje que hace girar la rueda del Universo permanece inmóvil. (Shestakov, 1967:101)<sup>1</sup>

Actualmente, cada discurso expresivo, en cierta medida, conserva el contorno melódico donde la melodía absorbe la en-

---

<sup>1</sup> Todas las citas de los textos en ruso son traducidas por mí.

tonación del habla; incluso en el habla ordinaria podemos oír un prototipo de la sonoridad musical en las frases que pronunciamos de manera diferente: pidiendo, reclamando, ordenando, dudando. Las palabras no cambian, pero el significado se determina por esta entonación del habla que adquiere un tipo de carácter independiente. En los siglos XV y XVI en Europa, el arte musical se establece en sus manifestaciones contemporáneas: se desarrollan los géneros y las formas de la música instrumental; sin embargo, en los géneros y formas vocales, la música continúa cooperando con la palabra. La técnica antigua que combina la recitación y el canto encuentra su aplicación en la música clásica: óperas, cantatas, oratorios, canciones y romanzas. En su indisoluble unidad, palabra y música se distinguen por una doble expresividad.

Uno de los pre-requisitos más importantes del proceso creativo-artístico en el campo de la música vocal es el prototipo, que apunta hacia el compositor a crear un determinado producto. Repetidamente el objeto de la investigación de los científicos y el tema de la reflexión de los propios artistas se enfoca (se traslada) hacia el período inicial del proceso creativo-artístico, intentando analizar los pre-requisitos psicológicos de la actividad creativa. La multiplicidad de interpretaciones observadas de este fenómeno se debe a su ambigüedad, lo cual reduce el proceso de análisis a un intento de fijar algo que no se logra.

La mayoría de las hipótesis en este tema involucran la esfera de la *subconsciencia* o la *superconsciencia* como la fuerza principal, presentando el comienzo del proceso creativo como uno de los secretos mágicos de la naturaleza. El origen del proceso creativo se asocia con los fenómenos como *intuición* e *inspiración*, los cuales no se inician por el pensamiento científico o lógico, su génesis no se relaciona con una palabra o un concepto; no obstante, a lo largo de las etapas posteriores del proceso creativo, pueden llevar al desarrollo de la idea de una manera lógica.

Al identificar las leyes de la creación de obras vocales, los nombrados impulsos no racionales participan sólo como un

mecanismo auxiliar. Más significativo parece el hecho de que la aparición de una *pro-imagen* artística está precedida por el contacto entre una conciencia creativa particular y un fenómeno que contribuye al inicio del proceso creativo. Se considera necesario distinguir entre los fenómenos del *prototipo* y la *pro-imagen*; el primero es una fuente de impresión artística que se encuentra *fuera* de la conciencia creativa, pero la *pro-imagen* está presente *dentro* de la mente del artista, dirigiendo el proceso creativo para crear la imagen.

Las obras vocales de cámara y escénicas, donde el medio expresivo más importante es la voz humana, se basan en su naturaleza emocional y sensual. Este principio se manifiesta en el reflejo de las cualidades humanas y dinámica emocional propia de una persona: una obra vocal captura esta dinámica informativa sobre un fragmento del mundo y las intenciones del autor. Con esto, el centro de atención resulta ser una personalidad en la que la realidad no se refleja, sino que se refracta. La mayor relevancia adquiere las características de la coloración emocional, en comparación con los contenidos objetivo y conceptual. En consecuencia, la atención principal en la obra vocal se centra en la personalidad revelada en la plenitud de sus propiedades psicológicas y emocionales. Esta es la razón de la importancia de la imagen vocal y su exclusivamente dominante aparición.

La *pro-imagen* de una imagen vocal se centra en la personalidad de un personaje en particular (participante de los hechos, héroe lírico, comentarista, entre otros), pero tiene características sincréticas asociadas con medios de expresión indetectables; representa una especie de impulso psicológico primario, que contiene en sí mismo, muchas variantes de una posible encarnación. El hecho de que los medios expresivos son indetectables en la *pro-imagen*, se asocia con las cualidades sinestésicas de la conciencia creativa artística del compositor.

Según Heinz Werner, “la sinestesia se entiende como una conexión espontánea entre dos o varias cualidades sensoriales de diferentes sensaciones, independientemente de si estas

cualidades sensoriales se dan en la percepción o son mediadas por representaciones” (Hurte,1982:38). El impulso psicológico, en ocasiones, se forma espontáneamente, inesperadamente para la propia conciencia creativa, a veces mediante la reflexión a largo plazo y la inmersión en el estado psicológico apropiado, o de otras maneras. La aparición de la primera versión de la imagen inversa, basada en las propiedades sinestésicas de la conciencia creativa, determina su propiedad sincrética.

La *pro-imagen* de la imagen vocal contiene en su unidad indiferenciada los elementos primarios, como: la fonética, el sentido de la altura del tono, la respiración y la dinámica. Estos elementos, incorporados posteriormente en los complejos de medios expresivos verbales, musicales, y técnico-vocales, respectivamente, se representan por un tinte fonético general, un tipo de organización del tono general, un patrón de respiración general y un contorno dinámico general. Esta etapa produce la formación de la *protoentonación*<sup>2</sup>, que representa el “canal a través del cual fluye la vida en la música. La *protoentonación* de la música es la primera sensación vaga de la vida en los sonidos, que controla la síntesis de los medios expresivos. A través del oído *protoentonacional* el compositor atrapa el aliento de la vida” (Medushevsky, 1983: 11).

De esta manera, la *pro-imagen* sincrética de una imagen vocal puede guiar la transición de los fenómenos de la vida y las propiedades psicológicas hacia el campo del complejo lenguaje sintético de una obra vocal. La creatividad del compositor en el campo de las obras vocales se basa en tres conjuntos de medios de expresión observados en la unidad sincrética de los elementos primarios de la *pro-imagen*: verbal, musical y técnico-vocal. Se analizará detenidamente cada uno de estos elementos.

El lenguaje verbal contiene una gran variedad de potencias que se realizan en sus diversos estilos, los cuales poseen sus

---

<sup>2</sup> Este término fue introducido por V.V. Medushevsky.

propios niveles de contenido emotivo. La obra vocal limita estas potencias a la esfera de acción de la palabra que suena, en lugar de la palabra escrita. El componente verbal de la imagen vocal incluye dos niveles: el significado lógico -objetivo y el sonido. El sonido de la palabra determina el significado de sus propiedades fonéticas y expresivas, originadas a partir de las propiedades primarias de la *pro-imagen*, como: el tinte fonético general y carácter general de la respiración. Estas propiedades llevan la carga emotiva, interactuando con los medios lingüísticos de los complejos musical y técnico-vocal.

La función de estos elementos no implica la eliminación completa del significado lógico-objetivo de la palabra, pero determina los aspectos específicos de su acción, según se aplique a la imagen vocal. En este caso, la pregunta es: “¿qué es primario: el significado de la palabra o su naturaleza sonora?” (Mandelstam, 1990:183). La necesidad de armonía entre estos dos componentes es el requisito específico más importante para el texto verbal de una obra vocal. Con la ayuda de medios expresivos musicales y técnico-vocales en el texto verbal de una obra de vocal, se asignan de 3 a 5 palabras claves, cuyo significado objetivo-lógico es accesible para el oyente, las palabras restantes forman una especie de contexto fonético en lugar de una coherente secuencia sintáctica. La selección de palabras *clave* es de extrema importancia al crear una obra vocal, ya que es su configuración la que determinará las culminaciones en la línea melódica y dramaturgia de la tesitura.

El complejo musical de los medios expresivos de la imagen vocal se representa mediante la concentración de la emotividad; ya que, a través de los medios musicales (entonación, rítmica, dinámica, peculiaridades de articulación), se enfatizan ciertas palabras, se construye la seriación fonética y el fraseo semántico, la dramaturgia de tesitura y organización de la respiración vocal. Se puede decir que el impulso psicológico general de la imagen vocal está delineado por una determinada combinación de los medios expresivos musicales. Principalmente, el complejo musical revela lo que se escucha entre

las notas y las palabras, una característica emotiva, no verbal, subtextual de la imagen y primordial en una obra vocal.

El complejo técnico-vocal se representa en la obra vocal por la especificidad del timbre elegido por el compositor para la encarnación de la imagen, la organización de la respiración vocal y la expresión semántica del complejo verbal; y la dramaturgia de la tesitura. Es este complejo el que determina las características específicas invariables de la música vocal, revelando el valor de la individualidad vocal del personaje al crear una imagen. La dependencia de las propiedades emotivas de la imagen de la respiración vocal permite al compositor usarla como un medio expresivo especial.

El proceso de construcción de la dramaturgia de tesitura, a menudo, se convierte en un obstáculo para los jóvenes compositores en el campo de la música vocal: la tendencia a interpretar la voz de manera instrumental, en lugar de emocional, conduce a violaciones de la integridad del impulso psicológico. Por ejemplo, las palabras insignificantes pronunciadas con un alto grado de tensión en alta tesitura crean un malestar psicológico excesivo tanto para el intérprete como para el oyente. Es la dramaturgia de la tesitura la que refleja el proceso de las tensiones y recesiones psicológicas en la obra vocal, y la que se presenta como un medio de expresión específicamente vocal que revela el desarrollo de la dinámica emocional de la imagen.

La especificidad de la interacción, entre tres complejos expresivos, en el proceso creativo dentro de la obra vocal, se determina por su integración basada en la emotividad: en el complejo verbal se enfatizan recursos fonéticos y de fraseo, el complejo musical se representa por la concentración de la emotividad; en el complejo técnico-vocal no se destaca el lado técnico, sino el expresivo emocional: “A menudo sucede que un texto poético leído casualmente (al azar) da el impulso a la creación de una obra vocal” (Denisov, 1986 :11). La fuente verbal sirve como material a partir del cual la conciencia creativa del compositor obtiene los componentes emocionales y



psicológicos integrales de la imagen: desde el nivel de los hechos específicos se mueve hacia la generalización y luego a la nueva concretización del texto. El texto verbal contiene el potencial de organizar un trabajo vocal, aunque el grado de divulgación de este potencial, depende de la posición individual del compositor (que se manifiesta en la colocación de acentos semánticos y la especificidad estilística del trabajo).

### **El trabajo del compositor sobre el texto verbal como fuente principal de la imagen vocal**

Independientemente del modelo de género elegido por el compositor, la creación de una obra vocal comienza con el texto verbal: su elección, comprensión y procesamiento. “A menudo sucede que un texto poético leído casualmente (al azar) da el ímpetu a la creación de una obra vocal” (Denisov, 1986:11). La fuente verbal sirve como material a partir del cual la conciencia creativa del compositor obtiene los componentes emocionales y psicológicos integrales de la imagen: desde el nivel de los hechos específicos se mueve hacia la generalización y luego a la nueva concretización del texto. El texto verbal contiene el potencial de organizar un trabajo vocal, aunque el grado de divulgación de este potencial depende de la posición individual del compositor (que se manifiesta en la colocación de acentos semánticos y la especificidad estilística del trabajo).

En el texto verbal de la fuente original de la obra vocal se pueden encontrar hitos musicales:

Al igual que el lenguaje musical, las unidades de las “capas musicales” de la imagen verbal se caracterizan por la creación del significado a través de una organización rítmica, entonación, conjugación, contraste, redistribución de las unidades figurativas; el color tímbrico de la entonación (o instrumentación verbal) y repetición de las unidades de diferentes niveles (desde las microestructurales, hasta el nivel de una organización estrófica). (Kolyadenko, 2003:47)

Estas pautas crean una transición de los valores específicos contenidos en el texto verbal, a su componente emotivo subtextual, no verbal. Como regla general, los puntos de referencia musicales se concentran alrededor de dos problemas:

1. Organización fonética (sonora) del texto.
2. Características del fraseo que determinan la distribución de los segmentos textuales y la respiración.

