

Michiko Tanaka
coordinadora

ENCUENTROS EN CADENA

Las artes escénicas en Asia,
África y América Latina



EL COLEGIO DE MÉXICO

ENCUENTROS EN CADENA
Las artes escénicas en Asia, África y América Latina

CENTRO DE ESTUDIOS DE ASIA Y ÁFRICA

ENCUENTROS EN CADENA
Las artes escénicas en Asia,
África y América Latina

Michiko Tanaka
coordinadora



EL COLEGIO DE MÉXICO

H862.4
E56

Encuentros en cadena. Las artes escénicas en Asia, África y América Latina / Michiko Tanaka, coordinadora.- - México : El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y África, 1998.

176 p. ; 21 cm.

ISBN 968-12-0802-1

Trabajos presentados en el VII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África: Acapulco, México.

1. Teatro y sociedad-Hispanoamérica-Congresos. 2. Teatro y sociedad-Asia-Congresos. 3. Teatro y sociedad-África-Congresos. 4. Kabuki (Drama y teatro japonés)-Historia y crítica-Congresos. I. Tanaka, Michiko, coord.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Portada Mónica Diez-Martínez

Primera edición, 1998

**D.R. © El Colegio de México
Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D. F.**

ISBN 968-12-0802-1

Impreso en México

ÍNDICE

Prefacio	9
Consideraciones iniciales	13
Armando Partida Tayzan, <i>El moro y el otro</i>	15
¿Alteridad, otredad, oquedad?	18
Danzas de moros y cristianos	19
Bibliografía	33
Alberto Pedro, <i>África y Asia en el Teatro Cubano: reflexio- nes sobre la dignidad del inmigrante en la escena</i>	35
Bibliografía	55
Ricardo Gaspar Muller, <i>Lo pedagógico como eje fundamental del proyecto ideológico del Teatro Experimental del Negro (TEN)</i>	57
Introducción	57
El proyecto ideológico del TEN	63
Consideraciones finales	73
Bibliografía	75
Juan Carlos Segura, <i>De los escenarios de la cultura a la cultu- ra de los escenarios, apuntes sobre turismo, teatro y simulacros</i>	77
Sobre museos, representaciones y turismo	87
Sobre procesos de recepción y simulacro	90
Sobre escenificación	93
Sobre turismo y espectáculo	99
Bibliografía	103

Jaime Blanc, <i>La danza drama Kathakali</i>	105
El entrenamiento	106
Sobre la técnica de movilidad de cada parte de la cara	109
Mireya Cueto, <i>El espectáculo de marionetas de sombras Nahui Ollin y su relación con los espectáculos de sombras de China e Indonesia</i>	121
Importancia del Mito de los Soles. Fuentes de información	121
Posibles interpretaciones del Mito de los Soles y sus implicaciones astronómicas y matemáticas	122
Proyecto escénico	125
El libreto	126
Escenografías	127
La música	127
Resultados	128
Bibliografía	128
Michiko Tanaka, <i>Seki Sano y el teatro tradicional japonés</i>	131
Seki Sano frente al teatro kabuki: experimento de “espía” y reflexiones posteriores	132
Elementos del teatro kabuki en las puestas en escena de Seki Sano	143
Teatro y tradición popular: “Nacional en la forma, internacional en el contenido”	148
Ryuuta Imajuku, <i>Memorias y olvidos en el cuerpo del noo</i>	155
Gabriel Weisz, <i>Nueve niveles o la actualidad del noo</i>	165

PREFACIO

La idea original de confrontar diferentes experiencias de encuentros interculturales en las artes escénicas surgió dentro del marco del VII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de Estudios de Asia y África que se llevó a cabo en Acapulco, México, durante la conmemoración del Quinto Centenario del tan discutido “Encuentro de dos mundos”.

Fue, en efecto, un encuentro sumamente productivo en el cual participaron tanto investigadores como creadores. Estos últimos ilustraron sus experimentos con la presentación de sus obras.

El presente volumen recoge la mayor parte de los trabajos presentados en aquella ocasión y que posteriormente fueron revisados y discutidos por los autores. Los primeros dos trabajos, el de Armando Partida Tayzan y el de Alberto Pedro, constituyen los dos procesos pilares en la conformación de la escena latinoamericana: la relación dialéctica entre la herencia cultural indígena y peninsular, y la de los “inmigrantes” involuntarios o semivoluntarios, principalmente africanos y chinos en el caso de Cuba. En tanto que Partida, presenta el proceso de surgimiento de la “Otra” y no “Nueva” España, mediante una breve y precisa reseña histórico-bibliográfica, Pedro examina la estrecha interrelación entre la denigración de los inmigrantes africanos, chinos, gallegos, o jamaiquinos y las imágenes que de ellos eran indignamente representadas en la escena. Asimismo, muestra el difícil camino de dramaturgos y artistas en sus intentos por romper con los ofensivos estereotipos acerca de los inmigrantes. También destaca la importancia dada a las artes escénicas cubanas por la recuperación de las herencias culturales de estos inmigrantes a partir de la revolución de 1959, las cuales son ilustradas por el autor mediante sus propias experiencias como investigador-creador.

Ricardo Gaspar Muller presenta un movimiento teatral para los negros brasileños, Teatro Experimental del Negro, y señala sus alcances y límites como un proyecto cultural sociopolítico reivindicativo.

Juan Carlos Segura distingue un fenómeno de las relaciones interculturales cada vez más importantes en la actualidad: el turismo. Éste es considerado como un tipo de escenificación por medio de la cual las relaciones con otras culturas se encuentran fuertemente mediatizadas, al grado, que la relación con el “otro”, proyectado como “exótico”, no genera riesgos ni esfuerzos para el turista. Este fenómeno, advierte el autor, cumple la función aparentemente paradójica de destruir al “otro cultural” a la vez que lo construye para el consumo turístico.

Jaime Blanc y Mireya Cueto, ambos creadores, presentan en sus obras sus fructíferos encuentros con las artes de Asia. Constituyendo una aportación de gran valor, la precisa descripción del entrenamiento en la danza Kathakali hecha por un bailarín y coreógrafo de danza contemporánea de México.

Los últimos tres trabajos hacen referencia al teatro tradicional japonés, desde tres diferentes perspectivas. Michiko Tanaka desarrolla varios aspectos mediante los cuales demuestra el interés que Seki Sano tuvo en el teatro tradicional japonés, kabuki y noo e incluye la iniciativa de éste de traer por primera vez a México a la Compañía Jooshoo de teatro noo, lo cual se explica a la luz de su proyecto por hacer un “teatro de hondas raíces nacionales y de alcance popular”. Imajuku Ryuuta, por su parte, retoma la lectura de los textos de Zeami, destinados a los herederos de la maestría en el teatro noo: *Kadensho* y *Kakyoo*, en donde se hace especial énfasis en las diferentes edades del cuerpo como generadoras del saber del noo; así se señala como un aspecto innovador de Zeami, que durante su vejez descubrió el olvido corporal para alcanzar la *jana*, flor suprema. La lectura que hace Gabriel Weisz del teatro de Zeami, *Nueve niveles*, *Kyuui*, que se enfoca especialmente en sus fundamentos filosóficos del *zen*, es la proyección de su inquietud metodológica: la deconstrucción o proceso de producción de una paradoja y desorden deliberado. Por las sendas de la deconstrucción, incursiona tanto en el *Ankoku butoo*, creado por Jidyikata Tatsumi, como en el método propuesto por Suzuki Tadashi.

El propósito de este libro se cumple si se logra interesar a un círculo más amplio de lectores en las herencias culturales y recursos escénicos alternativos de Asia y África, que hoy se encuentran a nuestro alcance, y que continúen generando reacciones en cadena encuentros interculturales.

Michiko Tanaka

CONSIDERACIONES INICIALES

Desde hace ya algún tiempo, las escenas latinoamericanas han sido sacudidas por la nueva onda “orientalista”. Hombres y mujeres de arte, en su búsqueda de mayor expresividad corporal, de nuevos conceptos de espacio y ritmo, etc. han tratado de acercarse a las formas tradicionales del teatro y danza del Japón, China, la India, Indonesia y otros lugares de Asia. Asimismo, la danza Butoo, el Teatro Laboratorio de Eugenio Barba, y otros experimentos de reinterpretación de distintas herencias escénicas han llamado la atención de muchos artistas, de modo que hoy Asia se acerca a nosotros mediante las escenas contemporáneas.

Algo similar sucedía también en los tiempos pasados. El islamismo oriental está presente en el seno mismo de la tradición hispanoamericana, en las representaciones populares religiosas en las que el “moro” y el “Otro” se refieren ambiguamente, tanto al musulmán como a los indígenas. De la misma manera, la herencia africana es uno de los elementos constitutivos de las artes escénicas latinoamericanas, en particular de la música y la danza.

Creemos que los estudios científico-sociales en las artes escénicas, tanto del pasado como de la actualidad, pueden aportar nuevas concepciones en los encuentros de diferentes culturas de Asia, África y América Latina.

Antes de la era cinematográfica, las compañías itinerantes de espectáculos (carpas) o los artistas ambulantes (saltimbanquis) eran los portadores de las vivencias exóticas que alimentaban con fantasías de tierras lejanas a pueblos enteros, en su mayoría iletrados. Hoy en día, en esta era de la abundancia de imágenes que se transmiten vía satélite, sigue vigente la necesidad de vivencias directas, inmediatas, en un espacio significativo y diferente en que la gente que busca respirar en medio de una abrumadora cotidianidad.

Cuando nos referimos a la “escena”, en el presente volumen cubrimos una amplia gama de posibilidades. Sea pequeña o grande, cubierta o al aire libre, que se encuentre permanentemente establecida en un solo lugar, o sea transhumante, ya sea popular o para un público selecto, la escena es un espacio en donde se crea una intercomunicación momentánea entre el público y los artistas, conforme la condición creada y básicamente aceptada del disfrute. Cualquier arte escénico, aun cuando sea de carácter político, del tipo de revistas de agitación y propaganda se distingue del “espectáculo” político, de los *mítines* masivos, o del más audaz de los debates parlamentarios, por constituir en sí mismo, el objetivo y la razón de la concurrencia.

Michiko Tanaka

EL MORO Y EL OTRO

ARMANDO PARTIDA TAYZAN

Octavio Paz en su prólogo a *Quetzalcóatl y Guadalupe* de Jacques Lafaye, establece que la sociedad novohispana “negó con pasión sus antecedentes y antecesores —el mundo indígena y español—”; agregando enseguida: “Nueva España quería ser la realización de la Vieja y este proyecto implicaba su negación. Para consumir a la Vieja España, la Nueva la negaba y se hacía *otra*”. Más adelante concluye: “El arte de la Nueva España, como la sociedad misma que lo produjo, no quiso ser *nuevo*: quiso ser *otro*” (Lafaye, 1974; Paz, 1979:40. Las cursivas son nuestras).

El significado de tal concepción del *otro*, el propio ensayista lo plantea desde una perspectiva diferente en la entrevista de Claude Fell, publicada en *Plural* (1975) y posteriormente en *El ogro filantrópico* (1979), cuando plantea la necesidad que tenían de explicarse los conquistadores, cómo era el nuevo mundo y quiénes lo habitaban: “Bernal Díaz del Castillo, al ver los templos de Tenochtitlán, habla de ‘mezquitas’. Para él, como para Cortés, *los indios eran ‘los otros’ y los otros eran*, por antonomasia, *los musulmanes*”.

Posteriormente, Tzvetan Todorov en *La conquête de l’Amérique, la question de l’autre* (1982), se refiere a la “otredad” desde la perspectiva de la consideración del *otro*. La identificación propia de los mexicas con el extranjero —los miembros de las demás etnias—, noción que alcanzara una dimensión mucho más amplia y compleja durante la conquista, ante los problemas de la comunicación surgidos en el contacto con otras culturas, “sólo puede explicarse

por una incapacidad de percibir la identidad humana de los *otros*, es decir, de reconocerlos a la vez como iguales y como diferentes” (1989:84).

Algunos años después la “otredad”, en *La colonisation de l'imaginaire*, adopta una significación distinta al plantearse la cuestión de la naturaleza humana del indígena azteca a partir de su cultura, de su imaginario (Gruzinski, 1988), y su cotidiano, en oposición a lo propuesto por Todorov: “todo ello implica que no se le reconozca plenamente al otro su estatuto de humano, semejante a uno y diferente a la vez. Ahora bien, la piedra de toque de la alteridad no es el *tú* presente y próximo, sino es *él* ausente o lejano” (1989:170).

La conjetura propuesta por este último investigador surge del plano del devenir histórico del proceso de la constitución de la cultura novohispana, conceptualizado por medio de la expresión lingüística de la otredad, que se fuera constituyendo mediante un discurso en el cual sólo podía existir el *otro*: el tercero. Esta interpretación del encuentro de dos mundos diversos mediante la comunicación, lo hace proponer una sustitución de naturaleza semiótica cuando se remite a la práctica religiosa de la occisión, como forma de sustitución, con el cual, “el simbolizante no está realmente separado de su simbolizado”.

Tal conclusión surgió al efectuar un análisis de la conocida descripción del rito a Quetzalcóatl hecha por fray Diego Durán. Dichos procesos de sustitución Todorov los enumera de la siguiente manera:

1. El prisionero a sacrificar se transformaba en el dios, perdiendo éste su propia identidad al adquirir el primero los símbolos que lo caracterizaban como tal —su nombre, su vestimenta, sus atributos particulares, su sitio, sus honras—, de modo tal que quien era sujeto de la occisión resultaba el propio dios (1989:171).

2. Los substitutos de los occisos que de inmediato eran vestidos con la piel de los dioses recién inmolados viene a ser otra forma de confundir “al representante con el representado” (*Loc.cit.*).

3. El uso de máscaras “que se pueden hacer a semejanza de un individuo. Pero la máscara, precisamente se asemeja, sin formar parte de aquel que representa” (*Loc.cit.*).

Sin embargo, esta “asemeja” personifica al dios en cuestión, más

que “asemejarlo”; al importar más el propio principio deificador de las fuerzas naturales como parte del origen del sistema ritual azteca; en tanto, el principio de sustitución sólo puede ser el punto de partida desde una perspectiva exógena por tratarse de dos planos diversos del imaginario y del cotidiano —desde la perspectiva eurocéntrica—, de la transposición, de la sustitución de hombre a hombre; sino de una personificación del Dios por medio de un hombre, como en el rito mexica (López Austin, 1970:3-29; Partida, 1987:16-21), y no como lo plantea Todorov.

Sin embargo, el plano del imaginario prehispánico no corresponde al del proceso de la conquista, ya que durante éste, desde un principio, se impusieron los referentes de la cultura peninsular del cotidiano: usos y costumbres de diversos grupos culturales, según Foster (1962). Por lo que la tipología del proceso de la conformación del *otro*, correspondería más al proceso del establecimiento del cotidiano y del imaginario en el periodo del desarrollo de la cultura novohispana, y no a las diversas formas de relaciones que establecieron los conquistadores, con el *otro* durante el periodo de la conquista y de la evangelización.

Por ello la “otredad” señalada por el investigador no corresponde al periodo de cultura de conquista:

Primero hay un juicio de valor (un plano axiológico): el otro, es bueno o es malo, lo quiero o no lo quiero, o bien, como se prefería decir en esa época, es mi igual o es inferior a mí... En segundo lugar, está la acción de acercamiento o de alejamiento en relación con el otro (un plano praxeológico): adopto los valores del otro, me identifico con él; o asimilo al otro a mí, le impongo mi propia imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay un tercer punto, que es la neutralidad. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro (éste sería un plano epistemológico); evidentemente no hay aquí ningún absoluto, sino una gradación infinita entre los estados de conocimiento menos o más elevados (Todorov, 1987:195).

Una vez transcurrido el proceso de la conquista armada y espiritual surgió, como consecuencia, la identificación con el *otro* y en sentido inverso: el mestizo cultural o el cristiano convertidos

al indianismo; hasta llegar a “asimilar *al otro* a uno mismo” (Todorov, 1987:218, 227-230; las cursivas son nuestras). Cuestión que el mismo autor examina hasta sus últimas consecuencias desde la perspectiva etnocéntrica: “Europa occidental se ha esforzado por *asimilar al otro*, por hacer desaparecer su *alteridad* exterior y, en gran medida, lo ha logrado. Su modo de vida y sus valores se han expandido al mundo entero; como quería Colón, los colonizados adoptaron nuestras costumbres y se vistieron” (Todorov, 1987:257); por lo que al vestirse, “el buen salvaje” se “asemejó” al *otro*.

¿ALTERIDAD, OTREDAD, OQUEDAD?

Hasta aquí la concepción de *alteridad*, de *otredad* y *oquedad* (Montiel, 1992) que ha imperado al explicarse el fenómeno de la conquista, de la colonización, del mestizaje, o del devenir americano hasta nuestros días. Sin embargo, como ya lo señalamos anteriormente, tal hipótesis resulta del todo una visión eurocéntrica.

Al examinar esta misma cuestión, desde un punto de vista endógeno por medio de algunas manifestaciones etnodramáticas, o representaciones tradicionales contemporáneas como las danzas de moros y cristianos, nos encontramos con un panorama mucho más complejo, como lo puede mostrar un análisis de estas escenificaciones.

A este respecto, y desde la perspectiva anterior, Robert Ricard en su obra *La conquista espiritual de México* dice en el capítulo IV inciso 3:

Entre los oficios y las procesiones tenían los indios necesidad de cierta evasión que hubiera sido imprudencia negarles. Además: oficios y procesiones reemplazaban, hasta cierto punto, las ceremonias de su religión pagana, pero ellos habían gozado de otras fiestas, religiosas a medias, porque la religión impregnaba todos los actos de su vida, pero de menos restiramiento ritual. Había que reemplazar tales fiestas, esencialmente substituidas por danzas y cantos, o más bien, era necesario cristianizarlas (Ricard, 1986: 291).

Después de señalar las sustituciones efectuadas, obligadas para lograr la conquista espiritual por medio de la evangelización,

Ricard enumera algunas de las manifestaciones representativas de las tradiciones aún vigentes a todo lo largo y ancho de nuestro país, entre las que se encuentran las danzas de moros y cristianos:

De este modo, en San Miguel Allende (Guanajuato), la fiesta del Santo Arcángel patrono de la ciudad, se celebra con gozos y bailes que son de la misma procedencia del siglo xvi (Ricard, 1986:46). Conforme a una tradición, cuyo valor no nos fue posible aquilatar, por desgracia, la fiesta del *Altepeilhuil*, que se celebra en Tepoztlán (Morelos) en septiembre de cada año, se debe a la substitución hecha por fray Domingo de la Anunciación de una vieja festividad pagana (*ibid.*,47). Como la “danza del tigre” de Taxco, podría ser cristianización de antiguas danzas del paganismo (*ibid.*,48). Pero el tipo que con más frecuencia se nos ofrece es el de las morismas o danzas de moros y cristianos... Si quitamos de ellas los elementos parásitos, se reducen a un tema sumamente sencillo: un simulacro militar, mezclado con diálogos, que trata de representar una batalla entre moros y cristianos, divididos en dos grupos antagónicos. Casi siempre es Santiago Apóstol el capitán de los cristianos, así como Pilato es el de los moros. La fiesta termina generalmente con el triunfo de los cristianos y la victoria de la Cruz (Ricard, 1987:293-294).

DANZAS DE MOROS Y CRISTIANOS

En las denominadas danzas de moros y cristianos se produce, aquí sí, una doble sustitución, una doble alteridad, al no encontrarse presente ningún significado religioso como en el caso del rito a Quetzalcóatl. Aquí sí se presenta esa doble “otredad”, no prevista, ni propuesta por los investigadores, al plantearse esta cuestión como una sustitución engendradora por la propia colonización.

Sobre esto, Arturo Warman en su obra *La danza de moros y cristianos* (1985) —tras un rastreo en los orígenes de éstas en España, y su introducción en Nueva España— nos presenta un amplio panorama, en el que no queda exento el del México contemporáneo. Por otra parte, al replantear la tesis de Foster, denominada como *cultura de conquista* (1962:33-50), determina las relaciones asimétricas surgidas entre los vencidos y los vencedores durante

el periodo de la conquista; mismas que se hicieran presentes por medio de estas danzas:

Los primeros intermediarios fueron los conquistadores que formaron la otra parte del régimen colonial. Éstos eran portadores de la cultura española o de muchas expresiones distintas de ella. En la nueva tierra, y ante nueva gente, reelaboraron su propia cultura, la convirtieron en una cultura de conquista. Seleccionaron lo útil y abandonaron lo superfluo. Escogieron entre su vasta tradición lo que mejor se ajustaba a su nuevo papel, aquello que les permitiría sobrevivir y sojuzgar (Warman, 1972:12).

y más adelante:

También los indígenas crearon una cultura de conquista, para la que seleccionaron de entre su propia tradición y la que ofrecían los conquistadores, aquello que era importante para sobrevivir (Warman, 1972:12).

Los conquistadores se vieron obligados a adaptar sus costumbres y formas de vida a una nueva situación; por tanto, nos encontramos ante el surgimiento de una cultura diversa de la peninsular, al haber tenido éstos que reelaborarla para su uso local; mismo procedimiento al que se vieran obligados los indígenas respecto a la propia, al haber cambiado la situación en que se desarrollara y floreciera, antes de la llegada del peninsular. Procesos de los que fueran relegados los mestizos; quienes venían a constituir un nuevo núcleo social y racial:

El concepto de la cultura de conquista, como aquella que se pone en contacto con las culturas aborígenes, debe tenerse presente, ya que de ella emanan los rasgos o complejos culturales difundidos, y no de las culturas originales, en este caso las sustentadas por los pueblos de España. El uso de este concepto convierte el estudio de la difusión cultural en un análisis funcional en condiciones históricas (Warman, 1972:57).

De allí que se hable de la elaboración posterior de una cultura colonial —por ambas partes— como consecuencia de la inevitable dependencia mutua que, por un lado, evitara el aislamiento y, por

otro, permitiera el surgimiento de una cultura propia, producto de la *aculturación* (Foster, 1962:17-31); de la transformación revolucionaria radical y no gradual (Warman, 1985:12-14) que generara esa cultura de conquista, que precisamente tuviera lugar en el siglo XVI en el momento de los sucesos de la conquista armada, ideológica y cultural:

La aculturación, el proceso mediante el cual dos o más culturas se ponen en contacto para integrar un nuevo sistema, no implica la integración, la absorción de la cultura de los vencidos por la cultura de los vencedores. Por el contrario, cuando el contacto se da en condiciones de desigualdad, como en el caso de México, la cultura de los grupos participantes adquieren caminos divergentes. Esto no implica aislamiento e independencia de las culturas, sino por el contrario contacto estrecho y hasta dependencia mutua. Las divergencias son resultado del contacto y no del aislamiento; es decir, cuando la aculturación se da en condiciones de dominio, se produce una diversificación cultural y social, y no una asimilación que produzca una cultura homogénea (Warman, 1972:13-14).

Desde esta perspectiva nos encontramos con que una de las manifestaciones culturales adoptadas por los vencidos fue la danza de moros y cristianos, que en España alcanzara gran popularidad durante el siglo XV, gracias a la guerra de reconquista:

El tema de la reconquista no era un mero pretexto formal, sino que era el resultado de un impacto que dejó profundas marcas en la conciencia histórica del español. Y más aún, la reconquista era todavía un proceso vigente en las colonias de ultramar, donde un nuevo mundo poblado de infieles exigía la continuación de la Santa Cruzada de España, la nación elegida.

Esto garantizó la vigencia del tema de moros y cristianos en España durante todo el siglo XVI (Warman, 1972:26).

Ya en Nueva España, las principales formas de diversión de los conquistadores siguieron siendo las que imperaban por aquella época en sus ciudades de origen: torneos caballerescos, danzas y juegos de espadas, justas, escaramuzas, simulacros de batallas, y demás. Ejemplo de ello es la descripción efectuada por Bernal Díaz del Castillo, cuando en el año de 1531 llega Cortés a Coatzaco-

coalcos rumbo a las Hibueras: "...el gran recibimiento que le hicimos con arcos triunfales y ciertas emboscadas de cristianos y moros, y otros grandes regocijos e invenciones de juegos..." (Díaz del Castillo, 1983:185).

Las dimensiones y el significado cultural que debieron tener esos espectáculos para los conquistadores y la popularidad de que gozaran de inmediato en Nueva España, nos lo señala posteriormente el mismo cronista en descripciones más amplias, en una narración casi fantástica, en un relato casi de *Las mil y una noches*, sobre los festejos organizados en la ciudad de México (1539) con motivo de la conmemoración de la Paz o Tregua de Cambray, celebrada el 18 de junio de 1538, entre Carlos V y Francisco de Francia:

...por honra y alegrías dellas, el virrey don Antonio de Mendoza, e el marqués del Valle e la Real Audiencia, y ciertos caballeros conquistadores hicieron grandes fiestas...

Y acordaron de hacer grandes fiestas y regocijos; y fueron tales que otras como ellas, no las he visto hacer en Castilla, así de justas y juegos de cañas, y correr toros, y encontrarse unos caballeros con otros, y otros grandes disfraces que había en todo (Díaz del Castillo, 1983:284).

Estos festejos muestran el amplio panorama de la cultura hispánica ya traspuesta al nuevo mundo, en donde alcanzo una realización mayor y más rica, como lo atestigua la realización de excesivos banquetes, escenificaciones y saraos, descritos *in extenso* —afortunadamente— por Bernal Díaz del Castillo, que parecen más propios del boato oriental que de la no tan boyante España de aquel momento.

Sin embargo, lo que aquí nos interesa de dicha descripción es la representación de *La conquista de Rodas*, con la que culminan los referidos festejos, a los que también hace mención fray Bartolomé de las Casas en un extenso pasaje de su *Apologética historia*:

Hobo castillos y una ciudad de madera que se combatió por indios por de fuera y defendió por los de adentro; hobo navíos grandes con sus velas, que navegaron por la plaza como si fueran por agua, yendo por tierra. Cuando se hacía la ciudad y los dichos edificios,

andaban sobre cincuenta mil hombres oficiales haciéndolos, ... Los edificios, montañas y peñascos o prados y bosques que hicieron y animales que pusieron vivos en ellos en las casas reales donde suelen vivir los visorreyes y el Audiencia real, todo encima de los corredores y los cenadores y verjeles postizos para sólo aquél día, y los adornamientos de escudos de flores dellos y otras mil cosas graciosas que suelen hacer dellas, no puede nadie explicarlo y mucho menos cierto encarecello (Arróniz, 1979:63-64).

Tanto en uno como en otro relato, de los dos cronistas, podemos encontrar la referencia directa de estos juegos, de estas diversiones, cuya descripción es muy similar a la de un espectáculo de masas que tuviera lugar en 1533, al escenificarse en Toledo “el desembarco del emperador Carlos V en Barcelona” (Warman, 1972:32).

...E otro día salieron los ortolanos por el río con barcos enramados e mucha artillería y ministriles. La mitad cristianos e otro tanto moros.... y allí combatieron que fue cosa de ver, e echaron a los moros de la otra parte del río con sus barcos y saltaron los moros en tierra huyendo, e desempararon sus barcos, e subieron por tierra arriba e hiciéronse fuertes en la peña del rey moro, y los cristianos a su alcance, que fue cosa admirable de ver... [36] (Warman, 1972:32).

No cabe la menor duda en esta descripción de que la concepción peninsular respecto al *moro* es directa; al igual que su referente resulta preciso, tanto física como históricamente, al representar los mismos españoles al enemigo como una forma propia de afirmación nacional, de acuerdo con el sentido patriótico de la época.

La escenificación en la plaza mayor de la capital de Nueva España fue un espectáculo sin igual en el que se incorporaron a los elementos escénicos propios de las representaciones de batallas de moros y cristianos utilizados por los peninsulares —como vimos anteriormente—, los utilizados por los prehispánicos en sus festejos rituales. De allí que con el ingenio de los “cincuenta mil indígenas” se construyó una compleja y elaborada escenografía, que en mucho recuerda las descripciones de Motolinía, sobre las celebraciones religiosas cristianas de la población indígena; en

las que seguían recurriendo a los mismos elementos de sus escenificaciones rituales prehispánicas:

145. Una cosa muy de ver: tenían en cuatro esquinas o vueltas que se hacían en el camino, en cada una su montaña, y de cada una salía su peñón bien alto; y desde abajo estaba hecho como prado, con matas de yerba y flores, y todo lo demás que hay en un campo fresco, y la montaña, y el peñón tan natural como si allí hubiera nacido; era cosa maravillosa de ver, porque había muchos árboles, unos silvestres y otros de frutas, otros de flores, y las setas, y hongos, y vello que nace en los árboles de montaña y en las peñas, hasta los árboles viejos quebrados a una aparte como monte espeso y a otra más ralo; y en los árboles muchas aves chicas y grandes; había halcones, cuervos, lechuzas, y en los mismos montes mucha caza de venados y liebres, y conejos, y adives.... (Motolinía, 1990:62).

Mismos elementos utilizados en la escenografía descrita por Díaz del Castillo:

Y volviendo a nuestra fiesta, amanesció hecho un bosque en la plaza mayor de Méjico, con tanta diversidad de árboles, tan al natural como si allí hobieran nacido. Había en medio unos árboles como questaban caídos de viejos y podridos, y otros llenos de mohó, con unas yerbecitas que parece que nascían dellos; y de otros árboles colgaban unos como de vello; y otros de otra manera, tan perfectamente puestos, que era cosa de notar (Díaz del Castillo, 1983:284).

De la detallada descripción efectuada por Bernal Díaz del Castillo, Fernando Horcasitas distingue dos cuadros iniciales en el primer día de representaciones: “el primero, *La batalla de los salvajes* y el segundo, *La batalla entre los salvajes y los negros*” (Horcasitas, 1974:502-505):

E había otras arboledas muy espesas algo apartadas del bosque, y en cada una dellas un *escuadrón de salvajes* con sus garrotes añudados y retuertos y otros salvajes con arcos y flechas, y vanse a la caza, porque en aquel instante las soltaron de los corrales, y corren tras dellas por el bosque, y salen a la plaza mayor, y, sobre matallos, los unos salvajes con los otros revuelven una cuestión soberbia entrellos que fue harto de ver cómo batallaban a pie unos con otros, y dizque hu-

bieran peleado un rato se volvieron a su arboleda. (Díaz del Castillo, 1983:285; las cursivas son nuestras)

A partir de esta descripción Horcasitas llega a la conclusión de que esta primera batalla guarda una estrecha relación con una forma de representación proveniente de las manifestaciones rituales prehispánicas:

Ahora bien, saltan las siguientes interrogaciones: ¿Se puede llamar "drama" a *La batalla de los salvajes*?, ¿cuál es su argumento?, ¿por qué permitieron los españoles que se siguiera representando en plena época hispánica? (...)

Los orígenes del espectáculo son misteriosos. Tal vez haya formado parte de algún rito en honor a Camaxtli, Dios de la caza. Por otra parte podría ser reminiscencia de algún hecho histórico, de una batalla entre grupos antagonicos, unos otomies o chichimecas y los otros nahuas (Horcasitas, 1974:502-503).

Aquí tenemos un ejemplo clásico de la cristalización cultural (Foster, 1962:389-402) en la que:

...las costumbres españolas fueron profundamente modificadas por las culturas existentes. Lo notable, sin embargo, no es que la cultura indígena desempeñara tal papel como modificadora de la cultura española sino más bien que estas poderosas influencias nativas hayan sido, a la larga, conformadas y dominadas por fuerzas ibéricas aún más poderosas (Foster, 1962:19).

Es evidente que esta celebración es una muestra de la interacción de las dos culturas de conquista en la que el proceso de aculturación uniera referentes culturales de ambos pueblos, cuyas formas de representación etnodramática fueran coincidentes.

Si bien no sabemos la procedencia de la batalla representada por los indios, es indudable que tenemos ante nosotros una manifestación ritual directamente emparentada con las *guerras floridas*:

En efecto, los mexicanos no sacrificaban a sus ídolos, sino sus cautivos; y por tener cautivos para sus sacrificios, eran sus ordinarias guerras. Y así cuando peleaban unos y otros, procuraban haber vivos a sus contrarios, y prenderlos y no matallos, por gozar de sus sacrifi-

cios, y esta razón dio Moctezuma al marqués del Valle, cuando le preguntó cómo siendo tan poderoso y habiendo conquistado tantos reinos, no había sojuzgado la provincia de Tlascalá, que tan cerca estaba (Acosta, 1978:51).

El objetivo de capturar vivos a los contrarios para ser posteriormente sacrificados —dada la connotación sagrada característica de las luchas gladiatorias de dichas guerras— constituía una escenificación, un espectáculo grandioso, cuya ritualidad era evidente:

...en las ocasiones en que la paz dificultábase proveer de víctimas a las aras, recurrían a la guerra mensual llamada *Xochiyoauh* (guerra florida), concertada entre México, Tezcoco y Tlacopan por una parte y Tlaxcala, Huexotc y Cholollan por la otra, a la que los guerreros concurrían gustosos, y en las que aprehendían o eran aprehendidos para el sacrificio (León-Portilla, 1983:209).

Por medio de ésta práctica indudablemente de carácter estrictamente político-militar los aztecas pudieron mantener su hegemonía expansionista-imperialista. Por esta razón sería revivida durante el gobierno de Moctezuma I, para entrar de lleno en una práctica cultural supuestamente de naturaleza ritual:

En las épocas de paz relativa revivió la Guerra Florida, competencia religiosa entre guerreros de dos tribus o grupos de tribus, a fin de obtener prisioneros para sacrificar, sin las dislocaciones económicas de una guerra formal. Esta práctica era conocida desde hacía mucho tiempo en el valle y los tenochcas tomaron parte en estas luchas con los chalcas entre los años 1376 y 1384; pero los tenochcas habían estado en guerra continuamente que se acostumbraron a hacer prisioneros de la manera más fácil [44] (León-Portilla, 1983:227).

Este tipo de lucha gladiatoria, tan profundamente arraigada en el pensamiento religioso del hombre prehispánico constituía, además de una manifestación cotidiana de su imaginario, una representación de carácter cívico-militar, en la cual es evidente una estructura representacional específica a partir de un tema muy simple: el conflicto entre dos pueblos manifestado por medio de la lucha entre dos bandos, al igual que en *La batalla de los salvajes*.

La multiplicidad de tales “escenificaciones”, combates simulados presentes en diversas fiestas rituales celebradas durante los dieciocho meses del año de los aztecas, nos muestra el arraigo y la importancia de éstos entre los antiguos pobladores del altiplano mexicano:

[...]

11. *Ochpaniztli* (mes de las escobas). Fiesta de las diosas de la tierra y de la vegetación, [...]. Danzas. Combates simulados entre mujeres del pueblo, curanderas y cortesanas[...].

15. *Panquetzaliztli* (elevación de los estandartes de plumas de quetzal). Gran fiesta de Huitzilopochtli, combates simulados[...].

17. *Tititl* [?] [...] Batallas carnalescas durante las cuales los mancebos golpeaban a las mujeres con bolsas de hojas (Soustelle, 1984:244-245).

No cabe la menor duda de que tales prácticas tenían una estrecha relación con una visión del mundo, con una filosofía bélica de parte de los practicantes, dadas las propias características de la organización del Estado mexica; por lo que las batallas de moros y cristianos —a las que fueran tan aficionados los conquistadores—, no les resultaron del todo ajenas y, por ello, pudieron pasar fácilmente a formar parte de su cultura de conquista.

La propia participación de los indígenas en la escenificación de *La conquista de Rodas* así lo evidencia; pues no sólo revivirían su arte escenográfico, sino también su arte representacional-religioso, conformado a partir de sus manifestaciones rituales, mismas que quedaron como testimonio de ello en las pinturas de los muros de la iglesia de Ixmiquilpan (Horcasitas, 1974:503).

De aquí surge una premisa inicial respecto a la cultura de conquista que se diera en Nueva España por medio de las escenificaciones de batallas de moros y cristianos, mismas que ya plantean el origen de una escisión entre el *moro* y el *otro* mediante formas coincidentes de las festividades de ambos pueblos, como a continuación lo veremos.

En la escenificación que se hace al siguiente día de la representación de *La conquista de Rodas*, resulta que los “cien de comandadores” traían como “capitán general dellos y gran maestro de Rodas” al marqués Cortés, quien comandaba al ejército de ca-

balleros frente a las tropas de los “turcos”, que se enfrascan en una clásica batalla entre moros y cristianos:

Después de esto, amaneció otro día en mitad de la misma plaza mayor hecha la ciudad de Rodas con sus torres e almenas y troneras y cubos, y alrededor cercada, y tan al natural como es Rodas, y con cien comendadores con sus ricas encomiendas todas de oro y perlas, muchos de ellos a caballo a la jineta, con sus lanzas y adargas, y otros a la estradiota, para romper lanzas y adargas, y otros a pie con sus arcabuces, y por capitán general dellos y gran maestre de Rodas era el marqués Cortés [...] (Díaz del Castillo, 1983:285).

En esta representación proveniente de las reminiscencias de las cruzadas es evidente el tema subyacente de la conquista, al desplazarse los navíos por la plaza principal de la ciudad de México, con la dominante presencia de Cortés como comendador, dentro de un simulacro de batalla prototípico de las escenificaciones peninsulares de moros y cristianos, en las que el español triunfa sobre el moro.

Sin embargo, si en España es el propio peninsular quien representa a ambos bandos, en *La batalla de Rodas* nos encontramos también con la participación del indio que forma parte tanto del séquito de los comendadores, como de los turcos, e incluso los encontramos “vestidos al parecer como frailes dominicos”; es decir, la batalla de moros y cristianos ya se había contaminado, ya se había convertido en una manifestación de *cultura de conquista*.