La organización fonética del texto poético toma en cuenta la dirección de las entonaciones en ausencia de un tono fijado, las especificidades de las vocales (la base existencial del canto) y los fonemas consonantes (el color general del tejido sonoro), así como las rimas que la conforman. La organización del fraseo incluye componentes como el ritmo y la respiración. Los componentes fonéticos y de fraseo están casi inseparablemente conectados entre sí; por lo tanto, el enfoque de su aislamiento y análisis en el texto asume la integridad, la difusión de impresiones interdependientes que forman la base para traducir el texto verbal en una imagen.

Los componentes fonéticos y de fraseo están inseparablemente conectados entre sí, por lo tanto, el enfoque de su separación y análisis en el texto sugiere la integridad y difusión de las impresiones interdependientes, que forman las condiciones para convertir el texto verbal en una imagen vocal. Los fonemas vocales son la base del discurso poético, la música y la rima, por lo cual la estructura de las vocales en el poema también influye fuertemente en la expresión del significado.

En el lenguaje coloquial, la mayoría de las vocales se reduce, perdiendo la coloración individual; en la poesía, como en el canto, la coloración de las vocales debe ser impecable. Las peculiaridades de la organización del fraseo de un texto poético se pueden rastrear mediante su ritmo. Este último no es siempre una categoría del tiempo: aparte de ser un fenómeno procesal, crea también el espacio de un flujo verbal, encarnando así la estructura del fraseo.

La longitud de onda rítmica en la línea y estrofa determina el tempo (velocidad) y la impulsividad del habla, los medios

expresivos más importantes con respecto a la música vocal. Como señalan los investigadores, “los compositores no transmiten un ritmo poético específico (y mucho menos un esquema métrico), sino una base rítmica, una especie de la *idea rítmica* del poema” (Vasina-Grossman, 1972:70). El efecto de la *idea rítmica* en la creatividad del compositor se manifiesta a través de la “influencia indirecta de las representaciones rítmicas auditivas” (Nezaikinsky, 1967:274).

Como se mencionó anteriormente, un texto verbal tiene una amplia gama de medios expresivos que incluyen puntos de referencia, tanto de la propia voz, como de la música en general (detalles de la organización fonética y de fraseo). La tarea del compositor no es simplemente sonorizar un texto verbal con medios expresivos musicales, tratando de preservar y profundizar el concepto artístico del poeta (esto se puede hacer, sin la música, un actor dramático, quien también inevitablemente introduce su interpretación), sino crear un nuevo trabajo basado en su propia idea y comprensión de la fuente literaria, realizando un plan emotivo personal. Al crear una obra vocal, empiezan a actuar las leyes musicales propiamente dichas, y se puede constatar que el autor de una nueva obra de arte sintética, en el sentido completo de la palabra, es el compositor.

### ***Manicomio de Paisajes. Ciclo vocal para tenor y piano de Horacio Rico sobre poemas de Josué Mirlo***

Para la creación de este ciclo vocal, el compositor Horacio Rico<sup>3</sup> elige cinco poemas que forman las celdas del número

---

<sup>3</sup> Originario de la ciudad de Celaya, Guanajuato. Nace el 2 de enero de 1957. Desde temprana edad, comienza sus estudios musicales, para concluirlos en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, con el título de Instrumentista en Corno Francés. Alternadamente se dedica a los estudios de composición con Federico Ibarra, en el taller de composición de la UNAM y posteriormente becario en el taller “Carlos Chávez” del Centro Nacional de Investigaciones Musicales del INBA. Posteriormente,

uno al cinco, nombradas *Sala de tranquilos*, dentro del ciclo poético *Manicomio de paisajes* creado por uno de los principales poetas de México del siglo XX, Josué Mirlo<sup>4</sup> (Genaro Robles Barrera). Uno de los rasgos característicos del peculiar pensamiento creativo del poeta es su manera de organizar, clasificar y etiquetar sus obras:

*Manicomio de Paisajes* es un centro de reclusión para enfermos mentales. Los poemas se nos presentan ubicados en celdas individuales, que a su vez componen tres salas: de *tranquilos*, *maniáticos* y *alucinados*. El *Cuarteto Emocional* da la impresión de un templo con cuatro capillas. *Baratijas* se presenta abiertamente como un mercado de versos donde se exhiben 31 baratijas (ni una sola joya), acomodadas en tres vitrinas. Finalmente, el *Museo de Esperpentos*

---

recibe una beca para continuar sus estudios de composición, orquestación y dirección de orquesta en el Conservatorio Rimsky-Korsakov, de San Petersburgo, Rusia. Es autor de conciertos para corno francés, fagot, a dos pianos, entre otros, con acompañamiento de orquesta. Ganador del concurso de composición de la UNAM, en 1984, premio de composición en Suecia, en 1990, reconocimiento como compositor en el grupo IMER (radio), en 2002. En 2010 ganador del concurso “Himno del Bicentenario”. Actualmente se desempeña como docente en la Escuela de Artes Escénicas de la UAEM y en el Conservatorio de Música del Estado de México.

<sup>4</sup> Oriundo de Capulhuac, México. Nace el 10 de julio de 1901. En la Escuela Nacional Preparatoria, donde se traslada a continuar sus estudios, combina su actividad relacionándose con poetas en ciernes, donde su obra literaria comienza a tomar forma. En 1925 se gradúa como bachiller en Ciencias Biológicas. Estudiando posteriormente en la Escuela Nacional de Medicina; en sus prácticas, entabla amistad con el doctor Alfonso Ortiz Tirado, donde después de las jornadas diarias asisten a veladas literario-musicales, en las cuales Josué declama los poemas que con antelación había escrito; mientras que Ortiz Tirado, un tenor ya reconocido entonces, cantaba arias de ópera y zarzuela. Ante el fallecimiento de su madre abandona los estudios regresando a su tierra natal. Después de una extensa producción literaria, el 27 de diciembre de 1968, víctima de enfermedad, fallece. Descansa actualmente en la Rotonda de los hombres ilustres del panteón municipal de la ciudad de Toluca. Sus obras más relevantes se encuentran en los ciclos *Manicomio de Paisajes* (1932), *Cuarteto Emocional* (1938), *Baratijas* (1955), *Museo de esperpentos* (1964), *Rosamar* (1968) y *Monigotes* (1968).

consta de tres galerías, en las que cada pieza ocupa un casillero y se identifica con una etiqueta. (Valero Becerra, 1988:16)

La primera edición del *Manicomio de Paisajes* se publica en el año 1932. En la entrevista que se realizó en el año 2018 al compositor mexicano Horacio Rico, él revela: “[...] busqué autores mexiquenses para poder musicalizar sus textos literarios, y es cuando descubrí la poesía de Josué Mirlo: libertad de pensamiento rebelde que generaba fantasías literarias sin límite, que me dio la libertad para crear una obra moderna. Elegí el poema *El loco* que está en prosa, y *Manicomio de paisajes*” (Soto, 1996: 200). En el año 2003 el ciclo vocal *Manicomio de paisajes* se estrenó en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes de la ciudad de México por el tenor nicaragüense Juan Carlos Gaitán:

**Celda núm. 1 *Pueblo mío***

Pueblo mío, tan triste y tan huraño,  
tendido en el jergón de la pradera,  
ya ni siquiera ríes con tus campanas,  
ni juegas como antaño a las canicas  
con la luna y el sol.

Sólo de vez en cuando tus callejas,  
abiertas al recuerdo de tu infancia,  
hacen bailar tu corazón,  
pueblo mío, tan triste y tan huraño.

Alfonso Sánchez Arteché describe:

*Pueblo triste y huraño, que algunas veces juega a las canicas con la luna y el sol, Capulhuac bosteza tendido en el jergón de la pradera.* Tiene 6345 habitantes, distribuidos entre la cabecera y los caseríos de San Miguel Almaya, San Nicolás Tlazala, Santa María Coaxusco y San Isidro Tehualtepec. En sus 595 casas, predominan el adobe y los techos de dos aguas, con sus volanteos de tejas coloradas. Las familias más humildes ocupan 508 jacaes de aspecto sombrío. La principal ocupación es la agricultura [...]. (Valero Becerra, 1988: 10)

Josué Mirlo es el poeta del Estado de México, nació y murió en Capulhuac; toda su obra se vincula inextricablemente a este lugar. Desde la infancia sorprendía a todos a su alrededor con la riqueza de su imaginación, la cual se encarnaba fácilmente por medio de las palabras en forma auténtica y asombrosa:

A partir de entonces, se empieza a hablar del paisajista que sabe desnudar la intimidad del cielo y de la tierra, en un genial atisbo por las rendijas y cerraduras de la moral provinciana [...] Niño curioso como pocos, Genaro [...] se percató de que la gente pasaba de largo ante el maravilloso espectáculo de la naturaleza. Para honrados vecinos de ese pueblo [...] las callejuelas y los árboles eran únicamente objetos, tal vez útiles, pero sin alma. Sólo un poeta era capaz de dialogar con ellos para desentrañar un pasado vergonzoso, un mensaje secreto, una confesión arrancada a fuerza de insistir, con la mirada fija y el oído atento [...] Josué era el pícaro ladrón de imágenes que penetraba a hurtadillas en la privacidad de las cosas, acostumbradas a vivir de incógnito [...] No hablaba nada más por hablar este indiscreto detective de lo cotidiano. (Valero Becerra, 1988: 11-13)

El poema “Manicomio de paisajes” pertenece al período temprano de Mirlo. Alfonso Sánchez Arteché describe metafóricamente las etapas de su creatividad:

Sincronizada al ritmo de la naturaleza, su obra marcha al paso de las estaciones. Como una sinfonía, se resuelve en cuatro movimientos. Con astronómica puntualidad alterna equinoccios y solsticios. Vigorosa y jovial en el “Manicomio de Paisajes”, se vuelve intensa y cálida en el “Cuarteto Emocional”, madura reflexivamente en “Baratijas” y entrega su desgarrado canto del cisne en el “Museo de Esperpentos”. Primavera, verano, otoño e invierno del poeta. Luz que cumple su ciclo y no se apaga. Sol que no muere a pesar de todo. (Valero Becerra, 1988:9)

Las primeras palabras que el poeta mexiquense nos dirige a través de los años son: “Pueblo mío [...]” y este hecho tiene un profundo significado simbólico, ya que determina la idea principal de todo contenido pensativo, emocional y sentimental de su vida. Como siempre con gran genialidad, al mover

del lugar solamente dos palabras (*mi pueblo*, una combinación de palabras tan popular en nuestra vida cotidiana), nos invita a escuchar un monólogo en tono serio, pensativo, doloroso, que oculta los rasgos del profundo amor.

La miniatura vocal creada por Horacio Rico, no deja duda alguna en el deseo del compositor de desarrollar en la música cada movimiento del alma y sentimiento que surgen del texto poético. El orden de las secciones de la composición musical sigue estrictamente la línea de la palabra poética; el compositor no modifica ni el más mínimo detalle del texto poético: ni introduce repeticiones verbales ni permite permutaciones. Esta decisión simple y rigurosa la “compensa” con la elección de una estrategia audaz para realizar la interpretación prosaica de la palabra poética, abordar los versos como prosa.

A. Schoenberg y A. Berg pensaron acerca de la irregularidad prosaica en la música, en lugar de la periodicidad poética; en la música vocal de A. Webern, la interpretación prosaica de la palabra poética se convierte en una regla consistente. Otra de las características de la música vocal moderna es la fusión del habla y la entonación continua del canto; éstas se produjeron en todas las etapas históricas, si hablamos en torno al canto y el habla, no como tipos de arte, sino como las formas de autoexpresión del hombre, entonces la unidad entre uno y otro a lo largo de la historia humana se hace evidente. Así, a principios del siglo XX, bajo la entonación del habla en la música, comenzaron a implicar *Sprechstimme* (término establecido en alemán).