Por otra parte, la celebración de las fiestas religiosas vino a formar parte de esa cultura, celebraciones que constituyeron el recurso fundamental de la estrategia evangelizadora, en particular las de *Corpus Christi*:

La festividad de Corpus Christi, que se celebró en España antes que en ningún otro sitio, se convirtió en símbolo supremo del catolicismo español en la cruzada contra los moros durante los siglos XIV y XV, y después del concilio de Trento, a mediados del XVI, en expresión de pública resistencia contra el protestantismo [o] (Warman, 1978:18).

No hay que olvidar que a este signo religioso, el más significativo del catolicismo, también está estrechamente ligado el desarrollo del drama litúrgico, y posteriormente la tradición teatral española (Warman, 1972:19).

A su vez, en el Nuevo Mundo, las formas de representación ritual prehispánicas estuvieron estrechamente relacionadas con las representaciones cristianas durante el proceso de evangelización. En éste, las batallas de moros y cristianos jugaron también un papel muy importante, como lo plantea Arróniz (1979), al analizar la representación de *La conquista de Jerusalén* a partir del largo relato que le hizo fray Antonio de ciudad Rodrigo a Motolinía, quien posteriormente lo transcribiera en su obra al hacer referencia a las escenificaciones que se efectuaran en la ciudad de Tlaxcala para conmemorar —como ya lo mencionamos anteriormente— “La Paz de Aguas Muertas” concertada entre Carlos V y Francisco I, el día de *Corpus Christi*; entre las que se encuentra *La conquista de Jerusalén*, tema, que por otra parte fue recurrente en las representaciones del teatro evangélico en náhuatl. No hay que olvidar que *La conquista...* era una escenificación realizada y actuada exclusivamente por los indios, al igual que todo el repertorio del teatro de evangelización en náhuatl:

Como vuestra caridad sabe, las nuevas vinieron a esta tierra antes de cuaresma pocos días, y los tlaxcaltecas quisieron primero ver lo que los españoles y los mexicanos hacían, y visto que hicieron y representaron la conquista de Rodas, ellos determinaron de representar la conquista de Jerusalén, el cual pronóstico cumpla Dios en nuestros días, y por la hacer más solemne acordaron la dejar para el día de *Corpus Christi*, la cual fiesta regocijaron con tanto regocijo como aquí diré. En Tlaxcala, en la ciudad que de nuevo han comenzado a edificar, abajo en lo llano dejaron en el medio una grande y una gentil plaza, en la cual tenían hecha a Jerusalén encima de unas casas que hacen para el Cabildo, sobre el sitio que ya los edificios iban en altura de un estado; igualáronlo todo e hinchiéndolo de tierra, y hicieron cinco torres; la una de homenaje en medio, mayor que las otras, y las cuatro a los cuatro cantos; estaban cercadas de una cerca muy almenada, y las torres también muy almenadas y galanas, de muchas ventanas y galanes arcos, todo lleno de rosas y flores. De frente de Jerusalén, en la parte oriental fuera de la plaza, estaba

apostado el emperador; a la parte diestra de Jerusalén estaba el real adonde el ejército de España se había de aposentar: el oposito estaba aparentado para las provincias de la Nueva España; en de medio de la plaza estaba la *Santa Fe*, a donde se había de aposentar el emperador con su ejército: todos estos lugares estaban cercados y por de fuera pintados de canteado, con sus troneras, saeteras y almenas bien al natural.

Allegado al *Santísimo Sacramento* a la dicha plaza, con el cual iban el Papa, cardenales y obispos *contrahechos*, asentáronle en su cadalso, que para esto estaba aparejado y muy adornado cerca de Jerusalén, para que adelante del *Santísimo Sacramento* pasasen todas las fiestas[...] (Motolinía, 1990:67-68. Las cursivas son nuestras).

En esta multitudinaria representación de teatro de masas, realizada en Tlaxcala el año de 1539, el día de *Corpus Christi*, considerada por Arróniz como el primer auto sacramental americano (Arróniz, 1979:77-84) —dado que este último tema rebasa nuestro estudio, aquí no podemos referirnos a él—, nos encontramos con una construcción dramática —señalada por dicho investigador para mostrar su tesis sobre la naturaleza dramática del auto sacramental de esta batalla de moros y cristianos— en la que aparte de un complejo argumento (*cf.*, Warman, 1985:20-21), una situación insólita tiene lugar —luego de que las diez capitanías de Nueva España se hubieran “apostado”— al presentarse un hecho del todo relacionado con la concepción ideológica del *moro* y el *otro*, visto desde la perspectiva de la *cultura de conquista*; por parte del indígena:

[...] luego salieron al campo a dar batalla el ejército de los españoles, los cuales en buena orden se fueron derecho a Jerusalén, y como el *soldan* los vio venir, *que era el Marqués del Valle, Don Hernando Cortés*, mandó salir su gente al campo para dar batalla (Motolinía, 1990:68. Las cursivas son nuestras).

Esta escenificación resulta de lo más inquietante por varias razones: 1) se toma una anécdota completamente ajena a Nueva España en tiempo y espacio, 2) participan fuerzas mesoamericanas que nunca tuvieron relación alguna con las cruzadas, 3) personalidades históricas contemporáneas encabezan las diversas fuerzas —en particular las autoridades locales—, 4) Hernán Cortés hacía tres años que había perdido sus nombramientos de gobernador y

capitán general de las fuerzas de Nueva España y, ¡helo aquí!, convertido en un *jeque moro* luchando contra esas fuerzas del virrey Antonio de Mendoza, y en contra del ejército de España, de Alemania y Roma.

Los motivos políticos subyacentes pueden ser muy significativos; sin embargo lo que nos interesa es la transformación sufrida en Tlaxcala por el conquistador de México, en el mismísimo centro más importante del teatro de evangelización en Nueva España. Si en *La conquista de Rodas* había sido representado al frente de las fuerzas que luchaba en contra del *otro*, de los turcos: el *moro*, en *La conquista de Jerusalén* se ha convertido en *moro*, en el *otro*.

A partir del principio de la división antagónica entre dos campos enemigos en las tradicionales batallas de moros y cristianos, o de las morismas: el *uno* y el *otro*; es decir los ajenos contra los propios, al pasar éstas a Nueva España los indígenas siguieron el mismo esquema dramático, pero una vez apropiados de esta forma escénica transformaron los contenidos; al igual que las formas de escenificación, a partir de las propias, perdiendo con ello su naturaleza inicial.

Así se apropian de una situación histórica ajena, trasmutando en su imaginación no sólo la situación sino también a los participantes. En un principio, en *La batalla de Rodas*, Cortés encabeza a las fuerzas que luchan en contra del turco: el *otro* y, posteriormente, en *La destrucción de Jerusalén*, resulta ser él, el *otro*, al convertirse en cabecilla de los *moros*.

¿Cuál sería la razón de tal transmutación?, ¿un hecho fortuito determinado por el subconsciente del indígena o, su propio desconocimiento del contenido ideológico peninsular de las batallas de moros y cristianos, daba como resultado tal “aberración”?, o por el contrario: ¿fueron conscientes de ello, al haber perdido el conquistador su fuerza y autoridad, y con ello haberse o haberlo pasado al bando contrario de los salvajes, de los “infieles” —es decir de los *otros*, de los *moros*, de los *turcos*?, ¿fueron identificados a su vez como otomíes o chichimecas?

Por otra parte, la situación inicial de dos fuerzas antagónicas reales interpretadas por españoles en las batallas de moros y cristianos peninsulares desaparece en la representación tlaxcalteca de *La conquista de Jerusalén*, teniendo lugar una sustitución en la que

los indígenas, a su vez, desaparecen totalmente al transformarse en moros o en cristianos; además de adoptar la identidad de los demás pueblos de los ejércitos que interpretan, convirtiéndose, por ello en *otros*. Es decir: nos encontramos ante un complejo sistema de sustitución de identidades.

Por ello se presenta una segunda situación inicial: moros y cristianos representados por indígenas, y a partir de ésta segunda situación surge una tercera: Hernán Cortés se transforma en *moro*, en el infiel que hay que destruir, interpretado a su vez por un indígena. De lo que resulta:

Indígenas: 1) infiel-moro, 2) cristiano-español, 3) Cortés-moro, moro-indígena, español-moro; y demás nacionalidades, 4) Cortés-infiel.

Por tanto, podemos concluir que el surgimiento de *otra* España, de *otra* cultura: de conquista de conquistados y conquistadores, posteriormente propició el proceso de aculturación que se dio durante el establecimiento de Nueva España; en tanto la “otredad”, el “otro”, el extranjero inicial de los mexicas, se transformó en un doble *otro*, como consecuencia de la identificación que del indio hizo el conquistador con el infiel, con el musulmán, como el *otro*; mismo a que su vez reencarnó en la persona de Hernán Cortés como el jeque, como el “soldán” que comanda las fuerzas de los moros que se habían apropiado de Jerusalén.

Lo anterior permitió que las batallas de moros y cristianos llegaran a formar parte de la cultura del conquistado mediante la asimilación y apropiación cultural rotundas del indio por medio del recurso de la sustitución, mas no como una identificación, al igual que lo hiciera en sus ritos, como en el inicialmente mencionado de Quetzalcóatl.

Es preciso señalar que ésta era una de las manifestaciones de la herencia cultural de los indios una vez desaparecidas las culturas de conquista: la indígena y la hispánica, después de que desaparece el teatro evangélico, y se convierten las batallas en danzas de moros y cristianos —al igual que ocurre en la península. Sólo que aquí éstas son el medio para que los indios recuerden su pasado, no el de los hispanos, como lo muestran las descripciones de tales danzas —conocidas como mitotes, en las carnestolendas celebradas por éstos en San Gregorio-Tepoztlán—; según nos informa el padre

Andrés Pérez de Rivas en 1645, una vez desaparecido el concepto de el *moro* y el *otro*, desde la perspectiva del peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta, Joseph, *Historia natural y moral de las Indias*, México, FCE, 1962.
- Arróniz, Othón, *Teatro de evangelización en Nueva España*, México, UNAM, 1979.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, t. II, La Habana, Casa de las Américas, 2 vols., 1983.
- Foster, George M., *Cultura y conquista: La herencia cultural española en América (Culture and Conquest: America's Spanish Heritage)*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- Gruzinski, Serge, *La colonisation de l'imaginaire*, París, Gallimard, 1988.
- Horcasitas, Fernando, *El teatro Náhuatl, épocas novohispana y moderna*, México, UNAM, 1974.
- Lafaye, J., *Quetzalcóatl y Guadalupe*, México, FCE, 1985.
- León-Portilla, Miguel, *Antología de Teotihuacán a los aztecas*, México, UNAM, 1983.
- López Austin, Alfredo, "Religión y magia en el ciclo de las fiestas aztecas", *Religión, mitología y magia*, vol. II, México, Museo Nacional de Antropología, 1970.
- Montiel, Edgar, "América en el espejo de Europa. Las trampas de la alteridad", *América Latina historia y destino, Homenaje a Leopoldo Zea*, t.II, México, UNAM, 2 vols., 1992.
- Motolinía, Fray Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Porrúa, 1990.
- Partida, Armando, "La teatralidad socio-cultural de la Pasión en Iztapalapa", *Artes Escénicas I* (1987); *Teatro de evangelización en Náhuatl*, México, CNCA, 1992.
- Paz, Octavio, *El ogro filantrópico*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
- Pérez de Ribas, Andrés, *Triunfos de nuestra Santa Fe entre gentes las más bárbaras y fuera del nuevo Orbe*, t. III, México, Layac, 1944.
- Ricard, Robert, *La conquista espiritual de México*, México, FCE, 1986.
- Soustelle, Jacques, *La vida cotidiana de los aztecas en vísperas de la conquista*, México, FCE, 1984.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América, El problema del otro*, México, Siglo XXI, 1989.
- Warman, Arturo, *La danza de moros y cristianos*, México, INAH, 1985.

ÁFRICA Y ASIA EN EL TEATRO CUBANO: REFLEXIONES SOBRE LA DIGNIDAD DEL INMIGRANTE EN LA ESCENA

ALBERTO PEDRO

Durante su etapa temprana de desarrollo, el teatro cubano denigraba la imagen de los descendientes africanos, a la vez que comprometía la dignidad del inmigrante en la escena. Los colonizadores de América no eran sólo eurocentristas, sino también leucocentristas. Por eso el estudio de la influencia cultural de África en América es inseparable del destino de los descendientes africanos en este continente. Ficciones biologicistas subdividieron, subjetivamente, la cultura cubana en cultura negra, mestiza y blanca. En cuanto a inmigraciones como la española, haitiana, china y jamaicana, etc., el estudio de su influencia en la cultura cubana debe tener en cuenta las tendencias del agresivo etnocentrismo que, en su tiempo, dieron lugar a esta nacionalidad. Tales aberraciones, a la vez que denigraban la propia identidad nacional y comprometían las ajenas, en el escenario fueron factores del estancamiento del teatro nacional en Cuba durante largas temporadas.

Sin embargo, la cultura está formada por un conjunto de valores materiales y espirituales mutuamente estructurados y objetivamente inseparables, constituyendo así una unidad, cuya elaboración histórico-social se desarrolla con gran independencia relativa, ya sea con respecto a las mencionadas ideologías eurocentrista y leucocentrista, o a cualquier otra. La cultura popular cubana no es una excepción de esas regularidades histórico-sociales, en razón

de lo cual ha conservado siempre el reflejo integral de las peculiaridades socioculturales de su comunidad; originariamente formada por españoles, africanos e indígenas cubanos. Por otro lado, tampoco pueden negarse los contactos históricos de la nacionalidad cubana con representantes de pueblos como Haití, China, etc., así como sus contribuciones culturales. No obstante, las ideologías del leucocentrismo y etnocentrismo agresivo actuaban sobre los sectores profesionales de la cultura nacional (el arte y la literatura) invadiendo la escena del teatro cubano con los humillantes estereotipos raciales y nacionales en su etapa temprana (desde principios del siglo XIX hasta finales de la década de los años cuarenta).

En la discusión acerca de la influencia de África en la cultura cubana, generalmente quedan sin precisar los diferentes periodos de ese proceso, etnohistórico en su base, lo cual puede conducir, y ha conducido, a serios errores. Por ejemplo, confundir la etapa temprana de génesis o formación con la de ampliación y enriquecimiento posteriores; denominar afrocubano, —con su connotación deformante de cultura negra—, a un cuantioso conjunto de elementos de la cultura popular tradicional cubana y de la cultura profesional de este mismo país. Esta tendencia biologizante es muy tenaz y se encuentra difundida en América (no sólo en Cuba) escindiendo, en general, las conciencias nacionales, minando su pleno desarrollo y, en particular, la conciencia latinoamericana, es decir, de nuestra América, en el sentido que Martí le dio.

Entre principios del siglo XVI y el cruce del XVIII al XIX, se formó la nacionalidad cubana, fundamentalmente como resultado de los cambios cualitativos que se produjeron en el proceso de unificación de los principales ingredientes étnicos que formaban la comunidad de origen del pueblo cubano. Por lo visto, la influencia africana representó uno de los componentes esenciales en la formación de esta nacionalidad. A partir del siglo XIX, mientras la comunidad cubana asimilaba gran variedad de grupos étnicos (españoles, africanos, chinos, etc.), con los cuales ha convivido incluso hasta el presente siglo, la influencia de dichos grupos provocaba los correspondientes cambios cualitativos de ampliación y enriquecimiento en la cultura cubana. De tal manera la influencia de España y África, aparece tanto en los siglos de cambios cualitativos o de etnogénesis de la nacionalidad cubana como,

posteriormente, cuando esta comunidad humana enriquecía cuantitativamente su cultura, asimilando además otras influencias como las mencionadas de China, Haití, etcétera.

Durante el pasado colonial cubano, la administración española permitió que los esclavos constituyeran asociaciones fraternales o de socorro y ayuda mutua, conocidas como *Cabildos de la Nación*. Los miembros de estas asociaciones, en cada caso, debían agruparse de acuerdo con su común procedencia regional de África. Hubo así cabildos congo, carabalí, lukumí (yoruba), arará (dahomey), etc. El cabildo de la nación contribuyó a que los representantes de cada nación se organizaran en núcleos entre sí, con lo cual la cultura respectiva ganaría en resistencia y estabilidad relativas; haciéndose así más profunda y estable su influencia, sea cuantitativa o cualitativa en la nacionalidad cubana. Más que todo, probablemente, las teatrales peculiaridades de la música, el canto, el baile y otras formas de celebración de las culturas africanas, a la vez que se conservaban en los cabildos, cautivaron a la población criolla-cubana y, en contacto con las personas libres de color de las capas bajas, pasaron a la cultura de la nacionalidad cubana en su conjunto.

En la interacción e influencia recíproca entre las creencias católicas de la comunidad criolla o cubana, de un lado, y los cultos yoruba a los *orishas* (divinidades), y congo a los *rikisis* (espíritus), por otro lado, produjeron sendos cambios cualitativos, dando lugar a nuevas y originales formas religiosas populares como La Regla de Ocha (Santería), y La Regla Conga (Palo Monte). Los chinos también dejaron sentir su influencia en estos procesos: la litografía, conocida en el país con el nombre de *sanfancón* pasó a ser la *Santa Bárbara china*, uno de los *caminos* o historias de Changó, dios del rayo y del fuego en la Santería.

Por su parte, en la interacción entre la concepción moral del hombre de la cultura popular tradicional cubana (inseparable de la cultura latinoamericana), y determinado cabildo carabalí caracterizado por cierto tipo de iniciación exclusivo de los hombres, se produjo un cambio cuantitativo que dio lugar al nacimiento en Cuba de la Sociedad Secreta Abakuá. Asimismo, a los cabildos franceses, con su gran influencia arará o dahomeyana (cabildos constituidos por los esclavos de los migrantes refugiados en Cuba entre

finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, que habían escapado de la revolución de Saint-Domingue, Haití), se debe el importante legado de música y bailes de las *tumbas francesas* (tambores franceses).

En las antiguas fiestas de *Corpus Christi*, los cabildos solían sumarse como tales, a las procesiones callejeras que se celebraban con motivo de estos festejos católicos. Durante la época colonial se mantuvo la gracia consuetudinaria de permitir que los esclavos festejaran libremente el Día de Reyes. Los cabildos se desbordaban por las calles de la capital colonial y otras ciudades con sus cantos, bailes y vestuarios simbólicos. Tanto el día *Corpus Christi* como el de Reyes fueron componentes decisivos en la formación del carnaval cubano.

La sociedad o Asociación de Instrucción y Recreo inició la sustitución galopante del cabildo de la nación, después de la Paz de Zanjón, al finalizar nuestra guerra grande (1868-1878), contra la todavía entonces imbatible dominación colonial española y la esclavitud. En nuestros días sobreviven muchas de aquellas asociaciones fraternales que la colonia conoció como cabildos de la nación aunque, en general, sin la importancia ora cualitativa, ora cuantitativa que tuvieron antaño, no obstante su profunda e irreversible influencia en la formación de la identidad cultural de los cubanos.

Los aspectos más espectaculares o teatrales (y por consiguiente escénicos populares, sea religiosos, de danza, de carnaval u otras celebraciones), del folclor cubano tomaron sus formas actuales de esa influencia. Con las otras manifestaciones culturales de las Antillas, aunque a su manera, se produjeron resultados semejantes con la influencia de África. En sus contactos históricos con otros pueblos del Archipiélago, en particular con Haití, se enriqueció aún más el folklore cubano (bailes de tumbas francesas; carnavales rurales de la Tahona; el Montón Polo y el *raga* o *gagá*; y los carnavales urbanos de Santiago de Cuba y Guantánamo).

Con la cristalización de la nacionalidad cubana a principios del siglo XIX, se inició el desarrollo de las artes escénicas de este país, dentro de los marcos de la cultura profesional. Esto no quiere decir que todo lo que se elaboraba en la historia sociocultural de nuestro pueblo, ni tampoco la auténtica riqueza de su propia

vida, se reflejara siempre adecuadamente en su autoconciencia étnica y, mucho menos, que así lo expresaran en la escena los creadores profesionales.

El teatro nacional de Cuba inicia su despegue en el seno de una sociedad eminentemente rural, con una abrumadora población esclava y enorme proporción de extranjeros, donde los prejuicios socioclasistas y socioraciales se encuentran a la orden del día. El desarrollo de la instrucción era insuficiente a pesar de que el país contaba con una creciente capa de brillantes intelectuales, que, sin embargo, por las condiciones concretas de su época, representaban una vanguardia de la educación tan lejana y aislada de las masas, que éstas perdían de vista a aquellas y viceversa. En tales circunstancias, todo el espacio creativo quedaba libre para que la improvisación fuera el motor que permitía al grupo de autores y actores mantener una actividad teatral efectiva.

Aquí entraban en acción contenidos de la conciencia étnica, como el ideal cubano de la simpatía, pero en su versión deformada de "relajo" o "choteo", que entonces acaparaba tanto el interés de las masas, así como de los autores y actores que generalmente surgían de ellas. Para esta idiosincrasia y limitaciones artísticas se acomodaban muy bien géneros como el sainete, la sátira, la parodia y la revista. La comunicación es así directa entre los creadores y su público local: las obras carecen de vuelo y se arrastran sin interferencia de una mentalidad a otra, a través de los medios locales más pintorescos y vulgares de la vida corriente, justamente por ser aquellos los que interesaban más a los empresarios.

Para las situaciones más bufonescas de la tradición vernácula de estas formas teatrales, los papeles escénicos se repartieron entre los denigrantes estereotipos raciales de la *mulata* y el *negrito*, y los llamados *tipos nacionales*, no menos irreverentes del *gallego*, el *chino*, y en los últimos tiempos de esta horrorosa tradición, el de la *jamaíquina*. El discurso de esta larga etapa temprana del teatro nacional se cebaba en la astracanada, el retruécano, el argot populachero, la burla al acento particular del inmigrante, el doble sentido; retroalimentando así los contaminados espacios para la poesía en la conciencia étnica de los cubanos.

Durante el régimen colonial y esclavista se implantó el leucentrismo como fundamento de todas las relaciones sociales, in-

cluyendo las interraciales. El blanco ocupó el centro, como la medida universal, en tanto los otros tipos antropológicos le quedaron práctica e idealmente subordinados. El mecanismo de movilidad social funcionaba de tal modo que la población de color era empujada sistemáticamente hacia las capas bajas de la estructura social, fértil caldo de cultivo donde florecía la gente de rumbo, o como se les llama en Cuba, “gente de rompe y raja”: pícaros, matones, prostitutas.

Especialmente a la mujer mulata, los señores y señoritos de la oligarquía le asignaron el desastroso papel de “objeto sexual”, idea que no demoró en propagarse por todo el universo nacional. La conciencia étnica de los cubanos reflejó todas esas prácticas sociales, representándose al *negro* como el sujeto nato de la picardía, además de bozalón; y a la *mulata*, concupiscente por naturaleza. Pasaron así, de esta mentalidad a la pintoresca escena del teatro nacional cubano, las escenas estereotipadas de los *negritos* de “rompe y raja” y las sicalípticas *mulatas de rumbo*.

Los actores que encarnaron estos depresivos tipos raciales no tenían que ser necesariamente de color. Los *negritos* fueron todos blancos o, acaso algunos de ellos, mulatos de piel clara y, probablemente, la inmensa mayoría de las mulatas en escena eran blancas.

Por su parte, el etnocentrismo del teatro nacional temprano comprometía la dignidad del inmigrante en la escena mediante la burla al acento de los chinos, gallegos y jamaíquinos, reducidos a la expresión de personajes “lengua de trapo”, lerdos y estúpidos. Surgido hacia 1891, el estereotipo del gallego “torpe y ladino” (Robreño, 1961:30), incursionaba en la escena bajo el influjo de la confusa atmósfera nacionalista de aquella época en la cual los objetivos de liberación del pueblo cubano sólo se habían dado una tregua para reiniciar la guerra entre 1895 y 1898. Sin embargo, en la república, con la *mulata* y el *negrito* se integró una pareja de tunantes especializados en la estafa de los cándidos palurdos gallegos y los *chinos*, que eran embaucados por el despampanante embrujo sicalíptico de una hembra de *rumbo*, en sus representaciones escénicas.

Respecto a la población china se puede decir que en la mentalidad de los cubanos figuraban dos sentidos distintos y mutuamente independientes, de los cuales resultaba una doble lectura

sin relación entre una y otra. En el primer contacto ente chinos y cubanos, naturalmente se activó, de manera espontánea, el mecanicismo etnocentrista en cada uno de estos grupos con respecto al otro. Aquí lo que quiero es señalar como opera la mentalidad cubana. Para el caso, cuando un hombre extraño aparecía en el medio cubano, antropológica y culturalmente distinto a la población doméstica, como en el caso de algunos chinos que llegaban a Cuba con una larga coleta trenzada; vestidos con una especie de *filipina* o chaqueta de dril crudo sin cuello, con mangas y cuatro bolsillos; calzado de pala de lona completamente cerrada, y sendos elásticos a los lados de la boca para asegurarlos a los pies. Por otra parte, las sociedades receptoras suelen hacer motivo de burla la balbuciente forma en que los inmigrantes hablan la lengua vernácula. Con sus remotos acentos lingüísticos, los chinos en Cuba no estuvieron exentos del molesto costo de esta novatada. Muy pronto la mentalidad cubana se representó al hombre chino como manso e inofensivo. Los carnavales de las primeras décadas del presente siglo, conocieron comparsas nativas con el nombre de los Chinos Buenos, en las ciudades de la Habana y Santiago de Cuba. Pero ese rasgo de bondad era parte del estereotipo de una personalidad supuestamente pueril, de la que se esperaba que pudiera contentarse con los tratamientos paternalistas de *chinito*, *capitán*, *pasana*, es decir paisano, dicho en esa forma alterada para imitar la pronunciación del español por los chinos. Con tales ingredientes etnocentristas se constituyeron los lamentables “chinos” en la escena, representados por los notorios personajes del Chino Mondonguito, el Chino Wong, juntos en el género bufo del teatro nacional cubano.

Por fortuna, desde otra perspectiva de la mentalidad cubana, el otro estereotipo percibe al chino como un hombre de una inteligencia poco común y de grandes talentos. El responsable de esta deslumbrada percepción fue, de forma decisiva, el doctor Cham-Bom-Biá. Se trata de un emprendedor médico que en la segunda mitad del siglo XIX, se estableció en Matanzas, donde estuvo hasta su muerte. Los éxitos terapéuticos del doctor Cham-Bom-Biá fueron tan sonados que su fama recorrió todo el país. Incluso los pacientes más solventes de la isla acudían a sus consultas. La impresión que como galeno sabio tuvo este médico, caló tan hondo

en la mentalidad, que cuando alguien está metido en un problema sin solución suele decirse: “No lo salva ni el médico chino”. Cabe agregar que a la entrada del Velado —pueblo donde nació—, hay un monumento de granito en memoria de los chinos que pelearon por la liberación nacional de Cuba, donde se lee: “No hubo un chino traidor, no hubo un chino delator”, con lo cual los cubanos rubricaron en caracteres de bronce su eterno y profundo agradecimiento al pueblo chino.

Ahora bien, a los elementos del folclore cubano que tomaron sus formas actuales principalmente de la influencia africana, ciertas tradiciones ideológicas les asignaron un sentido racial denominándolos “cultura negra” o “afrocubana” a contrapelo de que, objetivamente representaban el patrimonio común de un país multirracial (blancos, negros, mulatos), diversificado en su composición antropológica, pero unido por una identidad cultural original y única. Indiscutiblemente tal sentido racial, o intento de explicar las diferencias culturales biológicamente, es el germen ideológico que engendró el racismo.

Pero en el sentido mencionado sobre la pretendida relación causal entre raza y cultura, frecuentemente sus razones son de origen nosológico, y se explica por la incapacidad, de no pocos observadores, de realizar un adecuado tratamiento teórico del complejo problema de la trasmisión cultural. El componente africano, en la formación de los nuevos pueblos en América, transmitió su influencia más directamente por medio de sus descendientes, quienes, en general, pertenecían a las capas más bajas de la sociedad respectiva, pero que desde el punto de vista sociocultural eran parte inseparable del conjunto multirracial de aquellas comunidades, comprometiendo a cada una de ellas en su totalidad. Pese a la inocencia y las buenas intenciones, al desconocer y pasar por alto esta compleja elaboración de la historia sociocultural, a la vez que divide la cultura nacional, el concepto de cultura negra o afrocubana enajena a sus portadores ora negros, ora blancos, de su propia identidad cultural.

El importante movimiento social impulsado por aquellos destacados intelectuales y artistas cubanos que, durante la década de 1920-1930, denunciaban la cruel opresión que sufría la población de color, trató de reivindicar en esa lucha una imposible identi-

dad cultural de esa parte del pueblo cubano, virtualmente aislada, aunque involuntariamente, de la restante población blanca del país. Este movimiento pasó a la historia del arte y la literatura con la poco feliz denominación de *negrista*, cayendo así, con toda su inocencia, en la paradoja de una trampa gobinviana. Además, el propio leucocentrismo es una concepción biologizante, cuya ideología implica no sólo la subordinación antropológica o de los tipos raciales de color, sino que, con el mismo enfoque artificial y falso, establece luego las jerarquías correspondientes a las culturas. Eso explica, en cierta medida, por qué las manifestaciones más teatrales del folclor cubano (consideradas como cultura negra) no despertaron significativamente la inspiración creativa de las artes escénicas profesionales. Por ejemplo, a manifestaciones como la Santería, el Palo Monte, y la Sociedad Secreta Abakuá, el Código de Defensa Social las declaró formalmente fuera de la ley. Esta contaminación ideológica invadió también los escenarios, privándolos de la experimentación artística plena con las variadas formas escénicas de sus propias raíces étnicas, y sí empobreciendo y estancando al teatro nacional cubano.

La tremenda teatralidad inmanente en las manifestaciones folclóricas mencionadas, en sus diversas formas de música y canto; espectáculos coreográficos o bailes rituales y de representación de las peculiaridades mitológicas de las divinidades y espíritus; así como la gran riqueza interpretativa de oficiante y actores de los ritos y ceremonias, quedaron confinados a sus estrechos dominios de la cultura popular tradicional. Ante ésta, los autores quedaron atrapados por una combinación implacable de prejuicios socioclasistas y sociorraciales, así como por el insuficiente desarrollo técnico y profesional de las artes escénicas. A la rumba se le consideró una inmoralidad sicalíptica. La palabra *comparsero* (persona que pertenece a una comparsa de carnaval), devino término despectivo de cuya etiqueta, por lo menos en La Habana, todos nos escurríamos despavoridos para no ser clasificados socialmente, salvo aquellos que no tenían nada que perder.

Perseguido, apaleado y por fin acorralado, el carnaval habanero fue prohibido en 1919. Un *ukase* contra las carnestolendas capitalinas era también una agresión a la cultura de los inmigrantes del Barrio Chino, a cuya población se le acreditan significativos aportes

en la historia de los festejos de Momo, a los que contribuyeron dándole una mayor espectacularidad con el despliegue de los fuegos artificiales característicos de esas celebraciones (Ortiz, 1924:177); y también con la introducción de la *cornética china*, que aún hoy día es el corazón del carnaval santiaguero, y se hace sentir en los desfiles con la famosa comparsa del Dragón.

Antes de la época actual (1953 hasta nuestros días), en la madurez de las artes escénicas cubanas se produjo una serie de acontecimientos de valor permanente en esa esfera de la cultura nacional y de la cultura popular nacional.

Desde los primeros momentos de la aparición en 1891, del humillante estereotipo del *gallego* en el escenario del Teatro Alhambra, en La Habana, los españoles residentes en esa ciudad vieron en aquella bufonada un ataque a España (Robreño, 1961:30). En un escritor cubano, como es mi caso, esta cita implica además, una disculpa ante España, porque en mi país se continuó con la falsa imagen del *gallego* en escena, muchas décadas después.

Por lo menos desde 1945, el destacado ensayista cubano de estética y teoría literaria, José A. Portuondo, trataba de hacer notar de qué manera, en países como Cuba donde —según sus conceptos—, el sentido colectivo se apoyaba en el unánime escepticismo político y social que estaba presente en el *choteo*, la única forma dramática que florecía era la ínfima y aliteraria del género “bufo” (Portuondo, 1971:46), como solía llamarse al conjunto de formas teatrales a las que se dedicaba el teatro cubano en su forma temprana. En 1951, Fernando Ortiz, el creador de la etnología en Cuba, se lamentaba de la injuriosa imagen del “*negrito* estereotipado del escenario y la pantalla siempre en su papel inferior...”. Ortiz abogaba por el cambio de esa denigrante situación de lo cual responsabilizaba a los “poetas nacionales”, quienes, “primeramente por pura novelería, se dedicaron a dar ‘poesía negra’ para la recitación popular, y luego, en definitiva, sin discriminación de colores, tomando los personajes negros, mulatos o blancos, bufones o serios, tales como se presentan en la vida del pueblo cubano, que a todos los comprende y entrelaza....” (Ortiz, 1951:451).

El mal llamado *negrismo* fue, en lo artístico, un movimiento eminentemente poético. Por la gran ritmicidad y los asuntos populares que trataba, sus obras provocaban un estilo de vocalización

tan teatral que algunos declamadores (Eusebio Cosme y Luis Carbonell, por ejemplo), las llevaron con éxito personal a la escena. Aunque sus textos y el consiguiente estilo de sus declamadores muestran una evidente influencia de los estereotipos raciales del teatro nacional temprano. Pese a la poco feliz denominación con la que este movimiento pasó a la historia, éste se inspiraba realmente en las masas, es decir, en la cultura popular tradicional (Emilio Ballagas, "Para dormir a un negrito"; José T. Tallet, "La Rumba"; Nicolás Guillén, "Motivos de son"; Alejo Carpentier, "Euke yambaó"), enriqueciendo así a la misma cultura nacional. Por el carácter sociocultural que lo inspiró, este movimiento se podría considerar nacionalista en el ámbito de la cultura profesional cubana.

Al enfrentarse al legado histórico que monopolizaba la escena del teatro nacional, la vigorosa generación de dramaturgos del periodo de la década de los treinta hasta finales de 1950, Virgilio Piñera, "Aire fría"; Carlos Felipe, "Yarini"; Rolando Ferrer, "Lila la mariposa", (Leal, 1967:37), retrocedió desconcertada. Los testadores habían volado demasiado bajo con sus estereotipos raciales y nacionales: la vulgaridad de los primeros y la puerilidad de los otros, sólo lograron que los legatarios apenas percibieran algún saldo favorable. Lo cierto es que resultaba imposible hacer seriamente artes dramáticas con aquel universo de estereotipos. Desde el palco del bien llamado Teatro del Arte, entonces nuevo y ambicioso para Cuba, la dramaturgia del periodo mencionado, inició su actividad teatral efectiva, mirando al pasado escénico nacional con un desprecio relativamente justo, y apenas permitió que su trabajo creativo fuera arrastrado por la inercia de las formas "aliterarias" y de los "ínfimos" asuntos viejos. Sin embargo, tampoco en esta tendencia histórica que lleva a la escena profesional los aspectos más importantes de la cultura popular tradicional con su influencia africana. No obstante, la dramaturgia del periodo asumió resueltamente la complejidad de su trabajo artístico, abordó los problemas de la vida nacional con una profundidad sin antecedentes en el teatro vernáculo de Cuba, con lo cual comenzó la maduración de la época actual; aunque no exenta de contradicciones.

A pesar de las críticas señaladas, en aquella época temprana el teatro desarrolló y consolidó su propia tradición zarzuelera con

las magistrales obras musicales de maestros de la talla de Ernesto Lecuona, Gonzalo Roig, Eliseo Grenet, Rodrigo Pratts, etc. Una característica de los sainetes y sátiras de esta etapa fue que utilizaron la rumba. Para 1932, una pareja rumbera representó a Cuba en la Feria Mundial de Chicago (Piñeiro, 1973), iniciando una propagación internacional de la rumba; incluso uno de los entonces tipos duros del celuloide, protagonizó el filme *Rumba* en 1936. Señalo ésto sólo para destacar una de las incidencias de la difusión internacional de este baile, pese a las dudosas bondades artísticas de la aventura fílmica mencionada.

Hay varios tipos de “rumba”. Sin duda el “guaguancó” es el más conocido internacionalmente. Se trata de una música bailable de parejas sueltas, cuyos símbolos coreográficos representan en forma satírica la cópula carnal. Instrumental, musical y coreográficamente, la rumba tiene una procedencia étnica multilateral, con una muy marcada influencia africana. Por su parte, el desarrollo de la tradición zarzuelera cubana reflejó con extraordinaria creatividad el universo musical y dancístico.

Sin duda relacionado con la popular tradición cubana que enaltece la inteligencia de los chinos, en la segunda mitad de la década de los años treinta, surgió el famoso detective de ficción Chan Li Po. El destacado escritor cubano, Félix B. Cagnet, escribió varias series radiales con este celebre personaje como protagonista. Cagnet diseñó su personaje con un carácter tan serio y atractivo que, incluso el famoso Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, para no mencionar al estrafalario Hércules Poirot de Agatha Christie, tendría que esforzarse mucho para competir con Chan Li Po, tanto por la apariencia, como por la sagacidad, perspicacia y agudeza. Los cubanos incluyen también la paciencia entre sus representaciones de la personalidad china: “Tengo paciencia, pero mucha paciencia” fue una llamativa muletilla en los bocadillos de Chan Li Po que el público hizo suya. Como personaje chino, tratado de forma realista, “la voz exótica” del detective imitaba el correspondiente acento nacional, pero con un estilo sobrio, grave y elegante. De sus series “La serpiente roja” obtuvo el mayor éxito, al grado que fue llevada al cine por aquellos años. Con Chan Li Po, Cagnet nos transmitió un legado aleccionador sobre la dignidad del inmigrante en la escena.