A finales del siglo XX y principios del siglo XXI, en relación con el uso no solamente de la entonación, sino también del habla misma y la respiración, el concepto de *Sprechstimme* se expande y aparece una variedad de tipos (tono de máxima agudeza, grito, susurro, etcétera). En la versión escrita, la notación principal aceptada es: la figura musical que contiene plica (o plica con corchete) sin cabeza, o con cruz. La ausencia de la temperación y la búsqueda de la unión del canto y habla relacionan el lenguaje musical moderno con el lenguaje de la cultura antigua, en el que la palabra aportaba una mayor influencia en

la música. Horacio Rico elige *Sprechstimme* para su obra, el estilo vocal que combina los elementos del habla y canto.

El tercer componente existencial de una obra vocal es la parte instrumental: el portador principal de los elementos semánticos musicales. Cada una de las cinco miniaturas del ciclo *Manicomio de paisajes* posee una introducción instrumental en piano. La entrada de *Pueblo mío* nos sumerge en un estado estático: condiciones de la descentralización tonal (ausencia de la dinámica tonal), calderones colgados y el vacío espacial marcado por los límites extremos del teclado.

Las figuraciones melódicas descifran el contenido interválico de las figuraciones armónicas: los intervalos amplios (quintas y octavas) que semánticamente caracterizan una revelación abierta de declaraciones espirituales, se combinan con los estrechos (segundas y terceras) que se relacionan con la expresión del mundo interior de sentimientos y la contención emocional. La primera figuración melódica contiene cinco unidades rítmicas y la primera figuración armónica, cuatro, lo que corresponde a las cantidades de versos en la primera y segunda estrofas del poema.



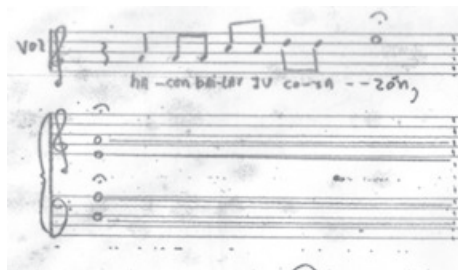
La estructura de la forma musical sigue la estructura poética. La figuración pianística que acompaña al texto de la primera estrofa poética se caracteriza por la monotonía rítmica, la cual, inconscientemente, hace la referencia a la semántica de la palabra *manicomio*: los movimientos repetitivos rítmicos de balanceo se encuentran entre los síntomas de los trastornos mentales. Además, la estructura interválica de la figura instrumental cambia las quintas por tritonos: este intervalo se usa en varias formas musicales para transmitir incertidum-



bre, estado de alerta, intensa ansiedad, mal presentimiento, concentración dolorosa o pregunta. El intervalo de quinta se oculta tras una sexta disminuida formando una especie de *clúster* de las dos segundas mayores. Las segundas mayores, siendo disonancias suaves, en la situación de una alternación regular, constituyen una buena impresión del estado fisiológico de inmersión en el sueño, el olvido.



Los dos primeros versos de la segunda estrofa del poema llevan un recuerdo que cambia por un instante el estado anímico dominante del poema, realizando una especie del despertar e iluminación de la conciencia. El tono de la figuración del fondo se sube y se amplía, venciendo a los *tritonus* por *quintas*, una *segunda* por *tercera*, lo estático por lo dinámico. La parte vocal levanta el tono de voz, amplía el rango de su entonación utilizando el movimiento de respiración deslizante y culmina con la frase plenamente cantada y fijada por medio de la notación exacta. Su movimiento ascendente es un símbolo del despertar la vida, de la resurrección, y requerirá de su intérprete un sonido sumamente espiritualizado.



Los dos últimos versos de la segunda estrofa repiten los dos del inicio del poema, regresando al estado emocional correspondiente, sin ningún cambio. El lenguaje musical retorna a sus medios expresivos utilizados en la musicalización de la primera estrofa, lo que provoca un efecto de sombra de una desesperanza total.

**Celda num. 2 *La tarde es una pajarera***

La tarde es una  
pajarera ambulante  
que hoy dejó abierta  
la jaula de sus pájaros.  
Sus quetzales y alondras, cenzontles y jilgueros,  
han volado;  
únicamente queda, gorjeando en los pinares,  
un viejo cardenal.

La tarde es una  
pajarera ambulante,  
que hoy dejó abierta  
la jaula de sus pájaros...

Este poema asombra por su riqueza metafórica. Los tres poemas del ciclo *Manicomio de paisajes* incorporan los pájaros en su fantásica imagen: “La tarde es una pajarera”, “Como plumón de cisne” y “Era un pájaro orfebre”. En la introducción instrumental el compositor de inmediato hace la referencia metafórica al ruido y el movimiento de los pájaros, creando una imagen que explora por su energía y dinámica. En esta miniatura vocal, Horacio Rico decide implementar el contraste tratando la imagen “de la tarde” como un fenómeno estático de impresionante tranquilidad, y la imagen “de pájaros” como una fuente de agitación dinámica. Para no chocar estas dos naturalezas, utiliza el recurso de *Gran Pausa*; la cual, pone cuando después del estado de una máxima excitación tiene que entrar la imperturbable calma. Por otra parte, coloca los “separadores” instrumentales antes de cada estrofa poética

que al mismo tiempo introducen el estado emocional correspondiente.

El intervalo es una de las formas principales de la música que también es un importante elemento expresivo. Así, para caracterizar la energía de la juventud (representada por la imagen “de pájaros”), el compositor elige las segundas menores, las segundas mayores y el efecto acústico de las octavas. La segunda menor es un intervalo que expresa el aumento de la tensión emocional, al mismo tiempo, es un intervalo de sensualidad. Su expresividad depende del tempo (velocidad): en un ritmo acelerado es consistente a la función imitativa sonora.

Las figuraciones de las segundas mayores (de los tonos enteros) es un recurso favorito en la paleta armónica de muchos compositores. En la introducción de *La tarde es una pajarera*, como una consecuencia del registro agudo, frecuencia rítmica muy activa, parecida al ritmo cardíaco acelerado, este tipo de figuraciones crean la sensación de algo espacial, vuelo hacia el cielo. La duplicación del sonido en octavas es un medio de multiplicar su riqueza armónica. La organización rítmica combina los patrones binarios y ternarios: la primera y tercera estrofas en el ritmo binario y la segunda en el ternario (3/8), lo que agudiza el contraste metafórico.

La parte vocal combina la entonación del habla con la del canto al estilo *Sprechstimme*. Los primeros dos versos, al igual que los últimos cuatro, son completamente cantados. Su melodía se forma por los intervalos de *primera, segunda y tercera* mayor; el de la primera melódica es, en efecto, una repetición del mismo sonido: un intervalo de concentración interna, salmodia u oración reverente. Las terceras son los intervalos de la consonancia suave la cual siempre se relaciona con el canto y trasmite los estados de armonía perfecta y unidad espiritual. El fondo de acompañamiento formado por dos quintas justas es estático y silencioso, de un timbre desierto, que proyecta inmensa distancia, melancolía y es de pureza celestial.



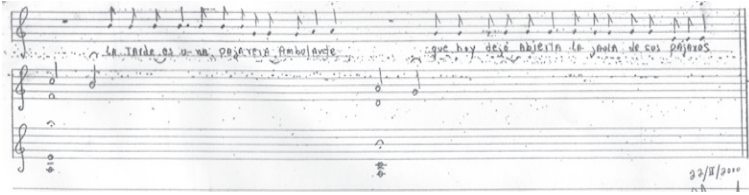
La organización rítmica combina patrones binarios y ternarios: las estrofas primera y tercera en el ritmo binario y la segunda en ternario (3/8), lo que agudiza más el contraste metafórico.



Para enfatizar a lo máximo el momento del vuelo libre y culminar esta imagen, el compositor repite el primer verso de la segunda estrofa del texto poético juntando todos los recursos expresivos creados para esta imagen energética y dinámica.



Las dos frases finales cantadas suenan como una oración nocturna.



### Celda num. 3 *Mar*

Mar: ya no eres el cajón  
donde guardaba  
mis horas de manzana,  
que comíamos después  
mi novia y yo  
sobre el mantel del alba.

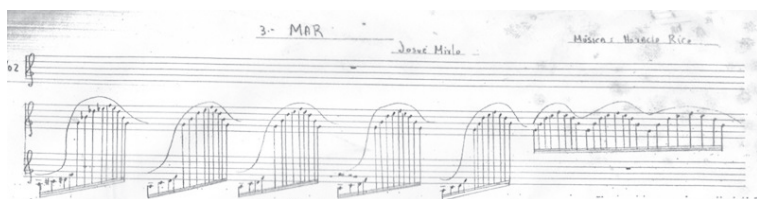
Hoy,  
ha pasado la novia,  
sólo eres,  
a la visión nocturna  
de mis ojos,  
un silencioso aprisco  
de luceros.

La imagen del mar está muy presente en el arte. El poema de Josué Mirlo nos permite afirmar una vez más la infinitud del flujo energético de riqueza figurativa explorada por este fenómeno de naturaleza. Su opuesta dualidad: mareas bajas y altas, mar del día y de noche, reflejando el sol y la luna, en tormenta y calma total, se proyectan a los estados anímicos del ser humano.

El poema es un monólogo que da cuenta de dos estados sentimentales opuestos: cuando el amor llega y cuando se va a través de la imagen del mar (del día y de la noche). En la creación de esta miniatura vocal, el compositor elige recursos expresivos musicales bastante tradicionales para la parte vocal: la notación fija de su línea melódica incluyendo la organización rítmica (solamente el tercer, cuarto y quinto verso se

interpretan por medio de la entonación del habla, en forma recitada) y bien pronunciados rasgos tonales de la Fa # Mayor.

La composición estructural musical refleja la división poética en dos estrofas, creando la polaridad dinámica entre dos fragmentos: ruidoso y silencioso. La introducción instrumental utiliza una figuración repetitiva en el registro medio del piano de carácter virtuoso y muy intenso. Su contenido interválico es de gran complejidad semántica: como la base, una tercera mayor con la escala de tonos enteros y de relleno armónico agudamente estructural en demasía, tiene arpeggios de la triada disminuida que se caracteriza por una sonoridad disonante y de marcada inestabilidad: se encuentra en condiciones de descentralización tonal.



El movimiento repetitivo de la parte instrumental, igual que en la primera miniatura, hace una inconsciente referencia a un *manicomio*. Por otra parte, su carácter atormentado imita y visualiza el movimiento de las olas de un mar inquieto. La voz entra en un registro agudo, con una duplicación de su melodía en octava por el piano, un símbolo de la conciliación del alma, casada con el cielo. El sonido de una melodía en octava adquiere cualidades de timbre completamente diferentes: es voluminoso y lleno de armónicos.

El compositor cambia un poco la estructura poética, repitiendo el primer verso *Mar* cuatro veces: dos en el principio del canto y dos veces inmediatamente después del segundo verso. Las repeticiones incrustadas hacen que el primer llamamiento *Mar, mar* se convierte prácticamente en un grito.



El acompañamiento del quinto verso de la primera estrofa deja sus rasgos atonales realizando las figuraciones arpegiadas sobre los sonidos de la triada de Fa # Mayor. Es el momento culminante de la primera estrofa. Posteriormente, la dureza y aspereza del acorde de Fa # Mayor se cambia por una tonalidad considerada “poética”: sol menor. Pero esto dura solamente un instante y vienen de regreso las armonías disminuidas restaurando descentralización tonal del acompañamiento.

El siguiente movimiento cromático descendente es la culminación de lo trágico. El tiempo se detiene por medio de dos calderones, lo ruidoso y energético desaparece. La figuración del acompañamiento instrumental de la segunda estrofa cambia su estructura ascendente por descendente y libera su combinación interválica de la armonía disminuida, acercando su sonoridad a la tonalidad de *si b menor*, sombría y triste. Se regulariza la organización rítmica estableciendo la monotonía de las agrupaciones en cuatro. El bajo se distancia de su complemento armónico por medio de la colocación en los registros extremos marcando un enorme espacio vacío. Los dos versos finales se someten al proceso del freno energético: el acompañamiento se limita a dos sonidos, la monotonía repetitiva de las cuales adormece la conciencia, mientras la melodía del último verso “sube al cielo”, y ahí desaparece.



#### Celda num. 4 *Como plumón de cisne*

Como plumón de cisne fue la neblina leve  
que tomó forma de ángel para besar mi hogar,  
y en el tejado el beso fue un ruiseñor de nieve  
sonámbulo de albores que comenzó a cantar.

Y su canto fue una ensortijada cana  
con que bordó sus sueños un místico arrebol,  
y el ruiseñor de nieve sucumbió en la mañana  
con el pico clavado en la carne del sol.

El poema describe en forma metafórica un bellissimo fenómeno de naturaleza especialmente típico para la región del lugar nativo de Josué Mirlo: el momento en el que baja la neblina en las mañanas y su desaparición con los primeros rayos del sol. Por su composición fonética y organización rítmica, este poema ya es un canto. Parece ser lógico que el compositor elija en esta ocasión el recurso expresivo de la entonación vocal únicamente. La estructura de la composición musical utiliza la dinámica procesal: aparición del fenómeno-su punto culminante –desaparición. La única modificación que el compositor aplica al texto poético es la repetición de la hermosa metáfora de Josué Mirlo: “Como plumón de cisne...” en el principio del canto.



4. Como plomón de cisne      Josué Mirlo      Música: Helena Rizo

Como plomón de cisne      Como plomón de

cisne      por la neblina leve que me forma desangel por la soledad mi ha

La miniatura vocal nace imperceptiblemente del silencio total: la nota *sol* del registro central del piano solitaria y repetitiva inicia este cuadro poético musical. Con el mismo tono entra la parte vocal, creando una atmósfera mística de propagación del silencio estático. A lo largo de la primera estrofa, entre las partes instrumental y vocal, se crea el efecto de la expansión del espacio: la nota *sol* solitaria, como un imán atrae nota por nota, creciendo, hasta convertirse en un fenómeno armónico de cinco sonidos cuando la línea del bajo comienza su recorrido lento en el registro medio, bajando inexorablemente.

El resultado de esta transformación elusiva al terminar la primera estrofa es que la solitaria nota *sol* se expande al rango de cuatro octavas. Es el momento en el cual el compositor presenta un nuevo personaje creado por la fantasía metafórica de Josué Mirlo: *ruiñeñor de nieve* y su místico canto. La parte vocal describe este canto en un movimiento ascendente que culmina en el agudo *fa* de gran duración. Al mismo tiempo, este clímax representa la aparición del primer rayo de sol que dispersa la neblina y sus fantasmas. La parte vocal e instrumental se fusionan en el sonido *sol*, que desaparece imperceptiblemente en *diminuendo*.



### Celda num. 5 *Era un pájaro orfebre*

Era un pájaro orfebre que burilaba en plata musical, arabescos sutiles de sonata, junto a la fuente bruja que mostraba en su dorso de carne cristalina, el magnífico torso de una estrella desnuda que dormía a los arrullos del surtidor galante que cantaba en murmullos.

Una noche, aquel pájaro que burilaba en plata musical, arabescos sutiles de sonata, despertó a la dormida, y al conjuro de un rezo, desposaron sus almas en un cálido beso... esta es la azul leyenda que me contó un lucero sobre su blanca tienda.

Es una historia de amor narrada a través de la rica imaginación del poeta, que creó los personajes metafóricos de una profundidad mitológica. Aquí es imposible no recordar al compositor francés Olivier Messiaen, quien prestó especial atención al tema del *canto de los pájaros*. Al percibir la creatividad musical como un acto de fe, el compositor consideraba a los pájaros como los primeros músicos de la Tierra, servidores de las esferas espirituales, y su canto le parecía un eterno elogio a Dios: “Los pájaros son lo opuesto al tiempo, es nuestro deseo

de luz, estrellas, arco iris”-dijo Messiaen en el prefacio de su obra *Cuarteto para el fin de los tiempos*, comentando el Tercer movimiento (Messiaen, 1942: Préface I).

La fractura de la miniatura vocal es multifacética: la parte vocal utiliza libremente solo la entonación del habla, creando sus propias relaciones rítmicas, cuando en la parte instrumental pasan a primer plano los medios expresivos asociados con las posibilidades pintorescas del piano (uso de los registros, dinámica, factura, contrastes internos) en un ritmo de baile *Polka* organizado en 2/4 en *tempo Allegro*.

La introducción instrumental es de gran potencial energético y dinámico: enorme contraste de los primeros cuatro compases entre una figuración rítmica activa y *Gran Pausa* del silencio total. Los grupos rítmicos repetitivos surgen y se desarrollan en armonías extremadamente simples, pero de enorme potencial semántico: *la segunda menor*, un intervalo de expresión elevada y tensión emocional, *la quinta* es celestial, pura, transparente, proyecta una inmensa distancia; *la séptima mayor*, medio característico del timbre en la música pictórica.

The image shows a handwritten musical score for the piece "Eres un pájaro orfebre" by Jacek Malinowski. The score is written on a single page and includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef and has the lyrics "Eres un pájaro orfebre" and "Eres un pájaro orfebre que". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The tempo is marked "Allegro". The score is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and markings.

Los versos relacionados con la descripción del *pájaro orfebre* van acompañados por los sonidos de larga duración en el bajo y una dinámica poderosa combinada con el uso de todo el rango del registro del piano. La imagen de la *estrella desnuda* se despliega sobre una repetitiva figura rítmica en el registro agudo, a su vez compuesta de dos líneas melódicas presentadas

en movimiento contrario: la de abajo es una escala de cinco tonos enteros y el mundo figurativo, con el que se asocia su uso, es un cuento de hadas, fantasía o misterio; la de arriba es una *pentatónica gemitónica (semitónica)*, un fenómeno sonoro que se relaciona con los estratos exóticos folclóricos más antiguos de la música.

En el momento del clímax, los elementos característicos de cada personaje se fusionan armónicamente logrando un concentrado sonoro de gran tensión emocional en la dinámica creciente de *f* a *ff*. Un silencio repentino en la parte instrumental nos traslada en el tiempo para poder conocer el final de esta leyenda de amor que se desaparece en el espacio fugaz de la fantasía.

UMA noche, aquel pajarito que bailaba en plata musical, empujaba cables de savia,

desparramaba la dormición, y al contacto de un velo, desposaban sus almas en un calizo beso....

Este es la real leyenda que vive como un bueyero sobre su blanca traza

The image shows a handwritten musical score on aged paper. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line with lyrics in Spanish and a piano accompaniment. The first system includes a small inset of a five-note scale. The second system features a complex piano accompaniment with many notes and rests. The third system ends with a final chord and a fermata. The handwriting is in ink, and the paper shows signs of age and wear.

**“El loco”. Poema vocal para actor, coro, percusiones  
y piano de Horacio Rico sobre el texto de Josué Mirlo.  
Ciclo de poemas *Baratijas*. Capítulo *Tarjetero*.**

**Etiqueta num.1 *El loco***

- Aquí, en mi cerebro, tuve la simiente  
de un árbol gigante, mucho muy gigante,  
de tronco purísimo color de agua clara,  
azul de ramaje,  
con frutos sedeños, como los duraznos  
de pelusa blanca.

En la primavera  
la sembré en mi huerto:  
mírenla... qué bella...  
parece chorro de fontana  
ja, ja, ja, ja, ja, ja ...-

Esto en las mañanas  
decía un pobre loco  
a los que pasaban por su abierta casa.

Una noche quise  
Saber si miraba, como en las mañanas,  
A su regia planta.

-¡Phs ...!- me dijo –  
Que nadie lo sepa ... ya floreó el gigante,  
ya floreó el gigante de tronco purísimo  
color de agua clara,  
azul de ramaje,  
con frutos sedeños, como duraznos  
de pelusa blanca.  
Míralo... qué hermoso...  
parece un naranjo  
ja, ja, ja, ja, ja, ja...-

y me señalaba la altura impasible  
cristalinamente florecida en astros.

De repente, un golpe, como quien descuaja  
un tronco robusto:  
el loco había muerto mirando a la altura  
cristalinamente florecida en astros.

El género de *poema vocal* tiene gran libertad en la construcción de su forma, ya que su contenido se expresa en un *flujo* irracional *de la conciencia*, creando la dramaturgia de estados emocionales plasmadas por el original literario. Para este género, la estética de la soledad es muy importante, representando en el primer plano una imagen de solista.

La oposición del coro y solista tuvo lugar desde el acto ritual sincrético; esta misma oposición se convirtió en la base de la organización estructural de la antigua tragedia griega. En la época del Romanticismo, aparece la estética de la soledad, y luego, ya en el siglo XX, se diversifica. Para el género de *poema vocal* la estética de la soledad se convierte en decisiva. Debido a la *estética de la soledad*, el monólogo adquiere un significado especial en el siglo XX y pierde su función narrativa tradicional, convirtiéndose en un medio para expresar el *flujo de conciencia*. Este flujo implica menos certeza estructural y difumina la red cristalina de una forma estrictamente reglamentada. El monólogo aparece fuera de la situación escénica, se convierte en la expresión de la voz interior del héroe y, a veces, pierde su identidad personal particular, convirtiéndose en un *flujo de conciencia* abstracto y sin nombre.

Aparecen otras formas de organización intuitivo-irracionales, lo cual contribuye a la formación del género del *poema vocal* como una creación formal específica. Lo poético (*poeticalness*) como principio tiene muchos ejemplos históricos, pero también una extensa y prometedora perspectiva de desarrollo y transformación. Las búsquedas en este rumbo no se detienen en el arte moderno, propenso al misticismo, la destrucción y el replanteamiento de las formas. El culto al subconsciente, que se desarrolló en el siglo XX, a través de la actualización del problema de lo inconsciente, contribuyó aún

más a la emancipación de lo irracional, que, a su vez, creó un terreno suficiente para la realización del principio poético en muchos géneros y corrientes artísticas.

El ciclo de poemas *Baratijas (Mercado de versos)*, donde “El loco” se encuentra en la *Primera vitrina*, se publicó en el año 1955 por el periódico *El Demócrata* y en el 1956 por *Cuadernos del Estado de México*.

Mirlo ya no es el poeta de las imágenes exteriores. Ahora hay un paisaje íntimo que lo reclama, que está dentro de su conciencia y que simula haber perdido la razón. El primer poema de este volumen es, precisamente, “El loco”. Josué ha hecho la transposición de su manicomio al mundo interior que lo convulsiona. En un afán por poner en orden sus ideas, busca la complicidad de Dios; pero al percibirlo imperfecto y ajeno, comienza a transitar hacia un estado de conflicto entre la realidad y el verbo, el ser y la palabra. Sólo el poeta, siempre dolido, pero siempre sabio, puede resolver esta contradicción y dar como respuesta el infinito [...]. (Valero Becerra, 1988:19)

Alfonso Sánchez Arteché menciona los orígenes imaginativos de Mirlo:

había en Capulhuac 8 ciegos, 6 sordomudos, un idiota, un cretino y 4 enajenados mentales, según las estadísticas de 1900. Este primer contacto con una realidad alucinante, reflejado en personas contrahechas que eran sin duda burla y escándalo de la sociedad, lo llevó a descubrir que en el paisaje también existían seres imperfectos: *puentes jorobados, molinos sordos y chimuelos, campanarios maniáticos sexuales, crepúsculos borrachos* [...]. (Sánchez Arteché en Valero Becerra, 1988:12)

Horacio Rico compone el poema vocal “El loco” sobre el texto de Mirlo en el año 2004, el cual se estrenó en la Sala *Manuel M. Ponce* del Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. Los objetivos creativos principales del compositor se manifiestan en la prioridad otorgada al nivel de la organización del contenido sobre el nivel de organización de la

forma: la expresión de *flujo de conciencia* y creación de dramaturgia emocional. Las principales propiedades de la voz y personalidad del solista requeridos por la idea del compositor son: la persuasión de expresión dramática y el talento de actor trágico. La dinámica de construcción de la imagen emocional exigió el procesamiento en el texto literario original: múltiples repeticiones de las frases y sus simultáneas combinaciones.