Por aquellos mismos años, en 1936, Fernando Ortiz inició su desafío más abierto a los inveterados prejuicios de la sociedad habanera, con su presentación de los auténticos toques, cantos y bailes de los tambores *Batá* de la Santería, en el Payret, el más céntrico teatro capitalino. A la sazón, Beruf Mendieta, el alcalde de la propia ciudad, sometió a escrutinio de un destacado grupo de intelectuales la cuestión de las interdicciones que pesaban sobre las comparsas del carnaval desde 1919. El mismo Ortiz lideró el consenso de los encuestados: el Municipio levantó la veda, y las comparsas recuperaron el antiguo fuego ambulatorio que permitía su desfile por los barrios de La Habana.

Sin embargo, aunque los cambios en la esfera jurídica pueden producirse con la espectacularidad de un plumazo, no ocurre lo mismo en la mentalidad inclinada de por sí a la inercia. Pongamos por ejemplo la *conga* que (el nombre mismo nos remite a su origen africano del Congo) es a la vez un tambor y un baile nativo de marcha o desplazamiento rítmico a cuyo compás desfilan las comparsas del carnaval y las largas multitudes de sus seguidores. Mientras que la *conga*, durante los años de la segunda guerra mundial, conquistaba a un entusiasta público en los más selectos salones del mundo, incluso en el cine, La Habana no levantaba su férreo cerco de prejuicios contra ese baile que su mismo pueblo había creado, pese a los esfuerzos de aquel mayor habanero, Ortiz para eliminar las viejas interdicciones jurídicas que intentaban alejarla de la participación activa de su público.

Con el triunfo revolucionario de 1959 se inició un rápido y sustantivo cambio en las estructuras económica y política de la sociedad cubana. Desde ese entonces inicié mi trabajo docente y de divulgación en las recién creadas Escuela Nacional de Instructores de Arte y la Escuela Nacional de Arte, prolongándose hasta hoy día en la cátedra de África y la cátedra del Caribe (Universidad de La Habana); la cátedra de Estudios Africanos Argeliers León (Instituto Superior de Arte), y la Escuela Superior de Estudios Turísticos. Fue cuando, repentinamente a partir de 1959, las artes escénicas profesionales contaron con recursos nunca antes imaginados. Se inauguraron numerosas salas de teatro, muchas de ellas amplias; se creó el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). Al mismo tiempo, surgía una extraordinaria

cantidad de instructores de teatro, de danza y música, dramaturgos, coreógrafos, directores de teatro, de cine y escenógrafos. Al cristalizar el paso de la etapa temprana del teatro nacional, iniciado por el Teatro de Arte en los años treinta hasta la época actual de madurez, se profundizó de manera irreversible su ruptura con los viejos estereotipos raciales y nacionales. Todas las formas de artes escénicas, incluyendo las distintas categorías dramáticas, entraron en acción y, del mismo modo regular, se introdujo la danza moderna o contemporánea. Las artes escénicas pudieron explorar plenamente en el universo de sus propias raíces étnicas, por lo que siendo las formas folclóricas de marcada influencia africana, las más teatrales, motivaron una inspiración nunca antes vista en los creadores cubanos.

El autor de este artículo, participa de manera activa en dicha experiencia creativa, con artistas nacionales y del extranjero, como: Tomás Gutiérrez Alea, Octavio Cortázar, Sara Gómez, Vivianne Loebooth (directores de cine); Gilda Hernández, Vicente Revuelta (directores de teatro); Nelson Dorr (director de teatro lírico); José Oriol Bustamante, Juan de Dios Ramos (coreógrafos de danzas folclóricas); Waldeen de Valencia (coreógrafa de danza moderna); Manuel Mendive (pintor, *performance* de pintura corporal).

Apoyándome en los resultados de mis investigaciones etnológicas y teniendo en cuenta las tareas de esta disciplina ante las artes escénicas profesionales, combinándolos con el enfoque dramaturgico de mi actividad como asesor teatral; a la vez que el cuidado de la autenticidad en lo que concierne al legado africano en esas obras, debo velar por el sentido de los signos que aparecen en ellas, abarcando lo que nos llega directamente de África, o indirectamente por medio de otros pueblos como Haití. La desmistificación de los estereotipos raciales y nacionales, y la dignidad del inmigrante en la escena, ocupan un lugar cimero en la agenda de trabajo que comparto con mis compañeros artistas.

Es imposible inventariar en un trabajo como éste la gran variedad y riqueza de estos experimentos. Acaso baste decir que el arte escénico popular cubano ejemplifica en América, uno de los casos más marcados por la influencia africana en lo esotérico y lo exotérico. Debo decir entretanto, para empezar el comentario sintético acerca de las venturas y desventuras del abrazo entre la cul-

tura profesional y el folclor de las masas populares de mi país que, *so capa* de no cometer profanaciones, ciertos adoradores dogmáticos de los números que forman parte de éstas, se oponen a este enlazamiento. El problema es que la representación de las fronteras entre lo esotérico y lo exotérico de las confesionales populares de Cuba, no aparecen siempre delimitadas en la mentalidad del adepto. Aquí se trata de una posición que, respetable aun cuando sea dogmatismo ingenuo, investigadores científicos y artistas interesados se han sentido obligados a conquistar persuasivamente o, más bien a sortear con toda delicadeza, en pos de voluntades más propicias.

En favor de lo último, además de la economía de tiempo, obra la tradición misma, el movimiento frente a los prejuicios socioclasistas y socioraciales, como el nacionalismo de las décadas de los años treinta y cuarenta, ligó siempre el arte escénico popular tradicional a la cultura profesional. Fernando Ortiz se rodeó entonces de un eficaz grupo de colaboradores, participantes de Santería, y llevó su música y danzas rituales al teatro. Cada vez más el arte popular tradicional sintió sobre sí la influencia del profesional, con lo que la individualidad del intérprete se fue acentuando. En la propia tradición popular, ya era un hecho que *ego* podía distinguirse y ganar prestigio en su grupo socioreligioso, en razón de su originalidad y estilo único en su desempeño, fuera éste como músico, vocalista o bailarín. Pero a la luz de la *diabla*, en el exhibicionismo artístico teatral, el *ego* se agiganta. Aquí la fascinación por la escena profesional obra con la misma fuerza que ejerce la luz sobre la mariposa.

Participé en la fundación del Conjunto Folclórico Nacional, hoy con más de treinta años, conjuntamente con los destacados folcloristas Miguel Barnet y Rogelio Martínez Furé, excelente coreógrafo mexicano, Rodolfo Reyes, y un formidable cuerpo de bailarines y músicos, cuyos integrantes eran adeptos de las distintas religiones populares cubanas. Más adelante me tocó inaugurar, en 1962, los estudios etnológicos sobre los inmigrantes haitianos del presente siglo en Cuba, en el Instituto de Etnología y Folclore de la Academia de Ciencias de Cuba. Al siguiente año acompañé como asesor, al director de cine, Tomás Gutiérrez Alea, en la filmación de *Cumbito*, película basada en “Los Gober-

nadores del Rocío” del escritor haitiano Jacques Romain. En el pasado los haitianos habían sido superaplastados en mi país. Posteriormente me uní a Sara Gómez para realizar el documental *Bateyes* y, más tarde, con Manuel Octavio Gómez, basándonos indirectamente en un relato del escritor Manuel Benítez Rojo y en mis trabajos de campo, filmamos *La Tierra y el Cielo*. La película describe del modo más realista, el bochornoso proceso de repatriación de los trabajadores haitianos a finales de la década de los años treinta. *Bateyes* es un pequeño pero profundo homenaje a la contribución de esos obreros en la economía cubana: todas estas películas intentan rescatar la dignidad del inmigrante en la escena.

La televisión cubana de la década de los cincuenta, hizo reír al público con Pamela, personaje femenino cuya clave hilarante consistía en parodiar grotescamente a la mujer jamaicana. En 1980 fui invitado como etnólogo asesor por el Grupo de Teatro Estudio, en la ocasión en que Vicente Revuelta dirigía el montaje del *Pequeño Jimmy* (de Carlos Felipe, premio del Ministerio de Educación, 1951), obra que se propuso experimentar con los ya entonces decadentes estereotipos raciales y nacionales de la etapa temprana del teatro nacional, como en *El chino* (premio ADAD, 1947). No obstante, esas formas bufonescas derrotaron a Carlos Felipe, infligiendo daños ostensibles, aunque parciales, a su importante obra.

Cuando Revuelta aceptó el formidable reto de dirigir *El travieso Jimmy*, estuvo implícita la candente pregunta de con qué cara íbamos a mirar a nuestros hermanos antillanos de habla inglesa, si la jamaicana señora Dolly (uno de los personajes), persistía en ser representada como un objeto de burla cuyos rasgos insultantes parecían copiados de la antes mencionada Pamela. La dignidad y el orgullo personales ocupan un lugar de principal importancia en la cultura de la subregión antillana. Con esa auténtica identidad cultural, como orientación actoral, la eximia actriz Hilda Cates, representó a la señora Dolly, a la altura del más sensible patriota jamaicano. *Requiescat in pace* las bufonadas de Pamela, ¡Viva la dignidad de la señora Dolly! Pudimos contar con el Grupo del Teatro Estudio, sin quitar ni un punto ni una coma a la interesante obra de Carlos Felipe.

Cuando en 1980 el director de teatro Roberto Blanco y la soprano Alina Sánchez preparaban la puesta de la zarzuela *Cecilia Valdés*, manifestaron su inconformidad con la concepción como objeto sexual del personaje protagónico de la obra, una mulata. La novela de Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del Ángel*, que contaba los amores imposibles de una mulata de rumbo con un señorito blanco, fue convertida por el teatro nacional, en un obstinado troquel zarzuelero, donde se modelaba en serie el mismo asunto anecdótico de la novela como la fuente de inspiración que motivó todo un linaje de fatales mulatas escénicas, es decir, las zarzuelas: *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig; *Amalia Batista* de Rodrigo Pratts; *Niña Rita* de Elíseo Grenet y Ernesto Lecuona; *María la O* de Ernesto Lecuona. Nacida en el ambiente multiracial del “bufo” de su época, los estereotipos de la *mulata*, el *negrito*, y el *gallego*, pasaron a formar parte de la historia de nuestra tradición zarzuelera, paradójicamente, por sus fabulosos logros musicales, la aventura lírica del teatro nacional cubano más importante. También acompañé como asesor etnológico y teatral, al director Nelson Dorr, en el montaje de *María la O*. Ambos compartíamos la inconformidad de Roberto Blanco y Alina Sánchez.

De más estaría decir que la historieta que atribuye calenturientas virtuosidades exóticas a la mujer por el color canela de su piel no pasa de ser un buen cuento “porno” para los varoncitos sin experiencia o para viejos sicalípticos. No obstante, lo que acabo de expresar es una simplificación deliberada porque, corrientemente, la mentalidad refleja las condiciones sociohistóricas concretas de su época, y así se orienta de manera espontánea. Por eso puede calificarse de naturalista la tradición zarzuelera de Cuba. *María la O* refleja la idea de los amores imposibles entre las personas blancas y de color, el sino trágico de esos enlaces, describiendo así el carácter leuocentrista de esas relaciones en su época.

Sin alterar ese histórico mensaje documental, Dorr y yo pensábamos que la mentalidad calenturienta del señorito Fernando, el protagonista masculino, no necesariamente tenía que materializarse transformando a *María la O* en un pasivo objeto sexual. Tampoco creíamos en la opción de mostrar a José Inocencio, el negro enamorado de *María la O*, como un *negrito* estereotipado, ni al amante español de la protagonista como un *gallego* estereotipado. Todos

estos presupuestos experimentales los pusimos en práctica, solamente mediante la correspondiente orientación actoral. De esa manera sin hacer cambios al libreto original de Gustavo S. Galarraga, logramos hacer una pequeña contribución a la desmitificación de la mulata como objeto sexual, así como a la dignidad de las personas de color y del gallego en la escena del teatro nacional de Cuba.

La definitiva integración nacional de la técnica de danza moderna o contemporánea en Cuba contó con una sustantiva colaboración internacional, representada por las destacadas coreógrafas estadounidenses, Lorna Bursal, Elfrida Maller, Waldeen de Valencia y la mexicana, Elena Noriega. Participé como asesor en la Escuela Nacional de Arte durante la dirección de *La señora Valencia*, colaborando en las danzas masivas, entonces novedosas en Cuba. Este experimento, cuyo dominio técnico perdura en los coreógrafos vernáculos, permitió el más amplio despliegue de los bailes tradicionales, en su mayoría de influencia africana. Sin embargo, el padre de la danza contemporánea en Cuba, Ramiro Guerra, desde 1959 elaboraba la idea de la *Suite Yoruba*, que resultó el primer gran acierto de la coreografía contemporánea en Cuba, donde se muestra uno de los belicosos encuentros mitológicos entre Changó y Ogún, dos divinidades de la Santería, de origen africano, específicamente yoruba.

Naturalmente, todos los coreógrafos mencionados fueron protagonistas de esa historia temprana de integración nacional de la danza contemporánea. En nuestros días, Guerra encuentra dos destacados continuadores entre sus antiguos alumnos, antes protagonistas de *Suite Yoruba*: Santiago Alfonso (Ogún) y Eduardo Rivero (Changó).

También, pintadas en los lienzos dérmicos de la pintura corporal, las divinidades de la Santería han asaltado el escenario profesional cubano. En la concepción del mundo plástico de Manuel Mendive, el gran pintor cubano, Changó es el cuerpo. Él representa a ese dios, dueño del fuego y del rayo, en la plenitud de un cuerpo humano eternamente joven y viril. Desde una palma y toda la vegetación, hasta los sagrados *óata* o cualquier otro tipo de tambor, la percepción estética de todos los elementos del mundo circundante se representan, en Mendive, por medio de la concepción del cuerpo. En esa misma concepción, *La piel es lo más hermoso del*

hombre. Tales son algunos de los elementos sustanciales de la clave o del íntimo secreto del lenguaje de nuestro artista; incluidas las acciones plásticas o el *performance* en la escena de los modelos de pintura corporal (Pedro, 1991:9).

Un viejo enfoque sociológico, en el estudio de las religiones populares cubanas, solía establecer, subjetivamente, nexos causales entre la Santería y la delincuencia. Aplicando el método etnosociológico pude establecer la falsedad de tal afirmación. A partir de los resultados de esta investigación, Sara Gómez ideó la película *De cierta manera*, a cuya realización me uní. En el filme *Cumbete* apareció la huella cultural africana mediante la música haitiana y determinadas ceremonias *vuduísticas*, aunque con discreción, pues el director, Tomás Gutiérrez Alea, trataba entonces de cortar el vicio escénico del folclorismo. Sin embargo, en el documental *Bateyes*, dirigido por Sara Gómez, fuimos más atrevidos y mostramos los toques y cantos del tambor *maringüin* (mosquito), de la semana santa haitiana, con detalle. Ortiz (1952:196) sugiere la procedencia bantú de este percusivo que encontré en una comunidad haitiana de Camagüey mientras investigaba la mencionada celebración católica, de cuyos festejos surgió una versión vernácula en las zonas rurales de Haití, denominada *raga* o *gagá*.

Terminé y publiqué (Pedro, 1967) una investigación sobre esos festejos en las campañas cubanas de las antiguas provincias de Camagüey y Oriente. El *gagá* toma la forma de carnaval ambulante. Estas comparsas o *bandes rara* se trasladan de un caserío a otro, bajo el sol y las estrellas, con el movimiento de danza llamado, *chouro-pie* (especie de marcha rítmica) alentadas por sus propios toques y cantos. En el mismo recorrido pernoctan en cada uno de los puntos a donde los lleva el carnaval. En la localidad de arribo, la *bande* ocupa un lugar oportuno en un escenario al aire libre, alrededor del cual los vecinos escuchan sus repertorios musicales, coreográficos y hasta circences. No sólo es el ya mencionado tambor *maringüin*, la huella cultural africana, también aparece reflejada en los ritos propiciatorios en honor a *Legba*, *Ogún*, *Ferraille*, etc., que las *bandes*, entonan. El *gagá* dramatiza la concepción popular haitiana sobre la tradición de Judas. La celebración culmina el domingo de Gloria con la quema ritual del *jouiff*, un muñeco que representa al Iscariote. El trabajo que publiqué ha servido de

referencia a numerosos grupos cubanos de aficionados a la danza, e incluso a profesionales, para mostrar sus espectáculos de danzas tradicionales haitianas. Cuando filmamos *La tierra y el cielo*, dirigida por Manuel Octavio Gómez, incluimos los festejos del *gagá*.

Actualmente trabajo regularmente con el conjunto de bailes folclóricos “Raíces profundas”, que dirige el coreógrafo y primer bailarín Juan de Dios Ramos. Este Conjunto profesional se presenta en todo tipo de centros recreativos. Además tenemos tareas académicas o docentes que se realizan en las Casas de la Cultura, centros de enseñanza, etc. En dichos lugares ofrezco conferencias e imparto lecciones sobre etnocoreografía de los bailes cubanos y haitianos, así como de sus respectivos orígenes afrohispano y afrofrancés; lecciones que luego son ilustradas en la práctica por músicos y jóvenes bailarines del mencionado grupo.

Por otro lado, el movimiento nacional de aficionados, en su tarea de rescate y divulgación cultural, creó al grupo denominado “La cinta”, con danzas folclóricas procedentes de las Antillas inglesas, desde la perspectiva de sus orígenes africanos. En virtud de este movimiento, un grupo de cubanos descendientes de los inmigrantes que dieron su gentilicio al antiguo Barrio chino, presenta varias veces a la semana la *Comparsa del Dragón* en el céntrico Cuchillo de Zanja de esta localidad, con música y coreografía originarias de China.

En la actualidad la composición de la comunidad de profesionales de las artes escénicas de Cuba es significativamente multirracial y de procedencia socioclasista también múltiple (blancos, negros y mulatos), incluyendo autores, directores, coreógrafos, bailarines, actores, etc. Esto no era así en un pasado reciente, cuando las estructuras sociales imperantes entonces, provocaban que un dramaturgo de color, por ejemplo, fuera una *rara avis*. La población de color nada sabía acerca de que Ortiz denunciaba a los que denigraban la imagen del hombre negro en la escena, y ni siquiera les abrumaba este problema, porque no tenía conciencia de que el mismo existía. No es extraño que esto le ocurriera, viviendo con apenas las mínimas posibilidades de subsistencia.