El texto del poema se desarrolla en siete estrofas de diferentes extensiones. En el texto musical del poema vocal podemos distinguir tres secciones que hacen reminiscencia de la triada inicio-desarrollo-final. La primera parte corresponde a las dos primeras estrofas del poema. El tejido musical está formado por dos grupos: vocal (solista y coro) e instrumental (piano y percusiones). La función del solista es transferir el contenido del texto escrito en un fenómeno sonoro, la producción artística del texto audible. Para el compositor, la claridad en la transmisión del texto poético es sagrada: se crean las condiciones acústicas cómodas, transparentes, para lograr una percepción sin interferencia de cada frase pronunciada por el solista-actor.

El coro tiene varias funciones expresivas: de comentarista, la transmisión del contenido verbal, creación de los efectos sonoros específicos con base en los recursos tanto musicales, como verbales. La parte instrumental se dirige a crear una atmósfera específica emocional apropiada al momento del desarrollo de la idea imaginativa aportando sus propios recursos dinámicos. La introducción utiliza la resonancia pura del sonido *re* en el rango de tres octavas, donde las voces femeninas del coro se tratan como un instrumento más. La duplicación del sonido en octavas es un medio para multiplicar su riqueza armónica. Los sonidos de este intervalo se incluyen en el complejo espectral de armónicos creando los ecos de reverberación, representando el infinito espacio celestial. La monótona repetición del mismo sonido *re* en la parte del piano en dinámica de *p* simboliza el estado de concentración



interior, comprensión de situaciones trágicas, hace referencia a salmodia, oración reverente. La voz del solista se entromete en esta atmósfera en *f* recitando la primera estrofa del poema.

"EL LOCO"  
 JOSÉ ALÍO (TEXTO)  
 Performance para : Actor-coro-percusiones y piano

The musical score is arranged in a standard format with vocal staves at the top and instrumental staves below. The vocal parts (Soprano, Contralto, Tenor, Bass) are written in treble clef, while the Bass part is in bass clef. The percussion parts (Campanas, Tams-tam, Timpani) are written in treble clef, and the Piano part is in bass clef. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like "(recitado)" and "Tutti". A double bar line with repeat dots is used to divide the score into two systems.

En seguida cada uno de los coristas, en forma aleatoria individual, comienza a recitar susurrando los versos de la misma estrofa, creando un efecto mental paranormal. En el acompañamiento instrumental, siguen las resonancias en *re* en la dinámica de olas, cuando el vibráfono introduce un nuevo elemento, acorde de séptima mayor, que combina los matices de las triadas mayor y menor, predeterminando el contraste de la trama: un hermoso sueño de gran vuelo y la tragedia. El científico Joseph Puleo, en los años setenta, encuentra poderosas frecuencias de los seis sonidos curativos: según él la frecuencia de 417 Hz que corresponde a la nota *re* desata las situaciones difíciles que impactan a nuestra salud.

-susurro individual recitando  
 Aquí, en mi cerebro, hueve la simiente de un  
 Arbol gigante, mucho muy gigante, De tronco purísimo color de agua clara, azul ranaje  
 con frutos sencillos. Como los duraznos de pelusa blanca.

I. Vibrafono  
 II. Tambor estrochado  
 III. Pno.

El texto de la segunda estrofa primeramente se canta por las voces femeninas: el primer verso en unísono y el segundo en tres voces que representan el *reflejo en espejo* (cuando una voz sube y otra baja en los mismos intervalos). Las voces masculinas, mientras, cubren la función de resonancia. El tercer verso se canta repetitivamente por las voces femeninas, mientras las masculinas, en forma de glissandos, repiten el texto del segundo verso de la segunda estrofa, aportando un nuevo efecto expresivo sonoro a la imagen desarrollada. Las palabras recitadas del solista, dan a conocer con claridad el texto de la segunda estrofa fusionándose con el coro en un final de *risas coléricas* en la dinámica *forte*.

La segunda parte del ciclo vocal es la más extensa y corresponde a las estrofas: tres, cuatro y cinco. Su forma musical se divide en dos secciones. En la primera sección, el coro comenta la situación cantando las estrofas tres y cuatro. El compositor decide presentar este texto dos veces, en dos variantes distintas: primeramente lo cantan las voces masculinas en el

intervalo de octava y las voces femeninas, creando un campo sonoro adicional utilizando el fonema *ub*. Posteriormente, las voces femeninas exponen cantando al unísono el texto de la tercera estrofa, y las voces masculinas cantan en el fonema *ab*, manteniendo la presencia del campo sonoro adicional.

En lo primero la sombra en mi huerto  
miento que bella, parece chorro de  
Actor  
Lento

Al expresar el contenido de la cuarta estrofa, donde se comenta lo sucedido en la noche, las cuatro voces corales se juntan y cantan al mismo tiempo, formando acordes paralelos diatónicos. El ritmo de la segunda parte se organiza en 2/4 y la velocidad sube un poco. La parte instrumental toma la frecuencia de un pulso cardíaco acelerado. Los movimientos repetitivos rítmicos se relacionan con los movimientos del balanceo corporal o de la cabeza, movimientos amanerados de los dedos o las manos, que son características de las personas con trastornos psíquicos. La dinámica señalada para el campo sonoro instrumental es *piano* para no intervenir con la línea vocal verbal.

The image shows a musical score for a vocal ensemble and piano. The score is in 3/4 time and marked 'Andante'. It features a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment (I, II, III, and Piano). The lyrics are 'Es-te en-lu-mi-na-nos de-cla-ran-po-bre-la-co'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pp', and performance instructions like 'Cantando' and 'Triángulo'.

El cambio contrastante de la dinámica *piano* a *forte*, con la aparición del solista, marcan la segunda sección de la segunda parte. El coro completo a ocho voces se convierte en un instrumento cantando en el fonema *mmm*. La parte instrumental de la diatónica pasa a la escala pentatónica clásica. Suena la quinta estrofa, que es la más extensa y llena en abundancia de fantasías metafóricas, interpretada por el actor solista. La semántica de la escala pentatónica implementa un cuadro fantasmagórico que se mezcla con la monotonía del movimiento rítmico repetitivo de la parte coral, sin permitir el olvido de la causa triste de esta abundancia imaginativa. Se siente el acercamiento del punto culminante.

La tercera parte corresponde a las estrofas seis y siete. El regreso de la resonancia inicial en *re* con el acorde de *la séptima mayor* en dinámica *forte*, marca el punto culminante en el desarrollo emocional. Casi en silencio total, el solista y el coro anuncian la muerte: el primero con impecable claridad y el segundo susurrando aleatoriamente. Pero el compositor

no puede, de inmediato, poner punto final y artificialmente apagar la corriente energética emocional. Como sucede en la realidad, al recibir la noticia sobre un fallecimiento, al instante, en la mente se reviven muchos recuerdos relacionados con la persona. Un efecto similar crea el compositor: al finalizar la obra, utiliza el recurso expresivo de *Gran Pausa* para dar cortas reminiscencias de la primera y segunda parte, todavía agregando los nuevos detalles a la imagen principal, cuando el coro repite al final las palabras: “[...] por su abierta casa”.

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of several staves. The top four staves are vocal lines with lyrics in Spanish: "ca - sa por aju - ber - ta ca - sa por aju - ber - ta ca - sa por aju - ber - ta ca - sa". The fifth staff is a piano accompaniment with dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *ff*. The sixth staff is another piano accompaniment with dynamic markings like *f*, *f*, and *ff*. The seventh staff is a piano accompaniment with dynamic markings like *mf* and *f*. The score includes markings for *diviso*, *Lento*, and *Tanto meno*. The page number -16- is visible at the bottom.

## Ocho aforismos sobre el amor de Sergio Canut de Bon. Música de Horacio Rico. Para cantante –narrador, percusiones y piano a cuatro manos

Los aforismos son breves pensamientos sobre algún tópico. No tienen la ironía de los refranes, pero sí encierran un sentimiento, un aura reflexiva, un cariz de poesía. Son la crema y nata de la síntesis, de la condensación de una idea. Y desde la antigüedad han sugerido la composición de música que los

ilustre. Su brevedad es un acicate para la economía de medios y el pulimento de la forma. Estos *Ocho aforismos sobre el amor* de Horacio Rico toman como pretexto unas reflexiones del poeta chileno Sergio Canut de Bon.<sup>5</sup> Son como instantes sonoros actuando cada uno sobre un recurso musical concreto: un acorde, un tipo de escala, un juego de terceras, *glisandi* sobre las cuerdas del piano, un simple recitado, etc. El uso de las percusiones está en función del tipo de circulación vocal que da vida a los aforismos: la voz canta, habla, grita, susurra, dice el sentido de los aforismos más allá de la convención del canto normal. Dice Canut de Bon:

1. El amor, esa alegría aun imperfecta, cual es imperfecta aún la verdad y la vida.
2. Los sentimientos de amor son pólvora. Ay...de quien enciende la mecha.
3. Amamos mucho acaso por masoquismo y por el goce de nuestras crueles decepciones.
4. El amor, esa bella anormalidad que todos quieren domar.
5. Un auténtico amor, con unos toques de arrebatadora violencia, es un cocktail exquisito.
6. El fuego de amor y sus brasas de odio.
7. El amor es tal el barco llegando a su puerto. Desembarca todo, hasta sus ratas.
8. Si se ama bien, se sufre mejor. (Tello, 2002: 38)

El compositor mexicano Horacio Rico conoció casualmente al poeta chileno Sergio Canut de Bon, en un viaje a Suecia en los años ochenta. En una entrevista a Horacio, éste dice: “[...] conocí al poeta, su personalidad, su literatura, a la

---

<sup>5</sup> Originario de Santiago, Chile. Nace en 1923, llamado “poeta colérico de Rinkebi”, refiriéndose a la zona en que residía, en Suecia. Colaborador y simpatizante del gobierno de Salvador Allende, se ve en la necesidad de exiliarse durante la dictadura de Pinochet. Es autor de libros, como *Mis pensamientos* (1956), *Campacana y otros poemas* (1958), *Nosotros-Yo, Latinoamérica* (1960), *Historias por y para campesinos* (obra quemada, 1973), *Aforismos y poemas* (1986) y *Nuevos aforismos y pensamientos* (1989). Fallece en Suecia en 1993.

vez trágica, depresiva e irónica. Su literatura es retrato de su vida sentimental. Fue la literatura idónea que buscaba para musicalizar [...]”<sup>6</sup>. De inmediato empezaron trabajar juntos. Andrés Sabella en su artículo “Canut de Bon”, publicado en 1986, nombra al poeta como: “[...] promotor de altas empresas de libertad espiritual”. De la misma fuente, conocemos la determinación de *aforismo* por el mismo Canut de Bon: “Un buen aforismo es la línea recta de un pensamiento” (Sabella, 1986:3). El impacto que causa la música a tal concentrado y lacónico género literario se puede comparar con el efecto de lupa, que nos permite conocer el objeto detalladamente.

### **Aforismo I. El amor, esa alegría aun imperfecta, cual es imperfecta aún la verdad y la vida**

La primera miniatura vocal tiene una parte instrumental muy significativa, representada por una riqueza sonora de las percusiones y el piano a cuatro manos, lo que permite lograr un incremento en el tiempo y el espacio, a comparación con el texto concentrado del aforismo. El inicio da una figura rítmica sincopada de dos acordes tipo *cluster* en la dinámica de *ff*, donde sus ecos se mantienen con el susurro de tambores, descomponiendo todo el espectro armónico posteriormente, en una figuración melódica de carácter virtuosa.

La sonoridad se profundiza con los *clusters* diatónicos en el registro grave del piano y la aparición de una melodía de carácter altamente tensa y expresiva, debido a sus intervalos cromáticos, haciendo referencia a la voz masculina por su rango tímbrico. Viene otra transformación del material musical hacia el aumento de la intensidad emocional: la figuración se convierte en el *tremolo* armónico, luego culmina su aparición como la figuración melódica acompañada con los *clusters* diatónicos y pentatónicos.