Los críticos que analicen la producción y la actividad escénica del presente, todavía llena de imperfecciones, encontrarán que,

en su conjunto, se tiende a presentar una verdadera síntesis de la rica y variada vida del país, con sus nexos universales. Por estas legítimas razones, todas las masas nacionales y extranjeras encuentran aquí sus verdaderos intérpretes, como soñaba Fernando Ortiz (1951:453), hace más de cuarenta años, cuando suscribía los augurios de una futura "Sinfonía universal", formulados por Beethoven. Aquellos de nuestros creadores escénicos que se inclinan a la cultura popular tradicional, y que uno está tentado a calificarlos de más nacionalistas, aprovechan el fuerte legado africano que se refleja en los mitos de las religiones populares, la música, la coreografía, los espectaculares movimientos corporales del trance mediumínico, la frondosa gestualidad de los cubanos, etc. En su conjunto, los profesionales de las artes escénicas enriquecen con sus obras la cultura nacional en una medida sin precedente, así en lo cuantitativo como en lo cualitativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Bueno, Salvador, *Historia de la literatura cubana*, La Habana, 1945.
 Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, La Habana, 1961.
 Funham, Katherina, *Las danzas de Haití*, México, 1947.
 Felipe, Carlos, *Teatro*, La Habana, 1967.
 Fontana, Joseph, "El problema de los 'Enmancipados' ante el Consejo del Estado Español (1828)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, vol. XVII, núm. 2, mayo-agosto de 1975.
 James Figarola, Joel, *En las raíces del árbol*, Santiago de Cuba, 1988.
 Leal, Rine, *En primera persona*, La Habana, 1967.
 Maguercia, Magaly, "El teatro de arte en Cuba entre 1936 y 1950", *Tablas*, La Habana, núm. 4, octubre-diciembre de 1984.
 Ortiz, Fernando, "Los cabildos afrocubanos", *Revista Bimestre Cubana*, La Habana, vol. XVI, núm. 1, enero-febrero de 1921.
 ———, "El Año Nuevo de los chinos en Cuba. Costumbres populares cubanas", *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, vol. 1, núm. 2, 1924.
 ———, "La fiesta afrocubana del Día de Reyes", *Archivos del Folklore Cubano*, vol. 1, núm. 2, 1924.
 ———, *Los Bailes y el Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*, La Habana, 1951.
 ———, *Los instrumentos de la música afrocubana*, vol. V, La Habana, 1955.
 Pedro, Alberto, "La Semana Santa haitiano-cubana", *Etnología y Folklore*,

- Academia de Ciencias de Cuba, La Habana, núm. 4, julio-diciembre de 1967.
- _____, "El XX Aniversario del Teatro Mella", *Bohemia*, La Habana, marzo de 1991.
- _____, "Nota al programa", *Obara Meji*, XXI Bienal Internacional, São Paulo, 1991.
- Pérez de la Riva, Juan, "Contribución a la historia de la gente sin historia: los culies chinos y los comienzos de la inmigración contratada en Cuba (1844-47)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núms. 1-4, enero-diciembre de 1963.
- _____, "Demografía de los culies chinos, (1853-1874)", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núm. 4, octubre-diciembre de 1966.
- Portell Vilá, Herminio, "Cham-Bom-Biá, el médico chino", *Archivos del Folklore Cubano*, La Habana, vol. III, 1928.
- Portuondo, José A., *El concepto de poesía*, México, 1945.
- Robreño, Eduardo, *Historia del Teatro Popular Cubano*, La Habana, 1961.
- Sánchez Martínez, Guillermo, "Comienzos del arte escenográfico en Cuba", *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, núm. 2, mayo-agosto, 1975.

Archivo General de Ministerio de Cultura, La Habana.

Caignet, Félix, Fondo de Libretos Originales.

Entrevistas

- Ignacio Piñeiro, La Habana, 1973.
Roberto Blanco, La Habana, 1987.

LO PEDAGÓGICO COMO EJE FUNDAMENTAL DEL PROYECTO IDEOLÓGICO DEL TEATRO EXPERIMENTAL DEL NEGRO (*TEN*)

RICARDO GASPAR MULLER¹

INTRODUCCIÓN

Evaluar experiencias tan alejadas ya en el tiempo, tan olvidadas y en general ausentes de los registros corrientes de la historia intelectual y política de Brasil y de América Latina, es tarea comúnmente revestida de preocupaciones eruditas o de intención de hacer apología. No es nuestra propuesta: realizamos un levantamiento minucioso, aunque no exhaustivo, del material histórico lo que nos permitió trazar las líneas básicas de la “Historia del Teatro Experimental del Negro”, de su recorrido, sin el carácter de una recuperación mítica de una epopeya de la resistencia del negro brasileño.

Procuramos rastrear su significado más allá de su expresión como un movimiento históricamente fechado, es decir, que sólo puede ser pensado para las condiciones objetivas del país en aquella coyuntura. En este sentido, se trata de identificar y entender ese significado en su particularidad y, de modo comparativo o no, en

¹ Profesor del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Federal Fluminense (UFF), Niterói, Río de Janeiro. Maestro en sociología por la Universidad Federal de Minas Gerais (UFMG) y doctor en historia social por la Universidad de São Paulo (USP).

el contexto de otros movimientos negros y de otras experiencias *totalizadoras*. Pensamos en experiencias que también se proponían trabajar la relación teatro-política-educación como una estrategia que les permitiese al mismo tiempo rescatar sus raíces y romper y superar los límites históricos, políticos y culturales sentados por esas mismas raíces, abriendo nuevos caminos de resistencia y de organización del (de los) movimiento(s), para la reelaboración de identidad y construcción de la ciudadanía como los proyectos de Aimé Césaire.

Este trabajo evalúa algunos de los momentos más importantes de la trayectoria del Teatro Experimental del Negro (TEN) y no incluye todas sus realizaciones teatrales. Examinamos su proyecto en su conjunto y buscamos identificar su inserción y sus repercusiones en el campo ideológico contemporáneo. Realizamos una exploración genérica del material *discursivo* producido —incluso en periodos posteriores a las propias realizaciones—, señalamos sus motivaciones principales y avanzamos algunas conclusiones. Rehaciendo el recorrido del TEN reconstruimos un universo ideológico y simbólico lanzado como alternativa a la situación existencial, social y política del negro en Brasil. En este sentido, procuramos entender la dirección de las formulaciones que, por más heroicas e innovadoras que se muestren, traducen aún el fuerte efecto dominador de las ideologías racistas que rigen el imaginario social del país.

En los años de 1945-1946, marcados por un impulso renovador, democratizante, donde innumerables experiencias van a volverse referencia obligatoria de la cultura brasileña, el TEN tiene un lugar destacado. Beneficiándose finalmente de esa liberación, intentará elevar a la condición de cultura legítima, la presencia negra —afirmar al negro como autor, actor, productor y pensador. Al mismo tiempo, unas veces sentirá los límites de esa liberación y otras vivirá, expresivamente, las contradicciones de su propio proyecto. Esos límites revelan, sobre todo, el carácter probadamente excluyente de los ensayos democráticos del país: ambigüedad de la tolerancia combinada con la marginación selectiva y, principalmente, el dramático efecto de erigir los valores dominantes en parámetro obligatorio para cualquier movimiento cultural. Es lo que demostraron algunos testimonios sobre el TEN. Sus elogios

o defensas se basan en valores que justamente parecen negar o desconocer aspectos fundamentales de la cultura negra.

Triste artimaña que lleva a trabajos pioneros a buscar siempre el reconocimiento de quien “corresponda”, y a desgastarse fatalmente, sea en los sucesivos asaltos a la “ciudadela” hegemónica, sea en el alejamiento del público idealmente más indicado para sustentar sus propuestas. Tales contradicciones provienen de la incorporación de esos valores en el proyecto que justamente pretende negar y destruir esa exclusión.

Los ejes de actuación del TEN

El TEN fue fundado en 1944 por iniciativa, principalmente, de Abdias do Nascimento, que permaneció como su principal dirigente y portavoz hasta 1968, cuando esa experiencia se disolvió.² Su propuesta era más vasta que el simple incentivo a un “teatro negro brasileño”: el *teatro* sería el medio principal para sensibilizar al público —tanto negro como blanco— por los problemas sociales, políticos y existenciales que marcaban y aún marcan a la población negra del país.

Su actuación se desarrolló en tres niveles básicos: 1) teatral y artístico; 2) organización y estudios, y 3) iniciativas políticas y programáticas.

El primer nivel partió de una percepción según la cual la manera más *pedagógica* de difundir una nueva sensibilidad, de donde se forjase la nueva conciencia negra (sublevada), sería la del arte. Según esa percepción, los negros aceptarían más fácilmente expresiones que “hablen” más de cerca a las emociones que los sermones puramente verbales e intelectuales. En el fondo de esa valoración reside la idea de que el negro, por su historia y cultura, sería más receptivo a lo lúdico, a lo coreográfico, a lo dramático: reiteración de una naturaleza corporal, primitiva, espontánea y preverbal del negro.

² Por lo menos como esa experiencia fue definida históricamente en nuestro trabajo pues, para Abdias do Nascimento, “el TEN nunca dejó de existir, aún vivirá”.

Una de las cuestiones que este entendimiento suscita es su aproximación a la estrategia frecuentemente empleada por otras instituciones (por ejemplo, la Iglesia, cuando buscó la conversión de los indígenas): la creación de un clima de sensaciones e impresiones que alcanzase el imaginario y atravesase la conciencia. Más importante, no obstante, es el hecho de que la forma artística adoptada por el TEN se mantuvo en los patrones retóricos del drama tradicional, donde, además de la ausencia de recursos propios a dicha coreografía africana (excepto en aspectos ambientales y alusiones), hay un énfasis en el diálogo común en el llamado “teatro clásico”, sin un trabajo de lenguaje realmente experimental, diferente del tradicionalmente dominante.

El segundo nivel de iniciativas fue el de promover encuentros donde se discutiese el problema del negro en Brasil: la Convención Nacional del Negro, 1945; la Conferencia Nacional del Negro, 1949; el I Congreso del Negro Brasileño, 1950, y la Semana de Estudios sobre Relaciones de Raza, 1955. En estos eventos la preocupación principal era la de huir del carácter de simple acontecimiento “científico”, en la tradición de eventos anteriores (como los congresos afrobrasileños del Recife, 1934, y el de Bahía, 1937), donde el negro comparece como mero objeto de estudio, “hablado” y no “hablante”. Al mismo tiempo, en la línea de formación de una élite intelectual y de una crítica a las teorías raciales formuladas por las ciencias sociales hasta aquella época, los congresos organizados por el TEN procuraban valorizar los estudios negros en una nueva perspectiva.

Finalmente, sea a partir de esos congresos, sea por iniciativas diversas de los órganos creados por el TEN,³ se busca influenciar la

³ Además de sus actividades teatrales y de los congresos referidos, el TEN fue el responsable de muchos otros eventos: cursos de alfabetización que atrajeron fundamentalmente a las empleadas domésticas, de iniciación cultural y de formación del actor, 1944-1946; Comité Democrático Afro-Brasileño (por la amnistía), 1945; concursos Reina de las Mulatas y *Bonequinha de Piche* (Muñequita de Alquítrán), 1947-1950; edición del periódico *Quilombo*, 1948-1950; organización del Instituto Nacional del Negro (INN), el Departamento de Estudios e Investigaciones del TEN, 1949; organización del Museo del Negro 1949; seminarios de terapia de grupo, coordinados por Guerreiro Ramos, 1950 (al frente del INN y del Museo estuvieron, respectivamente, Guerreiro Ramos y Joaquim Ribeiro); organización del Depart-

conciencia pública y en las autoridades, mediante denuncias, propuestas, proyectos, apoyo a personalidades y líderes, con miras a obtener medidas favorables al negro en el país.

El sentido educador se destaca, por tanto, como eje fundamental del proyecto del TEN: transformar las “mentalidades” del pueblo negro, despertándole la conciencia de su valor propio y de su cultura particular; inculcarle una dignidad perdida, rehabilitarlo antes que nada ante sí mismo. En cuanto a los blancos, subrayar su responsabilidad en la producción y reproducción del llamado “problema del negro en Brasil”, convocarlos a participar en el esfuerzo de cambio de los patrones de relación interétnica, pero sobre todo deshacer la ideología racista cristalizada entre ellos, incluso entre los “bien intencionados”.

La idea de *revuelta*, inspirada por Sartre, en *Camus* o en los representantes del movimiento de la negritud africana (exponentes entonces de la nueva intelectualidad de los países próximos a su liberación o recién independientes), adquiere en el movimiento del TEN un significado propio. Destacamos enseguida uno de sus aspectos para nuestro entendimiento sobre el carácter *pedagógico* del movimiento del TEN.

Se trata de que el sentido de *revuelta* no se podía tomar, en aquel periodo de 1944 a 1950 en Brasil, como una propuesta concreta de ruptura de los lazos de dependencia, a semejanza de los

mento Femenino del TEN e instalación del Consejo Nacional de las Mujeres Negras, principal responsable de la campaña de profesionalización de la empleada doméstica y exigencia de su registro según la ley laboral, 1950; proyecto de creación de una Escuela Técnica para negros, con la colaboración de empresarios del entonces Distrito Federal, 1950; organización del concurso Cristo de Color —idea de Guerreiro Ramos y promoción conjunta con la revista *Forma*—, en apoyo a las conmemoraciones del XXXVI Congreso Eucarístico Internacional, 1955; edición de la antología *Dramas para negros e prólogo para blancos*, 1961; Curso de Introducción al Teatro Negro y las Artes Negras, conmemorando el XX aniversario del TEN, 1964; acto poético de solidaridad al “Seminario Internacional sobre el Apartheid y el Racismo” (promovido por la ONU en Brasilia), seguido del lanzamiento del libro *TEN-testemunhos*, Río de Janeiro, GRD, 1966; Curso de Arte Negro, 1968; proyecto de instalación de un nuevo Museo de Arte Negro, 1968; publicación de *O negro revoltado*, GRD, y de un número especial de los *Cadernos Brasileiros* sobre “Los 80 años de la abolición”, 1968. Todos los libros, revistas o cursos fueron organizados o coordinados por Abdias do Nascimento.

movimientos de liberación africanos, pacíficos o armados. Todo el acento, contradictoriamente, se ponía en un esfuerzo de inserción del hombre negro en una sociedad que le era presentada como siendo suya también, con el objetivo de volverlo beneficiario pleno e igualitario de un patrimonio del que él, finalmente, es uno de sus principales creadores.

Se margina así la cuestión de la *integración*, discurso propio de las corrientes dominantes que elude el problema del racismo y busca superarlo por la disolución de conflictos. Evitar la interpretación integracionista es también un objetivo del TEN. De ahí que su proyecto está marcado por un recorrido difícil, sinuoso, pues no ambiciona la aludida ruptura ni la equivocada integración.

Lo *pedagógico* parece, por tanto, ofrecerse como alternativa, pues de esa insistencia, frecuentemente heroica, en exponer, resaltar y afirmar los valores negros junto a negros, el movimiento del TEN pretendía alcanzar progresivamente la quiebra de los prejuicios, el reconocimiento de la ciudadanía negra y una igualdad sin marcas de subordinación.

Intelectuales negros y élite negra

El ideario por el que lucha el TEN encuentra respuestas en la coyuntura política e intelectual de la época. De un lado, segmentos que reaccionan creyéndose amenazados, identificando en esa movilización el peligro de un racismo negro,⁴ contrario a la “índole tradicional de nuestra democracia racial”; aquellos para quienes hablar de racismo sería inventar lo que no existe. De otro, los que benévolamente simpatizan con el proyecto, con el “esfuerzo de los desgraciados”, y comprenden el sentido de valoración social contenido en las propuestas del TEN, en la perspectiva de reconocer un “lugar” para el negro en la misma sociedad blanca. Finalmente, los que apoyan el movimiento en una mayor sintonía con sus líderes.

⁴ Cf. “Racismo en Brasil”, publicado el 8 de abril de 1950 en *O Globo*.

Este último grupo parece comprender uno de los propósitos decisivos del TEN: la organización de un grupo de intelectuales negros, la creación de una “élite negra” que, al mismo tiempo, hable activamente por los negros brasileños, los represente y los eduque para asumir su propia identidad —¿intelectuales negros, orgánicos de los negros?

La negritud representaría, en ese contexto, la producción de una *conciencia negra* que se extienda y alcance a los negros. Es esta élite, el núcleo consciente y originario, articulador de una obra más amplia. La situación de intermediaria política atribuida a la “élite negra” hace que una de las preocupaciones principales del TEN sea el reconocimiento de ésta élite, por parte de sectores que de alguna forma detentan el poder de la “conciencia nacional”. Se vuelve necesario legitimar al “intelectual negro” y probar que es tan capaz como el blanco.

EL PROYECTO IDEOLÓGICO DEL TEN

En esta parte analizaremos algunas ideas emanadas de discursos producidos en los principales eventos promovidos por el TEN:

- 1) Convención Nacional del Negro Brasileño (São Paulo, 1945)
- 2) Conferencia Nacional del Negro (Río de Janeiro, 1949)
- 3) I Congreso del Negro Brasileño (Río de Janeiro, 1950)
- 4) Semana de Estudios sobre Relaciones de Raza (Río de Janeiro, 1955)

Convención Nacional del Negro Brasileño

La inspiración de su realización es así definida por Abdias de Nascimento:

Fundando el Teatro Experimental del Negro (TEN) en 1944, pretendí organizar un tipo de acción que a un tiempo tuviese significado cultural, valor artístico y función social. De inicio había la necesidad urgente del rescate de la cultura negra y sus valores, violentados, negados, oprimidos y desfigurados. Después de liquidada legalmen-

te la esclavitud, la herencia cultural ofrecería la contraprueba del racismo, negador de la identidad espiritual de la raza negra, de su cultura de milenios. El propio negro había perdido la noción de su pasado... (Nascimento, 1982:83-84).

El rescate de esa memoria cultural debería tener un efecto de fortalecimiento del negro:

(...) Reencontrándose con sus fuerzas potenciales, el negro, parte del pueblo brasileño, estaría apto para una contribución creadora inédita en nuestro teatro, tanto en lo que se refiere a una estética brasileña del espectáculo como en el terreno de una dramaturgia auténtica (Nascimento: 84).

Finalmente, procuraba esquematizar una pedagogía del blanco:

Mucha importancia también dedicó el TEN a la creación de una pedagogía para educar al blanco de sus complejos, de sus sentimientos disfrazados de superioridad. Mostrar al blanco —¿al brasileño de piel más clara?— la imposibilidad de que el país progrese socialmente mientras él insista en el monopolio de privilegios coloniales [...] Y discriminando justo al negro que realmente sangró, murió, lloró para construir este país. Enseñar al blanco que el negro no desea la ayuda aislada y paternalista [...]. Él desea y reclama un estatus elevado en la sociedad, en la forma de oportunidad colectiva, para todos, a un pueblo con irrevocables derechos históricos (Nascimento, 1982).

Concluimos así, de los pronunciamientos posteriores de su promotor, que dos objetivos principales orientaban la Convención:

- 1) Rescatar la memoria del negro brasileño, como manantial básico de una identidad que debe ser reconstruida, fuente de su posible acción social.
- 2) Educar al blanco contra su propio prejuicio.

Atraviesa a estos dos objetivos una perspectiva de reintegración del negro en la sociedad brasileña, ahora con plenos e iguales derechos. Es decir, la identidad negra silenciada sería la especificidad necesaria para definir la inserción particular del negro en la misma sociedad del blanco. Sería preciso que el negro se

reconociese diferente y que el blanco aceptara la diferencia para que la conjunción afirmase un carácter unitario de la sociedad.