---

<sup>6</sup> La entrevista se realizó el día 10 de julio del año 2018.

OCHO AFORISMOS SOBRE EL AMOR  
DE SERGIO CANUT DE BON (CHILE)  
PARA  
PIANO A CUATRO MANOS  
DOS PERCUSSIONISTAS  
Y  
CANTANTE - NARRADOR  
MUSICA: HORACIO RICO  
ABRIL - 1995

I

En el silencio que sigue, solamente se escuchan los ecos de la tormenta apasionada. Todo se encuentra preparado para la entrada del cantante-narrador. El compositor utiliza todos los recursos expresivos vocales mezclando la entonación del habla con la del canto. Del intérprete cantante se requiere el dominio de técnicas vocales contemporáneas, en particular, el conocimiento de la técnica del *deslizamiento* que permite expresarse más allá de lo temperado. El compositor se enfoca en la segunda mitad del aforismo y hace repetir tres veces su



primera frase (una vez hablando y dos veces cantando) y dos veces la segunda; la primera vez hablando y la segunda gritando, acompañado con un intenso *crescendo* instrumental).

The image displays a handwritten musical score for voice and piano. It is organized into three systems, each with a vocal line and piano accompaniment. The first system features a vocal line with lyrics "Ella - la - grá - a - bu - in - pa - ffe -" and piano accompaniment with dynamic markings like *ff* and *mf*. The second system continues the vocal line with lyrics "hablado... cual es... imperfecta..." and piano accompaniment with dynamic markings like *mf* and *ff*. The third system shows the vocal line with lyrics "cual es im - per - fe - to... cual es im - per -" and piano accompaniment with dynamic markings like *ff* and *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

## Aforismo II. Los sentimientos de amor son pólvora. Ay...de quien enciende la mecha

La miniatura vocal *Aforismo II* comienza con una introducción instrumental en el piano a cuatro manos tocando una

figuración divertida de la frecuencia rítmica constante y un contenido semántico complejo. El compositor encuentra una original combinación de las escalas diatónica y pentatónica: la mano derecha de cada pianista toca una serie de cinco notas diatónicas, que en resultado dan un intervalo de décima, cuando la mano izquierda de cada pianista recorre tres diferentes notas de la escala pentatónica formando intervallos compuestos de *décima* y *undécima*. Los fragmentos diatónicos pertenecen a los modos *jónico* o *mayor* y *locrío*, que es de inclinación al modo *menor*. Este bloque rítmico es la base estructural del tejido musical, sobre la cual se presenta cada vez un nuevo material musical instrumental: primeramente, el solo del xilófono que contiene intervallos “tristes” de *segunda menor* descendente junto con el nerviosismo del *tritono* ascendente y la inestabilidad emocional de los cromatismos descendentes en el registro agudo.

The image shows a handwritten musical score for two pianos and a xylophone. The score is divided into two systems. The first system includes a xylophone part (top staff) and two piano parts (middle and bottom staves). The xylophone part features a melodic line with notes marked with 'x' and 'y', and dynamic markings like 'mf' and 'mf'. The piano parts consist of rhythmic patterns of eighth notes. The second system follows a similar layout, with the xylophone part showing more complex rhythmic figures and dynamic markings such as 'mf', 'mf', and 'mf'. The piano parts continue with rhythmic accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

La apertura del espacio se complementa con la entrada de las octavas de *mi b* en el registro grave del piano y una melodía en el mismo registro de carácter trágico y oscuro, compuesta por intervalos de máxima expresividad y sensibilidad del la-mento, *segundas menores* descendentes. En este cuadro sonoro adolorido, del bloqueo sentimental, el cantante–narrador canta dos veces la primera frase del aforismo, subiendo su tesitura y terminando con el levantamiento de la voz al estilo de un grito, preparando el punto del clímax emocional.

En el momento culminante, el tejido musical instrumental realiza un crecimiento casi instantáneo de su dinámica hasta *ff*. En la segunda frase del aforismo, el compositor pide *gritar muy histérico* y pone *fffff*, utilizando la técnica vocal de *deslizamiento*. Seguido a la *Gran Pausa*, la frase se repite con la indicación *lamentando*. Luego suenan reminiscencias de la figuración básica del piano con melodías del xilófono, dando una impresión de un paro cardíaco por sus cortas duraciones, en correlación con los silencios y los dos últimos gritos desvanecidos con *Ay...., Ay*. En el final I el compositor solicita del intérprete implementar los elementos de la actuación dramática, escribiendo la siguiente indicación: *sentarse en el piso, inclinar la cabeza y cerrar los ojos*. En el estado de entumecimiento y agotamiento, el compositor pide a todos los intérpretes *inmovilizar las articulaciones en su totalidad*.

### **Aforismo III. Amamos mucho acaso por masoquismo y por el goce de nuestras crueles decepciones**

Después del enorme desgaste energético emocional en los dos primeros aforismos, el compositor escribe un largo silencio en la parte instrumental y utiliza únicamente el recurso expresivo de la voz hablada pidiendo cumplir con la mínima actuación dramática: *levantar la cabeza, abrir los ojos y mirar hacia algún lugar vacío*.

## Aforismo IV. El amor, esa bella anomalía que todos quieren domar

La introducción instrumental se destaca por su bella transparencia sonora y el estado espiritual de suave tristeza. El exótico pasaje pianístico, que tiene en su composición una *segunda aumentada* y un *tetracorde* de tonos enteros, acompañado por los efectos tímbricos del *platillo* y *mark tree*, al instante, recorre subiendo el rango de dos octavas dando la impresión de una ligera brisa. La tranquila caída de sonidos solitarios en las *segundas* menores melódicas y los ascensos sensuales en las *séptimas* mayores transmiten un estado meditativo. Las octavas en el registro grave extienden el rango sonoro en la distancia de cuatro octavas y más, lo que provoca la sensación del crecimiento del volumen espacial.

Handwritten musical score for Aforismo IV. The score is written on multiple staves. The top staff is labeled "IV". The music features various instruments including "plat" (platillo), "triang" (triangle), and "arco" (arco). The score includes dynamic markings such as "mf" and "f". The lyrics "... esa bella anomalía que todos quieren domar" are written below the staves. The bottom staff is marked "sube/cuadras".

Al tono del ambiente sonoro instrumental entra el cantante entonando en el intervalo de la *segunda menor* la palabra *el amor*, disfrutando a lo máximo el sonido que se desvanece. La parte del piano explora una nueva combinación de sus posibilidades tímbricas para ilustrar las palabras *bella anormalidad*: la exótica sonoridad producida por la unión de figuraciones tocadas sobre el teclado y la cuerda directa del piano, corresponde de mejor manera a la solución de la tarea creativa propuesta. Otra vez aparece la ligera brisa y el texto del aforismo se repite, dejando la sensación de un eco lleno de aire y magia. Esta vez la ausencia de los sonidos graves crea la impresión de que las palabras se disuelven en el aire.

### **Aforismo V. Un auténtico amor, con unos toques de arrebatadora violencia, es un *cocktail* exquisito**

Las palabras *violencia* y *cocktail* son dos polos semánticos alrededor de los cuales se crean imágenes sonoras. Se puede decir que esta miniatura vocal en su forma contiene un *preludio* y un *postludio* instrumental. El *preludio* tiene como objetivo la creación de una imagen agresiva. Los medios expresivos utilizados por el compositor para realización de esta tarea son: los ruidosos pasajes pianísticos de un rango de más de tres octavas y media, que derraman su pasión desde el registro grave del piano, el contraste rudo con los momentos del silencio total, el volumen excesivo en *f* y *ff* de los sonidos extremadamente graves del piano doblados en octavas, los *clusters* mixtos con los trinos histéricos en volumen de *ff* y todo esto acompañado por los efectos sonoros de las percusiones.

El solista no canta, sino recita, casi gritando con mucho entusiasmo el texto completo del aforismo. En seguida comienza un *postludio* instrumental, que es una improvisación aleatoria entre todos los instrumentos participantes, un verdadero *cocktail* musical, que se presenta en un volumen de *ff* y de repente desaparece en un corto tramo de *diminuendo* en *ppp*.

The image shows a page of handwritten musical notation for a voice and piano piece. It consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with the lyrics "UN AUTENTICO AMOR" and a piano accompaniment. The second system has the lyrics "CON UNOS TOQUES DE ARRIBATADORA VIOLENCIA.....". The third system contains the lyrics "ES UN CORTAL EXQUISITO.....". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*. There are also some markings like "Doblar" and "tamb.".

Los *Aforismos VI, VII y VIII* van unidos en *attaca*, de esta manera formando una parte final del ciclo vocal.

### Aforismo VI. El fuego de amor y sus brasas de odio

El material musical de la parte instrumental es bastante homogéneo a lo largo de toda la miniatura. El segundo pianista tiene todo el tiempo un trino en las notas extremadamente

graves: las últimas *la* y *si b*. El primer pianista improvisa sobre las cuerdas abiertas en el registro agudo de forma aleatoria. A esta sonoridad oscura, fría y trágica se suman las percusiones: el vibráfono tocando una melodía compuesta por intervalos de la máxima disonancia (*séptimas mayores*, *tritonos* y *segundas menores*). Al momento que el solista recita el texto del aforismo, el vibráfono realiza el doblaje del trino del segundo pianista, oscureciendo todavía más la imagen sonora de la obra.

### **Aforismo VII. El amor es tal el barco llegando a su puerto. Desembarca todo, hasta sus ratas**

La entrada de un nuevo ritmo anuncia el inicio del *Aforismo VII*. En volumen de *p* los tambores tocan una marcha, que completa su sonoridad con la entrada del piano: es la marcha de la máquina de un barco. El volumen sube, el barco está llegando a su puerto.

The image shows a musical score for 'Aforismo VII'. At the top, the Roman numeral 'VII' is centered between two sets of empty staves. Below this, there are four staves of music. The first staff is for a drum set, with a 'tamb.' (tambourine) and 'cimb.' (cymbal) marking above it. The second staff is for a piano, with a 'p' dynamic marking at the beginning. The third and fourth staves are also for piano, with various musical notations including chords and melodic lines. The score is written in a 2/4 time signature.

El cantante recita la primera frase del aforismo, el ritmo se intensifica con la inclusión de los dieciseisavos; así como la sonoridad con los *clusters* sobre las teclas negras y blancas. El cantante recita la primera parte de la segunda frase sobre el sonido de la marcha que no para su ritmo hasta el momento. De repente, el ritmo de la marcha se corta, dejando solamente los tambores. El cantante recita la segunda parte de la segunda frase del *Aforismo VII*. En seguida, aparece la corta improvisación sobre la cuerda abierta del piano.

Cuando el cantante repite las últimas palabras, el primer pianista retoma el ritmo de la marcha, el segundo empieza a improvisar sobre la cuerda abierta en el registro grave del piano y el ritmo de los tambores se transforma en un interminable e intenso *tremolo*. Un poco después el ritmo pianístico de la marcha se convierte en trino. Se elimina la improvisación, posteriormente, desaparece el trino, el cantante se ríe sarcásticamente hasta que el sonido fuerte de una campana, apoyado con un enorme *cluster* sobre todas teclas negras del piano, detiene esta risa histórica.

Aparecen reminiscencias musicales de los *Aforismos V* y *VI*. Como un eco lejano, suenan una vez más las últimas palabras y la risa sarcástica en un ambiente sonoro oscuro, creado por los elementos de las miniaturas anteriores. Sobre el mismo material musical se recita dos veces el texto del *Aforismo VIII* al estilo de un epílogo.

*Si se ama bien, se sufre mejor.*



## Conclusiones

Como se puede ver, la organización de las propiedades del texto de la obra vocal refleja los aspectos específicos del fenómeno que contribuye al inicio de su creación. La música y la literatura poseen una semántica distintiva específica y tienen límites de las posibilidades expresivas, en virtud de las características particulares de sus propios lenguajes artísticos. En cualquier artefacto de la síntesis de dos sistemas semióticos se produce una cierta adición funcional que conduce al enriquecimiento de posibilidades expresivas de un texto artístico. La interacción de la semántica musical y verbal en los sistemas artísticos se implementa a través de una serie de principios diferentes, y sobre las bases siguientes:

1. Parentesco de los procesos entonacionales de la música y el habla.
2. Las dominantes diferencias semánticas.
3. Las diferencias en los mecanismos de la percepción verbal y musical.
4. La diferencia en la movilidad temporal de la semántica verbal y musical.
5. El diseño sincretista a nivel de dos sistemas semióticos

La etapa moderna del arte musical se caracteriza por las nuevas formas de interrelación entre el compositor y el intérprete completamente diferentes de las anteriores: los compositores deliberadamente sugieren al intérprete ser coautor de la idea de sus composiciones, ofreciendo un texto sin notación clásica concreta, que funciona como las *reglas del juego* en la que se involucra el artista, y luego al oyente.

## **BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA**

- BERNHART, W.& Wolf W. (2004), *Essays on Literature and Music (1967-2004)* by Steven Paul Scher, Brill/Rodopi.
- БОНФЕЛЬД, Б. (2006), Музыка:Язык. Речь. Мышление, Санкт-Петербург, Композитор.
- BROWN, C.S., *Music and Literature. A Comparison of the Arts*, en línea: <https://nook.barnesandnoble.com/products/9781447490005/sample?sourceEan=9781406739169>
- CANUT DE BON, S. (1986), *Aforismos y poemas Suecia*, LAIFE.
- CISNEROS DE LA CRUZ, A. (2015), *Museo de esperpentos y ensayos en prosa bárbara. Josué Mirlo*, Ciudad de México, Editorial Verso Destierro.
- MIRLO, J. (2018), *Resumen. Poemas*, Edición facsimilar. Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, Colección Letras Clásicos Mexiquenses.
- ROBLES MEJÍA, M. (2014), *Josué Mirlo Obra selecta*, Secretaría de Educación del Gobierno del Estado de México, Colección Letras Clásicos Mexiquenses.
- РУЧЬЕВСКАЯ, Е. (2011), Работы разных лет том II О вокальной музыке, Санкт-Петербург, Композитор.
- SOTO MILLÁN, E. (1996), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto. Siglo XX*, Tomo I y II, Ciudad de México, SACM/Fondo de Cultura Económica.

## **BIBLIOGRAFIA CITADA**

- TELLO, Aurelio (2002), “Notas para los 2 CD’s”, en *Ecos, música de cámara mexicana*, CONACULTA-FONCA-SACM realizado por INBA SACM y FONCA.

- ВАСИНА-ГРОССМАН, В. А. (1972), Музыка и поэтическое слово Ч. 1. Ритмика. Москва, Музыка. [Vasina-Grossman, V. A. (1972) *La música y la palabra poética* Parte 1. Ritmo. — Moscú, Música]
- ДЕНИСОВ, Э. В. (1986), Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники — Москва, Сов. Композитор [Denisov, E.V. (1986) *La música contemporánea y problemas de la evolución de la técnica de composición*, Moscú, Sovetsky compositor]
- HURTE, M. (1982), *Music, Bild, Bewegung. Theorie und Praxis visueller Konvergenzen*, Bonn, Verl. systematische Musikwissenschaft.
- КОЛЯДЕНКО, Н. П. (2003), Музыкально-эстетическое воспитание: синестезия и комплексное воздействие искусств, Новосибирск, Издательство Новосиб. Консерватории. [Kolyadenko, N. P. (2003), *Educación estética-musical: sinestesia y el complejo efecto de las artes*, Novosibirsk, Editorial Novosibirsk. Conservatorio]
- МАНДЕЛЬШТАМ, О. (1990), О природе слова / О. Мандельштам // Сочинения в 2-х томах, Т.2, Москва, ПРОЗАИК. [Mandelstam, O. (1990) *Sobre la naturaleza de la palabra* / O. Mandelstam // *Obra completa en 2 volúmenes*. Vol. 2, Moscú, PROZAIK]
- МЕДУШЕВСКИЙ, В. В. (1983) Интонационно-фабульная природа музыкальной формы. Автореф. дис.... докт. иск. Москва. [Medushevsky, V.V. (1983) *La naturaleza fabulo-intonacional de la forma musical*. Resumen de la tesis doctoral, Moscú, Conservatorio Estatal Tchaikovsky]
- MESSIAEN, O. (1942), *Quatuor pour la Fin du Temps*, Paris, Editions Durand&C.
- НАЗАЙКИНСКИЙ, Е. В. (1967), Речевой опыт и музыкальное восприятие, Е. В. Назайкинский // Эстетические очерки, Вып. 2, Москва, Музыка. [Nazaikinsky, E. V. (1967) *Experiencia del habla y la percepción musical* / E.

V. Nazaikinsky // *Ensayos estéticos*, vol. 2, Moscú, Música, 1967, pp. 248-274]

SABELLA, A. (1986), “Canut de Bon”, en *El Mercurio* (Calama), Chile, nov. 9, 1986.

ШЕСТАКОВ, В.П. (1967), Музыкальная эстетика стран Востока, Москва, “Музыка”. [Shestakov, V.P., *Estética musical de los países del Este*, Moscú, “Música”, 1967]

VALERO BECERRA F. (1988), *Josué Mirlo. Era un pájaro orfebre...*, Toluca, UAEM.

**PROCESO DE CREACIÓN DE LA CANTATA “COSAS DEL CID” PARA SOLISTAS, CORO Y ORQUESTA DE CÁMARA CON TEXTOS DEL POETA NICARAGÜENSE RUBÉN DARÍO Y MÚSICA DEL COMPOSITOR MEXICANO HORACIO RICO**

Horacio Rico

Rubén Darío se basa en el poema épico el *Cantar del Mío Cid*, que comenzó a gestarse después de la muerte de Rodrigo Díaz de Vivar. Se especula que dos de los juglares más representativos en las gestas del Cid pertenecían a las regiones de Medinaceli<sup>1</sup> y de San Sebastián,<sup>2</sup> respectivamente. El manuscrito que en la actualidad existe es una transcripción de un copista llamado Per Abbat,<sup>3</sup> del siglo XIV, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid. Dicho manuscrito no es de gran calidad literaria, tampoco contiene un formato estético, ya que los juglares lo escribieron sólo para acordarse de los textos y poder recitarlos. El poema “Cosas del Cid” se publica por primera vez en la revista *Ilustración Española y Americana* el 30 de marzo de 1900 y en *El Sol* (Buenos Aires), en mayo del mismo año.

Félix Rubén García Sarmiento, conocido como *Rubén Darío*, nace en la región de Metapa, hoy ciudad Darío, en Nicaragua, el 18 de enero de 1867, y fallece en la provincia de León, Nicaragua, el 6 de febrero de 1916. Fue poeta, periodista y di-

---

<sup>1</sup> Medinaceli; es un municipio y una villa de la provincia de Soria, comunidad autónoma de Castilla y León, en España. Es la capital histórica de la comarca de Tierra de Medinaceli, que actualmente tiene como principal núcleo comarcal a Arcos de Jalón.

<sup>2</sup> San Sebastián; ciudad situada en la región montañosa del país Vasco.

<sup>3</sup> Per Abbat; autor de la copia del año de 1207 del *Cantar del mío Cid*. El historiador Colin Smith afirmó, en 1983, que Per Abbat fue el autor del *Cantar*, pero en 1994 el profesor británico reconoció que probablemente Per Abbat solo fuera el copista.

plomático nicaragüense, máximo representante del modernismo literario en la lengua española; se argumenta en el medio literario que es el poeta que ha tenido una influencia mayor y más duradera en la poesía del siglo XX en el ámbito hispánico. Su *estilo* ofrece variados tonos: lo frívolo, lo sensual, lo meditativo, la exaltación patriótica. Siempre asombra su dominio de las más diversas formas, así como sus deslumbrantes imágenes, su fuerza sensorial y su sentido de la musicalidad, las cuales resultan proverbiales.

Resulta obligatorio decir que sin Rubén Darío no podría explicarse la evolución de la poesía en español del siglo XX. Por eso, el gran nicaragüense tiene un puesto de honor en nuestra literatura. Así lo reconocieron ya los Machados o Juan Ramón Jiménez; los poetas de la “Generación del 27” lo admiraron. Si en la posguerra decayó su estimación, en fechas más cercanas se le ha vuelto a valorar como uno de los grandes creadores de nuestra lengua.

### **La métrica y musicalidad en la poesía de Rubén Darío**

Cuando la poesía del autor está escrita en prosa, da la impresión de que generará un reto para extraer su rítmica musical. Al momento de comenzar la labor para ensamblar las palabras con la música, resultó que no fue tan ardua, ya que Rubén Darío tiene una lógica rítmica y musicalidad latentes, que facilitó la adaptación de su obra a las ambiciones de compositores, de variadas corrientes estilísticas de la literatura musical, donde también encontramos que uno de los factores importantes que facilita el proceso de creación de la obra literaria de Darío, es su tendencia poética artística-popular, que incluye a todo tipo de sectores de la sociedad.

## La creación musical como concepto y proceso integrador

En relación con la creación de la música para el poema de Rubén Darío, ha sido necesario apelar a algunas técnicas compositivas, como el llamado “préstamo de ideas”, que no recurre al plagio de textos de la literatura musical ya escritas; simplemente es la red de influencias que se han adquirido en el proceso de formación artística individual. ¿Existe una herramienta sin poética (sin filosofía de la creación, sin idea)? ¿Existe una técnica que no refleje una intención? O mejor aún, ¿existe una técnica “neutra” estéticamente hablando? ¿Habría técnicas “puras de construcción”? Probablemente a través de la tecnología moderna de los *softwares* de ayuda o de asistencia a la composición musical, consiste sólo en construir una herramienta neutra, que lleve tanto al *glitch*<sup>4</sup> como al barroco; del minimalismo al romanticismo, de la gavota al tango. Si hay herramientas sin estética implicada, habría entonces las que sirvan a varias épocas de la música: la modulación (de una tonalidad) ocurre en el clásico, en el romanticismo y en el romántico tardío. Pero, lo que individualiza a una herramienta como la modulación es el material: los acordes utilizados, la distancia entre las tonalidades, implican un estilo y una época; ¿podríamos hablar de técnicas compositivas en el proceso basado en una serie de improvisaciones, que va definiendo y enriqueciendo el resultado, produciendo una, dos, tres o más versiones de una partitura, hasta llegar a formar una pieza? Muy probablemente.

Las técnicas existen en la misma improvisación: son automatismos, reflejos, intuiciones. Se trata de técnicas utilizadas “en tiempo real”, que se ponen en juego mientras se improvisan, variando, aumentando, acordando, repitiendo, fragmen-

<sup>4</sup> *Glitch*. En el ámbito de la informática o de los videojuegos, es un error que no afecta negativamente al rendimiento, jugabilidad o estabilidad del programa de juego. No se considera un error de *software*, sino más bien una característica no prevista.

tando e inventando temas, armonías, ritmos, texturas, etcétera. Esas técnicas podrían conceptualizarse (esquematzarse), para llevarlas más adelante a la notación, pudiendo escribir con ellas (ya sin necesidad de improvisar). O por el contrario, la utilización de técnicas compositivas tradicionales puede ser consigna en la realización de una improvisación, convirtiéndose en técnicas en “tiempo real”. Así la tradición escrita y la tradición oral se enriquecen mutuamente.

Una de las diferencias entre improvisar y componer es la del sentimiento del tiempo: improvisar es en tiempo real, mientras que escribir una partitura implica un tiempo congelado, retratado en el papel. Este tiempo “gráfico” puede desarrollarse hacia adelante y hacia atrás, dependiendo de nuestra mirada; la partitura permite eso, entre otras muchas cosas, por ejemplo: situarse en un momento dado de la pieza, recorrer en la dirección normal del tiempo musical (hacia la derecha de la partitura), detener el tiempo y revisar un complejo bloque sonoro (leyendo de abajo hacia arriba, o viceversa) y finalmente, leer hacia atrás, es decir, dando cuenta de lo que sucede antes de un punto dado.