El reconocimiento de tales derechos por el blanco, sin embargo, no parte de una abstracta formulación jurídico-filosófica: es la conciencia, de que “sin el negro identificado” no hay posibilidad de construir la nación. En fin, la idea de que el proyecto de desarrollo nacional, tan apreciado por la sociedad de los blancos, no es viable sin la participación de los negros es el argumento que parece fundamentar aquella pedagogía.

Podemos reconocer en estas cuestiones una de las variantes del pacto social reiteradamente remarcado en el periodo posterior a 1945: una llamada de atención a las élites dirigentes, en el sentido de que el éxito de su proyecto presupone la participación de los que hasta entonces estuvieron excluidos. En otras palabras, esa participación es ofrecida (o cobrada) como ingrediente (o como medio de *trueque*) de un proyecto definido por esas élites. Contradicciones de un final ya conocido, pues se trata de incorporar a los excluidos en una estrategia establecida sin ellos o, por lo menos, no planeada para beneficiarlos.

De ahí que esa participación asuma un aspecto de formalidad, de gesto, subsumida en rituales electorales, favores, redistribución de beneficios (en la medida en que son fortalecedores del proyecto), o incluso, esté supeditada a la retórica mesiánica de la redención. El hiato entre los mecanismos formales de participación, las promesas y la realidad conflictiva, que emerge de aquella llamada de atención terminarán por contraponer fuerzas adversas y restaurar la verdad exclusiva y estrecha del poder.

Examinemos el *Manifiesto a la nación brasileña*, lanzado al final de la convención, también dirigido a los “patricios negros”.

En ese documento resaltamos tres líneas principales:

1. *Las intenciones*

El documento se inserta “En el momento en que todas las fuerzas vivas de la nación se aglutinan y se articulan en pro de su redemocratización [...]” (Nascimento, 1982:111).

A partir de ese tema, la redemocratización retoma otro marco, la *Abolición* (de la esclavitud), diagnosticada como “magno acon-

tecimiento”, cuyos efectos quedaran incompletos. Cabía, entonces, completar la abolición.

La manera por la que los negros se introducen en este proceso, es decir, la manera por la que se incorporan con sus reivindicaciones propias en la redemocratización, es argumentada como un propósito de contribución: “Se nos impone, como deber sagrado, traer, en un trabajo conjunto, eficiente y constructivo, nuestra modesta palabra de fe y la exposición de nuestras reivindicaciones para las cuales nos debemos preparar” (Nascimento, 1982).

El tono humilde es evidente: el de quien se propone hablar en consonancia con el interlocutor, resaltando enseguida que su hablar es al mismo tiempo “modesto” y convergente, sumatorio de fuerzas en el mismo objetivo del otro. Para avalar esa pretensión, resalta que “[...] los negros, reunidos en la Convención Nacional, examinaron, escrupulosa y detenidamente su situación actual [...]” (*idem.*).

Palabras medidas, pesadas y responsables. Garantía de que no se exponen impertinencias ni proposiciones inconvenientes.

Todo eso, finalmente, reposa en un presupuesto: “[...] nuestra sangre, cuyo valor fue demostrado en las artes, en las ciencias, en la política y en la guerra, por la identidad de su destino con el de la propia nacionalidad” (Nascimento, 1982:113).

O sea, el *Manifiesto* se propone definir desde dónde habla el negro: de dónde él se atribuye su inclusión en el mismo proyecto de nacionalidad, recordando que él ya está ahí, ya produjo y produce; que tiene plenos derechos sobre aquello que los blancos consideran como nación. Para eso, mientras tanto, es preciso un trabajo de persuasión, de modo que el blanco no entienda esa demanda como asalto o robo.

2. *Los medios*

Es a la acción autónoma a lo que primeramente se dirige el llamado, en lo que toca a los negros: “Tenemos conciencia de nuestra valía en el tiempo y en el espacio. Lo que nos faltó hasta hoy fue el valor de hacer uso de esa fuerza por nosotros mismos y según nuestra orientación” (Nascimento, 1982:112).

Ahora, ¿cómo juntar esas dos afirmaciones: una, que el negro desea incorporarse, en pie de igualdad al proyecto nacional (acep-

tado como inherente a la vida nacional); otra, que pretende trazar su propio camino, sin tutela o patrocinio?

En una estrategia de reivindicación, como contraparte de una participación en un proyecto nacional, se coloca a un intermediario capaz de garantizar la unidad del movimiento, su fidelidad tanto a los intereses de los representados como a los de la conciencia nacional y, finalmente, capaz de servir de intérprete ante las “autoridades competentes”.

En esas circunstancias debemos prestar atención a otro elemento básico, el medio de acción:

En tanto es menester, antes que nada, que nos percatemos, cada vez más, de que debemos estar unidos a toda costa. Por eso convocamos a todos ustedes, sin distinción de sexo, edad, creencia política o religiosa, para cerrar filas en torno de este Grupo de Pioneros que se propone conseguir, de los poderes competentes, por todos los medios lícitos y según los dictámenes de la propia *conciencia nacional*, las siguientes reivindicaciones (...) (Nascimento, cursivas en el original).

No obstante, parece que la condición para ser oído como intérprete descansa, por un lado, en la unidad y en la fuerza de los representados; por otro, en la fidelidad a los propósitos comunes de la nación. Es decir, tal representación no es sediciosa ni separatista: es el aval de la incorporación de un contingente que pretende mostrarse indispensable a la consecución de aquel proyecto. En ese sentido se perfila la configuración clásica del *populismo*, presencia marcante en buena parte de la historia del periodo estudiado.

3. La reivindicaciones

- a. Que se haga explícita en la Constitución de nuestro país la referencia al origen étnico del pueblo brasileño, constituido por las tres razas fundamentales [...].
- b. Que se vuelva materia de ley, en forma de crimen de lesa patria, el prejuicio de color y de raza.
- c. Que se vuelva materia de ley penal el crimen practicado conforme las bases del prejuicio antes mencionado, tanto en las empresas de carácter particular como en las sociedades civiles y en las instituciones de orden público y particular.

- d. Mientras no se vuelva gratuita la enseñanza en todos los grados, que sean admitidos brasileños negros, como pensionistas del Estado, en todos los establecimientos particulares y oficiales de enseñanza secundaria y superior del país, incluso en los establecimientos militares.
- e. Excención de tasas e impuestos, tanto federales como estatales y municipales a todos los brasileños que deseen establecerse con cualquier ramo comercial, industrial y agrícola, con el capital no superior a 20 000 cruzeiros (moneda nacional).⁵
- f. Considerar como problema urgente la adopción de medidas gubernamentales con miras a la elevación del nivel económico, cultural y social de los brasileños (Nascimento, 1982:112-113).⁶

Esa pauta de reivindicaciones está, toda ella, dirigida al Estado, de quien ese grupo de pioneros esperará la respuesta. Esas reivindicaciones pueden ser distribuidas en tres grupos: 1) la criminalización del prejuicio; 2) la explicitación de un discurso ideológico multirracial y, 3) facilitación de los mecanismos de ascensión social para los negros.

La criminalización del prejuicio busca revertir, contra los tradicionales señores, el proceso básico de control social en Brasil, justamente la criminalización de la mayoría. Criminalización *legal* —tal como fue legal la abolición.

El discurso de las tres razas, de célebre historia, forma un dispositivo ideológico de armonización, ecuanimización retórica, volviendo a las tres corresponsables de algo mayor, *Brasil*.

La ascensión social es vista desde dos ángulos: el de la *educación* (incluso militar) y el de la pequeña propiedad.

Así, para ser representativo de su pueblo, el Estado debe implementar medidas que garanticen aquellas reivindicaciones, o conduzcan a su realización.

De esas *reivindicaciones* resalta, sin embargo, el hecho de que no proponen cualquier estrategia en el sentido de organizar a los negros, de avanzar el movimiento, de despertar sus fuerzas. Cuan-

⁵ Valores de noviembre de 1945.

⁶ Debemos observar que las reivindicaciones no eran exclusivistas: ésta última, finalmente, invocaba mejoras para todos los brasileños.

do son mencionadas, esas “fuerzas” son reducidas a la condición de soporte del grupo de pioneros, unidad estética que serviría únicamente para legitimar la palabra de esos intermediarios. Desmovilizadora por tanto.

Según observamos, esa primera etapa del TEN apunta hacia una tendencia elitista en el propio movimiento, en el sentido de que el presupuesto de la deficiente educación del negro y de su falta de conciencia —por ser víctima de un silenciamiento cultural y social— sería la causa fundamental del descrédito de su capacidad autónoma de acción. Si hay la negación de cualquier “tutela” o “patrocinio”, ésa se refiere a los blancos (aunque, como vimos, todo desemboque en el Estado: éste, no obstante, está por encima de las partes, es “impersonal” y debe ser la suma de las tres razas...). La misma tutela cabría ahora a los pioneros.

Conferencia Nacional del Negro

Instalada el 9 de mayo de 1949 en la Asociación Brasileña de Prensa (Associação Brasileira de Imprensa, ABI) en Río de Janeiro, la Conferencia Nacional del Negro fue organizada por Guerreiro Ramos, Edison Carneiro y Abdias do Nascimento, patrocinada por el TEN y contó con representantes de varias asociaciones e instituciones brasileñas —de Minas, São Paulo, Río Grande del Sur y Río de Janeiro, además del representante de la ONU en Brasil.

Su principal objetivo era discutir resultados y propuestas de investigaciones y estudios —realizados previamente por el INN del TEN— sobre diferentes aspectos de la situación en Brasil de los negros —problemas culturales e históricos del prejuicio, de la mujer negra, trabajo del negro, situación del trabajo, asistencia social, educación, alfabetización, etcétera.

Durante la Conferencia fue electa la Comisión Central de Coordinación del I Congreso del Negro Brasileño, encargada de su organización y de la formulación del temario, “aprobado por unanimidad el 13 de mayo de 1949, en la sesión de encierro”.

Congreso del Negro Brasileño

Inaugurado el 26 de agosto de 1950,⁷ en la ABI, Río de Janeiro, su espíritu fue definido por Abdias do Nascimento en el discurso de apertura:

Este I Congreso del Negro Brasileño, promovido por el TEN [...], abre una nueva fase en los estudios de los problemas de las relaciones de raza en Brasil [...] Los brasileños de color, patrióticamente interesados en el estudio de los medios que los conduzcan a su integración definitiva en la nacionalidad, a través de la ascensión social y económica posibilitada por la educación y por la cultura, están liderando la elaboración de un pensamiento, precipitando y forzando la cristalización de una política racial cuyo contenido ideológico se encuentra en nuestra tradición, en nuestras costumbres, que nunca permitieron o avalaron la supremacía de un grupo étnico sobre los representantes de otras razas. Observamos que el largo mestizaje practicado como imperativo de nuestra formación histórica, por imposición e inspiración de las últimas conquistas de la biología, la antropología y la sociología, se está transformando en una bien delineada doctrina de democracia racial, que sirve de lección y modelo para otros pueblos de formación étnica compleja, como es nuestro caso [...] (Nascimento, 1982:121).

De este discurso debemos destacar algunos temas, a saber:

- 1) El carácter científico del encuentro.
- 2) La motivación patriótica de los promotores.
- 3) La búsqueda de la integración definitiva.
- 4) La ascensión social.
- 5) La educación y la cultura como medios de distinción social ascendente.
- 6) La política integracionista apoyada en dos ejes fundamentales: el de la tradición brasileña y el de la ciencia (ciencias sociales y biología).

⁷ Este congreso se realizó en la ABI, Río de Janeiro, del 26 de agosto al 4 de septiembre de 1950. Las tesis y ponencias fueron presentadas y debatidas en sesiones del mismo congreso.

El énfasis en el carácter científico del encuentro no es azaroso: la discusión científica se vuelve, en un movimiento de conciencia y “pionero”, un elemento decisivo para avalar las propuestas. La integración debe surgir como inmanente —sea a una tradición que no reconoce la discriminación, sea al conocimiento científico que la exige como natural.

La ascensión social como meta (y por tanto solidaria de la forma social en la cual se puede ascender), encuentra en esa iluminación intelectual (educación y cultura) el medio pacífico y persuasivo de superar una situación. Descarta, así, cualquier modificación sustancial en la sociedad, ya que, abiertos y aceptados los caminos de ascensión (siempre que sean correlativos a mayor cultura y educación), esa sociedad se muestra viable.

Curioso es, entretanto, que parta del propio Abdias do Nascimento, uno de los principales promotores del Congreso, la afirmación de que “...nuestra tradición,... nuestras costumbres,... nunca permitieron o endosaron la supremacía de un grupo étnico sobre los representantes de otras razas”.

¿Cómo acomodar ese llamado a un imperativo natural (de la tradición y de la ciencia) a los hechos que serán denunciados e investigados en el Congreso?

El énfasis, acentuando la línea de nuestra evolución interracial, no implica, evidentemente, la negación o disminución de la importancia que tienen los aspectos de la convivencia defectuosa de negros y blancos en el país, donde los negros, después de liberados el 13 de mayo de 1888, no merecieron, como era justo y necesario, ningún apoyo económico de la República, ninguna educación e instrucción profesional que los habilitase para usar franquicias legales, garantizándoles la oportunidad de continuar existiendo como elementos de la misma eficacia y utilidad que cuando eran esclavos. La carga negativa que los brasileños negros todavía hoy presentan [...] refleja el déficit, que se multiplica tras cerca de sesenta años, que las clases dirigentes de la nación tienen con el pueblo de color negro (Nascimento, 1982).

Tales hechos, que son finalmente la justificación del movimiento, no pasan, sin embargo, de “aspectos de convivencia defectuosa”, resultantes, a su vez, de que los negros no tengan el merecido

apoyo de la República. Es decir, el cuadro básico sustancial de la ausencia de discriminación es solamente manchado por “aspectos”, por “defectos” (cuando se habla de defecto, se habla al mismo tiempo de la validez de aquello que tiene defectos).

Más que eso: tales “defectos” son atribuidos a un abandono de los negros por las clases dirigentes. Se subraya que “no es una supuesta ‘incapacidad’ para las tareas y responsabilidades cívicas de la hora presente” (Nascimento, 1982:122) lo que genera tales defectos, sino el hecho de que el negro no se haya podido educar. Se silencia así, no sólo el carácter deliberado y estratégico de la discriminación postabolición, sino que se reduce a una incapacidad (no intrínseca, sino *producida*) del negro ante la responsabilidad última de ese desfase.

En otras palabras, los propios pioneros parecen concordar con el diagnóstico del poder: el negro no está, en realidad, preparado para la ciudadanía. Corresponde a las clases dirigentes tomar conciencia de su papel en este retraso y asumir la tarea promocional de los “abandonados”.

De ahí que tal manifestación no sea agresiva, al contrario: “Sin ningún resentimiento [...], con mucho afán constructivo [...]” (Nascimento, 1982:122).

La estructura del Congreso comprendía la lectura de tesis y ponencias por sus autores y respectivos pareceres por los “relatores” (miembros de la comisión organizadora, previamente encargados de analizar las ponencias y elaborar un parecer). Después de las presentaciones, las tesis eran discutidas por el plenario, que las aprobaba o no.

En la ponencia de Jorge Prado Teixeira y Rubens da Silva Gordo “El negro —el prejuicio— medios para su extinción”, presentada en la sesión del 30 de agosto, después de una evaluación de la situación dramática, se propone:

La creación de una entidad de ámbito nacional, la cual debe guiarse preliminarmente en la formación de una élite, en toda la acepción del término [...] con la finalidad [...] de desarrollar actividades en el terreno de la regimentación de los negros brasileños, con planos de asistencia social completa, práctica intensiva y metódica de todos los deportes, recreación moderada y bien orientada, economía dirigida, dentro de una bien planeada orientación financiera [...] Lo

que no existe es la reunión de hombres de color suficientemente idóneos y capaces que inspiren la confianza necesaria para la estructuración de un plan financiador [...] Los negros más esclarecidos, que por razones de orden económico e intelectual han conseguido elevarse del nivel moral y material de la masa, quedan en dura y cruel contingencia de verse aislados de los demás [...] Esos hombres deben reunirse y formar la élite que conducirá al negro brasileño a los más altos destinos (Nascimento, 1982:142-144).

Parece claro el sentido en que esa tesis se inscribe: proponer a los negros, a través de sus élites (dispersas y mezcladas), la acción educativa y promocional que la ideología del mestizaje y las promesas a largo plazo de integración, tan apreciada por ciertas vertientes de las élites dirigentes, consideran necesaria para el surgimiento del *ciudadano* negro.

Éste será el tono *hegemónico* en el Congreso: las discusiones sobre la existencia o no del prejuicio racial sirven básicamente para justificar la necesidad de constitución de una élite negra, capaz de interpretar los sentimientos de su pueblo.

Desde la perspectiva de Abdias do Nascimento la cuestión fundamental es el prejuicio que impide al negro realizar una autovaloración e inhibe su acción:⁸

En cuanto a la aceptación social, sesenta años es poco tiempo para que el pueblo se integre [...] Es un típico problema de minoría oprimida. No es sólo un problema de adaptación, de elevación económico-social. Es principalmente una cuestión de rescate cultural (Nascimento, 1982:320).

CONSIDERACIONES FINALES

En esta ponencia sobre el Teatro Experimental del Negro destacamos sobre todo las ambigüedades de su proyecto. Por esa razón su tono es predominantemente crítico, sombreando el arrojo, el es-

⁸ En ese sentido, el prejuicio encontraría su fundamento —o sería reforzado— por la difusión y la consolidación de la ideología de la blancura, o branqueamiento, a la que ya nos referimos en otras partes del texto.

fuerzo y el coraje que marcaron su implantación y vida, y lo que el TEN representó como denuncia y congregación negra en Brasil. No podemos, finalmente, olvidar las innumerables vocaciones artísticas que afloraron gracias a las condiciones que ofreció como práctica concreta de teatro.

Nuestra crítica no apunta a una cómoda cobranza retroactiva, exigiendo clarividencias difíciles en aquel momento. Sería injusto, además de metodológicamente falso. Por otro lado, al preocuparnos por rescatar la memoria del TEN y detectar las contradicciones de su proyecto, buscamos, en alguna medida, aportar información para los movimientos negros contemporáneos.

Así, la mayor ambigüedad del movimiento fue partir de la constatación de una supuesta descalificación del hombre de color —en cuanto expropiado, vilipendiado y silenciado por la opresión— y la propuesta, en contrapartida, de la creación de una conciencia restauradora de su verdad. Esa verdad a su vez reposaría en un dato previo: la naturalidad básicamente original del negro, portador de una sustancia propia a la esclavitud que correspondería rescatar.

Las fuerzas del movimiento, cristalizadas en una naturaleza esencial y ahistórica, se vuelven ocultas y desconocidas para el propio sujeto, de quien se demanda una conciencia clarividente para alcanzarlas, estimularlas y dirigir las. La naturaleza negra —la negritud— sería, así, un estado de conciencia que, aun siendo natural, fue perdida y precisaría de maestros que la recuperasen.

En esa estrategia reside el sentido elitista que apuntamos: la idea de los pioneros, de la *élite*, capaz de educar al negro en la autoconciencia “lo que confirma, de inmediato, la descalificación que se pretende combatir. En vano, por ejemplo, un participante del Congreso levantó la sospecha de que, al final, se pretendía sustituir la élite blanca por una élite negra.