En adelante me referiré al proceso de musicalización que hice del poema “Cosas del Cid”; para comenzar la creación de la Cantata se realizaron los siguientes pasos:

1. Análisis del formato del poema “Cosas del Cid”, división en nueve partes, a manera de estrofas, las cuales han sido fragmentadas para la estilización de la música.

### **Cosas del Cid**

*A Francisco A. de Icaza*

Cuenta Barbey, en versos que valen bien su prosa,  
una hazaña del Cid, fresca como una rosa,  
pura como una perla. No se oyen en la hazaña  
resonar en el viento las trompetas de España,  
ni el azorado moro las tiendas abandona  
al ver al sol el alma de acero de Tizona.



Babieca descansando del huracán guerrero,  
tranquilo pace, mientras el bravo caballero  
sale a gozar del aire de la estación florida.  
Ríe la Primavera, y el vuelo de la vida  
abre lirios y sueños en el jardín del mundo.  
Rodrigo de Vivar pasa, meditabundo,  
por una senda en donde, bajo el sol glorioso,  
tendiéndole la mano, le detiene un leproso.

Frente a frente, el soberbio príncipe del estrago  
y la victoria, joven, bello como Santiago,  
y el horror animado, la viviente carroña  
que infecta los suburbios de hedor y de ponzoña.

Y al Cid tiende la mano el siniestro mendigo,  
y su escarcela busca y no encuentra Rodrigo.  
—¡Oh, Cid, una limosna! —dice el pobrecito.  
—Hermano, ¡te ofrezco la desnuda limosna de mi mano!  
—dice el Cid; y, quitando su férreo guante, extiende  
la diestra al miserable, que llora y que comprende.

\*\*\*

Tal es el sucedido que el Condestable escancia  
como un vino precioso en su copa de Francia.  
Yo agregaré este sorbo de licor castellano:

\*\*\*

Cuando su guantelete hubo vuelto a la mano,  
el Cid siguió su rumbo por la primaveral  
senda. Un pájaro daba su nota de cristal  
en un árbol. El cielo profundo desleía  
un perfume de gracia en la gloria del día.  
Las ermitas lanzaban en el aire sonoro  
su melodiosa lluvia de tórtolas de oro;  
el alma de las flores iba por los caminos  
a unirse a la piadosa voz de los peregrinos  
y el gran Rodrigo Díaz de Vivar, satisfecho,  
iba cual si llevase una estrella en el pecho.  
Cuando de la campiña, aromada de esencia  
sutil, salió una niña vestida de inocencia,  
una niña que fuera una mujer, de franca  
y angélica pupila, y muy dulce y muy blanca.

Una niña que fuera un hada, o que surgiera  
encarnación de la divina Primavera.

Y fue al Cid y le dijo: «Alma de amor y fuego,  
por Jimena y por Dios un regalo te entrego,  
esta rosa naciente y este fresco laurel».

Y el Cid, sobre su yelmo las frescas hojas siente,  
en su guante de hierro hay una flor naciente,  
y en lo íntimo del alma como un dulzor de miel.

Rubén Darío

2. División rítmica de las frases y asentarlas en el papel pautado. La división de las nueve secciones se realizó de la siguiente manera:

Sección	Líneas
1	6
2	8
3	4
4	6
5	3
6	9
7	8
8	3
9	3

La finalidad de esta división fue encontrar con detalle el concepto rítmico de cada palabra, para luego unir en frases musicales y facilitar el proceso de creación musical.

3. Generación de una base armónica para la creación de la melodía del texto.

El lenguaje de la obra se fundamentó en la armonía tradicional, entre la estética del romanticismo e impresionismo, con una base rítmica y melódica incisiva, adaptada para la asimilación y entendimiento de la comunidad general de oyentes.

4. El elemento instrumental fundamental de creación es el piano.

Para todo tipo de creación musical, en el proceso de formación de un compositor es necesario el estudio del piano, si no en forma de desarrollar repertorio como un concertista, sí para conocer la técnica del uso del instrumento en todos sus niveles (complejidades) y desarrollar la habilidad física para lograr ejecutar las ideas que articularán la obra planeada. El escribir las ideas en el piano es la forma más eficaz de obtener resultados, por la combinación de elementos melódicos y armónicos en dos o tres pentagramas, así como la clara visión para instrumentar la composición pianística.

5. Proceso de creación continua.

Una vez lograda la “chispa” (idea) que conducirá la obra planeada, es necesario y obligatorio generar un oficio cotidiano para el desarrollo de la escritura, así como sus correcciones inmediatas.

6. Conclusión de la obra en versión para piano.

En cuatro meses se terminó de crear la obra, en versión de piano, para llevar a cabo los ensayos con solistas y coro, así como dar a conocer a los intérpretes su estructura general.

7. Instrumentación para solistas, coro y orquesta de cámara a 1 (flauta, oboe, clarinete, corno, percusiones, timbales, cuerdas).

La orquestación tuvo un proceso de tres meses para articularse correctamente, de acuerdo con los parámetros dinámicos de la poesía (carácter e intensidades del texto).

El proceso total de tiempo para la creación de la cantata “Cosas del Cid” fue de siete meses, de diciembre de 2017 a julio de 2018.

## Ejemplos gráficos

### 1. Partitura versión Piano (Fragmentos)

Obertura – compases 1-21

PIANO

**Cosas del Cid**  
de  
Rubén Darío

Poema: Rubén Darío  
Música: Horacio Rico

*Andante con moto* I

9

17

Obertura –compases 27-62

PIANO

**Cosas del Cid**

de  
Rubén Darío

Poema: Rubén Darío  
Música: Horacio Rico

*Andante con moto*

I

Musical notation for measures 1-8. The score is in 2/4 time. The right hand (treble clef) is mostly silent, with rests. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. Measures 1-2: eighth-note pairs (G4, A4), (B4, C5). Measure 3: quarter note G4, quarter note A4. Measure 4: quarter note B4, quarter note C5. Measure 5: quarter note D5, quarter note E5. Measure 6: quarter note F5, quarter note G5. Measure 7: quarter note A5, quarter note B5. Measure 8: quarter note C6, quarter note B5.

Musical notation for measures 9-16. Measure 9: quarter note G4, quarter note A4. Measure 10: quarter note B4, quarter note C5. Measure 11: quarter note D5, quarter note E5. Measure 12: quarter note F5, quarter note G5. Measure 13: quarter note A5, quarter note B5. Measure 14: quarter note C6, quarter note B5. Measure 15: quarter note A5, quarter note G5. Measure 16: quarter note F5, quarter note E5.

Musical notation for measures 17-22. Measure 17: quarter note G4, quarter note A4. Measure 18: quarter note B4, quarter note C5. Measure 19: quarter note D5, quarter note E5. Measure 20: quarter note F5, quarter note G5. Measure 21: quarter note A5, quarter note B5. Measure 22: quarter note C6, quarter note B5.

### Sección coral –compases 111-116

Coro al unísono

Ba - bie ca des-can - san - do del hu - ra - cán gue - rre - ro, tran - qui - lo...

### Sección coral- compases 117-123

117

pa - ce mien-tras el bra-vo ca-ba-lle - ro sa la go-zar del ai - re de la es-ta ción flo - ri - da.

124

Ri - e la pi-ma ve - ra Y el vue - lo de la vi - da a - bre lí-rios y sue-ños en el jar-din del mun-do... en el jar

### Sección coral- compases 170-177

Tenores y Bajos

Ro - dri-go de Vi - var pa - sa me-di-ta bun-do por u - na sen-da en don-de ba-jo el sol glo -

coro mujeres y orquesta

2. Partitura versión orquestal  
(Fragmentos)

Obertura- compases 1-10

Cosas del Cid

Poema: Rubén Darío  
Música: Horacio Rico

*Andante con moto*

Fl I  
Ob  
Clar  
Sib  
Como  
in Fa  
Perc  
Timb  
Sob  
Sopr  
Contr  
Ten  
Bajo  
VI. I  
VI. II  
Vla  
Vc  
Cb

Obertura- compases 92-101

10

fl

ob

clar. Sub

Cor. Fa

perc

timb

Solo

Sopr.

Contr.

Ten.

Baj

vl. I

vl. II

vla

vc

cb

100



## Sección central- compases 168-175

21

170

fl

ob

clar.  
Sub

Cor  
Fa

perc

timb

Solo

Sopr

Contr

Ten

Baj

vl. I

vl. II

vla

vc

cb

tráng.

G.C.

Ah

Ah

Ro - dri - go de Vi - var pa - sa me - di - ta - bun - do por u - na sen - da en

Ro - dri - go de Vi - var pa - sa me - di - ta - bun - do por u - na sen - da en

Sección final- compases 480-485

74

fl  
ob  
clar Sub  
Cor  
Fa  
perc  
timb  
Solo  
Sopr  
Contr  
Ten  
Baj  
vl I  
vl II  
vla  
vc  
cb

## Conclusiones

La obra literaria de Rubén Darío es un motor de gran fuerza que genera y motiva una especie de mezcla, entre la necesidad y el deseo, de continuar su discurso a través de medios artísticos alternativos; uno de éstos ha sido la música, que ha tratado de enriquecer la poesía, la cual está plasmada de movimiento, patriotismo, valores históricos, entre otros. La cantata “Cosas del Cid” fue creada para solistas, coro y orquesta, con el fin de ensalzar el bello poema que sintetiza las proezas de Rodrigo Díaz de Vivar, El Cid Campeador.

El acontecimiento histórico es configurado en forma sutil y fina por Darío en su poema, donde al referirse a uno de los elementos del discurso poético, por ejemplo, la *Tizona*, la espada que al Cid acompañaba en las aventuras y desventuras guerreras, las palabras la convierten, por un lado, en un ornamento, un símbolo que lo caracterizaba como incansable luchador; y por el otro, a través de la poesía, parecería que sólo fue fundida para brillar más y más en el admirable discurso. La cantata es una propuesta en conjunto entre mi composición y la Universidad Politécnica de Nicaragua, que espera próxima fecha para su estreno en la cuna del poeta, Nicaragua.

## BIBLIOGRAFÍA

COOPER, Grosvenor y Leonard Meyer (2000), *Estructura rítmica de la música*, Idea Books, S. A. España.

DARÍO, Rubén, “Cosas del Cid”, en línea: <https://www.poesmas-del-alma.com/cosas-del-cid.htm>

\_\_\_\_\_ (1953), *Obras escritas*, Buenos Aires, El Ateneo.

\_\_\_\_\_ (1991), *Escrito por él mismo*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.

MACÍAS ANDERE, Gonzalo (2014), *Doce maneras de abordar la composición musical*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

PISTON, Walter (1992), *Método de Composición Musical*, Buenos Aires, Ricordi.

SCHÖNBERG, Arnold (2004), *Fundamentos de la Composición Musical*, Madrid, Real Madrid.

SOTO MILLÁN, E. (1996), *Diccionario de compositores mexicanos de música de concierto, Siglo XX*, Tomo I y II, Ciudad de México, SACM/Fondo de Cultura Económica de México.



Este libro se terminó de editar el 1 de mayo de 2020. El cuidado de la edición estuvo a cargo del Programa Editorial de la Universidad Autónoma de Zacatecas.





Performance y representación: cultura, arte y pensamiento reúne los esfuerzos de académicos de distintas áreas para organizar un libro alrededor del tema de la representación como fundamento del arte y el pensamiento. En este sentido, reconocemos que la naturaleza de la obra de arte, independientemente de la forma que tome, se centra en la reproducción de una perspectiva de la realidad que muestra la mirada estética del artista. Esa reproducción requiere a su vez de la participación activa de un espectador o lector que dé cuenta de una experiencia estética. La dialéctica entre la obra y el receptor revela el ser de la obra de arte, que se desvela en un movimiento continuo orquestado por su propia naturaleza performativa.

# PERFORMANCE Y REPRESENTACIÓN

## Cultura, Arte y Pensamiento



9 786075 550503