Y el hecho es que ese sentido pedagógico corta sus propias raíces. No es en la práctica concreta de los negros del país donde esa élite va a alimentar su propia conciencia, sino en un pensamiento por ella elaborado y propuesto en sustitución de la “ceguera”. Esto porque el negro, como ser concreto, es visto por la élite solamente como víctima del prejuicio, como potencial portador de una identidad cultural o como ignorante del patrimonio “inconsciente” que traería en la “sangre”.

La ideología que se articula a partir de ese esquema es, necesariamente, maniqueista, y en ella se marca, como imperativo de salvación, la fidelidad a la naturaleza sustancial. En otras palabras: la *pedagogía de la élite* será, forzosamente, la cobranza de la fidelidad del negro a la negritud, cobranza apoyada en una conciencia que la propia élite formuló, según parámetros de identidad que ella habría captado en una lectura ilustrada de lo que sus seguidores y discípulos ignorarían.

De esa forma, este proyecto descalifica al negro como tal o como ser concreto. En ese sentido, tiende a asumir la misma dirección autoritaria de las propuestas integracionistas y de mestizaje “blancas”.

Intermediaria de ese proyecto, puente de recreación de la nación, fragmentada sin la igualitaria participación de los negros, corresponde a esta élite alimentar la esperanza de los “injusticiados” y, al mismo tiempo, ser fiadora de su pasividad. La misma nación, no obstante, que en su estructuración, crea la exclusión.

Traducción del portugués: Carlos Guiamarães

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre, *A economia das trocas simbólicas*, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- Gramsci, Antonio, *Os intelectuais e a organização da cultura*, 4a. ed., Río de Janeiro, Civilização, 1982.
- Muller, Ricardo G., *Idendidade e cidadania: o Teatro Experimental do Negro*, tesis de maestría en sociología, Belo Horizonte, UFMG, 1988.
- (org.), *Dionysos* (edición especial sobre el Teatro Experimental del Negro), Río de Janeiro, Minc-FUNDACEN, núm. 28, 1988.
- Nascimento, Abdias (introduc. y org.), *Dramas para negros e prólogo para brancos*, Río de Janeiro, Edición del TEN, 1961.
- , *Teatro Esperimental do Negro-Testemunhos*, Río de Janeiro, GRD, 1966.
- , *O negro revoltado*, 2a. ed., Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

DE LOS ESCENARIOS DE LA CULTURA A LA CULTURA DE LOS ESCENARIOS APUNTES SOBRE TURISMO, TEATRO Y SIMULACROS

JUAN CARLOS SEGURA*

Adiós viajeros, Adiós salvajes...
LÉVI-STRAUSS

El “otro cultural”, frente a la temática de las diferencias culturales, la identidad y la mirada misma de las ciencias sociales, tiende a aparecer como el sujeto de un proceso de abstracción delirante. Cada vez arriesgamos más nuestras rutinas académicas en pos de mayor comprensión, no obstante, un fuerte sentimiento de extrañeza desborda con mucho nuestras esperanzas. La diferencia, como la identidad recorren las palabras sin encontrar un espacio crítico que las despoje del montaje permanente que las acosa. Ya sea en las ciencias sociales o en los esfuerzos culturales y sociales para redefinirlas, su aislamiento, en tanto producto de consumo, evidencia una desarticulación y separación cuestionable, así como una notable desviación de las motivaciones políticas de las mismas ciencias sociales.

No obstante, la vastedad de las diferencias culturales, insiste en denunciarse a sí misma como un devenir y no como una dispo-

* Etnólogo. Escuela Nacional de Antropología e Historia. Becario de investigación de El Colegio de México.

sición permanente e idéntica. Ella nos marca la estrategia de la mirada, y aunque resistamos a veces a su transformación y juguemos a la metáfora de las permanencias, de las identidades, vivimos en el centro de la incesante paradoja del Buen Salvaje, que no queremos ver diluirse en nuestros ojos, y la de un “otro” que se despliega irreversible hacia la plena constitución de sí mismo como “otro” sólo para el consumo de nuestras miradas.

Lo que anunciaría una dimensión dialógica, una dimensión del encuentro con el “otro”, se cierra hacia lo que podríamos llamar la transformación del diálogo en un simulacro de sí mismo, o sea mejor decir un monólogo. Y aunque las dimensiones que ha tomado la escritura etnográfica en los últimos años prueba la presencia del conflicto (Clifford, 1995) y la paradoja que lo constituye, cada esfuerzo, sea que quiera iluminar y “explicar” los procesos sociales y culturales, o que quiera señalar las alternativas políticas para “defender” el diálogo, no atina a crear el espacio necesario para salvar la distancia que la descripción, el análisis, e incluso el mismo compromiso político imponen ante la contingencia de un “otro cultural” que se desvanece en nuestras palabras.

Sin duda el lugar privilegiado de esta búsqueda sigue siendo la escritura, aunque sea ésta el signo más evidente de su simulacro. Fracturada entre la interlocución de sus mismos productores y la de sus “temas de estudio”, la escritura es la huella de aquella incorporación de la diferencia; en ella leemos al “otro cultural”; aún en la experiencia directa, nos inscribe las reglas de la mirada, nos describe la escena, nos transforma en lectores de nuestra propia voz. En ella hemos “leído” la experiencia de la diferencia, y con ella la historia de un proceso de des-culturación del “otro cultural” (al cual pertenecemos nosotros mismos). ¿Acaso la monumental producción acerca de lo que consideramos es o no es el “otro cultural”, no es más que la huella de una imposible disculpa ante la diversidad que nos desborda?, ¿en qué medida este “otro cultural” no es más que una permanente construcción con retazos de diferencia, con retazos de silencio?

El presente trabajo se inscribe él mismo, en esta dimensión paradójica, y se asume no sólo en el acto de mirar, sino también en el de ser mirado; es decir, se inscribe en la postura que quiere advertir, ya no sólo al “otro cultural”, sino especialmente a los que

“miramos” y desde nuestra mirada desplegamos las tramas que nos definen. Tramas que creemos definen a “otro”, el cual no obstante, apenas si sospechamos en el otro lado de un simulacro mudo. Considerar que el lugar del “otro” también es nuestro, es reconocer que nuestra cultura ha instituido las formas de ver y las formas del “otro”. Para el caso, el encuentro “cultural” muestra de forma rampante este simulacro de diálogo, y no obstante también esconde en sí mismo las preguntas y tensiones de un esfuerzo por comprender, en los efectos que su mirada genera, las figuras posibles de un puente, de un encuentro cultural.

Convengo en llamar “diverso” a todo lo que hasta ahora se llamó extraño, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico e incluso divino, a todo lo que es *distinto*; es decir, en cada una de estas palabras, realzar como valor dominante la parte de lo diverso *esencial* que esconde cada uno de estos términos (Segalen, 1989).

Las palabras de Segalen, escritas en 1918, podrían servir de argumento para cualquier dispositivo publicitario del turismo actual, sin embargo, la tensión que lo movió en nada se parece a la tensión con la cual *lo diverso* es festejado en la actualidad. *Lo diverso*, que en Segalen fue la expresión estética de la diferencia, habría sido en apariencia difuminado por un siglo en donde la unidad de la historia, los márgenes de lo “diverso”, han pasado a ser sólo la superficie ornamental de una escena compleja llamada “humanidad”, ahora presentada como “multiculturalismo”. Cuando nos aproximamos a los actores de tal diversidad, Nos-Otros, las palabras de Segalen parecen apuntar hacia otra dimensión de la mirada, hacia otra dimensión de la realidad, hacia otras formas de ver.

La dimensión de la mirada que *Occidente* proyecta hacia sí mismo y hacia el *otro cultural* está en permanente recomposición. La percepción antropológica de la cultura como un escenario, se ha extendido a otras formas de interacción cultural (la del turista, en nuestro caso). Este desplazamiento, ha dejado de ser el desplazamiento de la mirada hacia un universo inesperado, por conocer: ahora se trata del juego de una mirada que sabe que en lo que verá, están ya conjugados los elementos de su expectativa, sus formas y sus intensidades, incluso sus vértigos.

Una de las formas de la interacción actual de *lo diverso*, que cabe señalar, es la que el dispositivo turístico establece a través de nuevas dimensiones de la mirada y del *encuentro cultural*. Considero que ésta interacción es el resultado de un encuentro fuertemente mediado y prefigurado, domesticado y domesticante tanto para los receptores del turismo como para los mismos turistas. Para contraejemplificar, baste pensar en aquellos encuentros (no prefigurados del todo) que en su momento fueron inesperados: el de los primeros viajeros o expedicionarios para quienes los momentos de ocio y descanso del turismo actual sólo aparecían como la parte más ínfima de una complicada relación con un mundo que se resistía a su desciframiento.

En este breve trabajo quiero exponer algunas inquietudes sobre dos lugares en los cuales considero es posible percibir la transformación de esta mirada sobre el *otro cultural*: por un lado, la percepción y construcción de la cultura como escenario en el horizonte de las propuestas museográficas y culturales; y por otro, el lugar del turismo cultural en la formación y reproducción de estos mecanismos, como formas espectaculares del exotismo moderno. Este trabajo es la segunda parte de un avance previo sobre la relación entre las estrategias del turismo cultural y el papel que éste juega en la construcción del exotismo en su forma moderna. Un aspecto que apenas se mencionó en la anterior aproximación, es el proceso mediante el cual la industria turística *consume* y produce las representaciones sobre el *otro cultural*; es decir, la forma que toma este proceso para la conversión de las representaciones sobre el *otro* en estrategias de creación de representaciones propias de la puesta en la escena teatral, a partir, ya no de un texto teatral (texto dramático, por ejemplo), sino de una calidad de representación de la cultura como texto, específicamente un texto cultural. Allí intenté plantear algunos aspectos de este proceso, uno de los cuales señala al turismo como un factor que se debe tener en cuenta para el análisis de la escenificación y la construcción del *otro cultural* como espectáculo cultural. Otro de los elementos desarrollados y que sin duda requiere de más atención, es el resurgimiento de la expectativa hacia lo exótico, expresada claramente en las promesas publicitarias que estructuran la dinámica general del turismo (Segura, 1992).

En este desplazamiento, de la percepción de la cultura como hecho y acontecimiento (protoetnografías), a la percepción de la cultura como escenario, la constitución de las interacciones culturales (las de *lo diverso* en Segalen) por medio del turismo y los museos, por ejemplo, obedece a un proceso de mediación que podemos llamar de escenificación. Aunque normalmente tal proceso reside en el espacio teatral, la dinámica del consumo del *otro cultural*, de la que participaría el engranaje turístico presenta, en principio, las mismas reglas de configuración. Es en este sentido que adquiere especial interés el papel que juega el fenómeno del turismo como empresa cultural, así como la relación que éste genera con las minorías y grupos étnicos: relación de producción y consumo.

Ahora bien, en términos de la *producción del otro cultural* como espectáculo cultural, la propia noción es de Pierre Rossel (1988) quien la desarrolla en el marco de las relaciones de producción como un mecanismo de aculturación y marginación de las minorías culturales. He preferido, aún a pesar de lo sugerente de su propuesta, cambiar el concepto de *manufacturing* propuesto por él, por el de *construcción*, por evocar mejor el proceso de escenificación que se establece entre las interacciones señaladas.

Al conectar series como éstas: turismo, teatro, procesos culturales y procesos de escenificación cultural, nos encontramos con la difícil pero necesaria proposición de estas interacciones como un complejo dispositivo de simulación, mediante el cual se producen los efectos de visibilidad y/o invisibilidad del "otro", siendo estas interacciones a su vez un efecto, como podríamos señalar para el dispositivo representacional del teatro mismo en su perspectiva clásica. Las representaciones que desde la antropología se han derivado a partir del conocimiento de las diferencias culturales se han transformado en signos para el *consumo* del turismo y su expectativa. No sólo se han transformado en cuanto a sus calidades etnográficas, ahora más escenográficas, sino que también se transforman en las formas cómo se representan ante la mirada moderna. Es justo preguntarse si tales transformaciones son efecto de la interacción y la expectativa propia del turismo, o si son transformaciones que ya vienen dadas desde el orden cultural (étnico) que las produce. Estimo que la transformación de la mirada deriva de un doble juego: el de la transformación de las condiciones sociales

y culturales de los grupos receptores del turismo, en buena medida por la política misma del *consumo de lo exótico*; y por otro lado, por el impacto de la presencia de la expectativa turística en las estrategias de producción e interacción cultural de los grupos receptores, proceso que deriva en la construcción y formación de mecanismos de representación espectaculares, definidos a partir de las valoraciones positivas de las expectativas del turismo, es decir, las del consumo de lo exótico.

En este sentido, la mirada de Occidente (su producción), incluyendo en ella las modalidades de interacción con el otro cultural, desde los primeros viajeros, pasando por la antropología hasta la mirada en el turismo actual se recompone permanentemente, ya no sólo geográficamente, sino que también dentro de la propia dimensión virtual de las representaciones que ahora reconstruimos sobre el *otro cultural*. Ya no es la mirada que sospechosamente aparecía transparente y que sorprendida ante la diferencia, miraba anunciando intensidades y haceres sin más adjetivos posibles que los de *ser diferentes*.

Pienso que, a pesar de la obviedad aparente, la mirada que se encontró frente a la pura extrañeza, ha transitado en ires y venires con la creencia de estar “viendo” una realidad virginal. Ha pasado por las intensidades de una escritura del estremecimiento, —la de los viajeros—, hasta la de la plena indiferencia, aún cuando su presupuesto sea la diferencia misma —la escritura de la historia, la de la antropología. Desde la sorpresa de un *otro*, la escritura, como extensión de la mirada, ha devenido en múltiples modos de proyectar lo que ve, la diferencia, y ha pasado del acto de ver, al de la descripción. Ya no como el proceso que resulta del acto de ver, sino del acto de observar para después pasar a la construcción de la escena de un continuo despliegue cultural, ahora como la escena de una diferencia, que en la mirada de los viajeros y los románticos fue la escena de *lo exótico* (valoración que Segalen trata como estética) y, que hoy en día, especialmente en la narrativa que atraviesa al turismo, es una mirada que en aquello que ve encuentra una confortable adherencia en la que se instala: es decir, una mirada que ya no se proyecta como un haz de imágenes sobre una oscuridad aparente, y en la cual el viajero descubre las diferencias de una realidad que lo antecede, sino una mirada en la que las

imágenes que ve han sido previamente codificadas (la antropología misma es una herramienta de codificación), y que antes de verlas, ya están constituidas, no por un aparente devenir externo a *Occidente*, sino por el devenir que ha resultado de las interacciones presentes con el *otro cultural*.

Si las figuras retóricas del viajero saltaban y estallaban frente a la presencia de un *otro* que lo evidenciaba en su etnocentrismo e impotencia, hoy tales figuras marcan la trayectoria de la mirada, definen sus contornos, sus intensidades. El *otro*, desde la retórica del turismo, es el resultado de una elaborada institucionalización de la diferencia, una compleja proyección de imágenes que *lo representan*, que le definen *lo visible*, como imágenes investidas y sobrevaloradas (sólo aquello que es atractivo, exótico y sorprendente se pone en juego). En la presente metáfora, el acto mismo de mirar define los contornos de *lo visible*: aquello que estremeció y *exotizó* a los primeros viajeros ha sido desplazado por la escritura y ciframiento de su diferencia. Las razones de tal desplazamiento no nos son del todo extrañas, la historia de *Occidente* frente al *otro* es la historia de esta mirada, de su devenir. El *otro*, reside en las escenas de nuestra mirada. Ya no se trata de su *descubrimiento* sino de la superposición de una imaginaria claramente instrumental, la de *lo espectacular* constituida en el fondo sobre los jirones o pretextos de un *otro* que se desvanece en nuestras palabras.

Los otrora viajeros que en los albores de la antropología hicieron del “encuentro” una disciplina de la mirada, una torsión permanente entre el espejo y la imagen difuminada de sí mismo; que hicieron del encuentro una aventura de la escritura, y de la crónica de sus terrores nocturnos una epopeya, ¡ya no son más!. Más allá de sus miradas, por más moralizantes que ahora nos parezcan, se instituyeron para las disciplinas antropológicas las formas y gestos de un diálogo extraño: el de la escritura frente al acontecimiento; un diálogo ahora maquillado que se renueva con otras dimensiones, otras presentaciones, en especial, la del turismo frente a las minorías étnicas como espectáculo cultural (Segura, 1992).

Cabe preguntarse entonces, cómo se produce detrás de la mirada la construcción de la expectativa hacia *lo exótico*. Dónde reside la tensión que incita a ver como exótico y espectacular un he-

cho cultural.¹ Aunque ya no son las escenas que Gauguin “vio desde su paraíso”, *hay que verlas como tales*. La expectativa del viajero moderno, representada por la estrategia publicitaria, suele servir de marco a la empresa turística; en efecto: “La publicidad orienta la sensibilidad y en parte orienta la experiencia turística” (Rossell, 1988). La reafirmación de las prácticas locales ya sea por parte de la empresa turística, o por parte de los locales para atraer más turismo ha intensificado eventos que originalmente tenían una dimensión ritual o festiva, más cohesiva; lo cual no significa necesariamente que contribuyan a mejorar las condiciones culturales de los grupos afectados. Buena parte del juego de construcción de las expectativas desde la publicidad ha radicado en la cuidada observación de los gustos, o quizás sea mejor decir, de las tendencias del consumo; en la atenta observación de los mecanismos de producción, bajo la mirada comercializante de lo “exótico”, como en la cuidada preparación de los recorridos y de los escenarios, encontramos allí la idea de un paisaje ficticio, de un montaje: “De una gran puesta en escena donde la presentación sería asegurada por la publicidad” (Rossell, 1988). Los turistas reproducen con gran efervescencia esta proyección de la mirada que los antecede: una y otra vez se inscriben las mismas crónicas de viaje en diarios, postales, fotos y videos. Nunca estuvo tan masificado el placer y la escritura sobre el *otro cultural*.

La propia autopercepción cultural y los marcos de representación de la identidad de los grupos receptores también se transforman según los perfiles de las estrategias de desarrollo del turismo. Éste no puede reconocer su incidencia en las representaciones, ésta es sin duda una de sus condiciones estratégicas políticamente, ya que en alianza con las políticas económicas y de desarrollo pretende *alentar* el desarrollo de las identidades y, por ende, de la diversidad cultural como capital simbólico —léase exótico. Tal desarrollo obedece, en buena medida, a la legitimación de una noción de identidad “dura” con la cual reconocer y presentar el horizonte cultural como históricamente y esencialmente original, y reconocer a su vez, los elementos destacables que pueden entrar en la

¹ Sobre la constitución de la mirada en Occidente y su papel en el desarrollo de las nociones de exotismo y alteridad se sugiere el trabajo de Francis Affergan.

dinámica del consumo. Esta percepción de la identidad como *estable* opera reconociendo como invariable una condición cultural dada a partir de las representaciones que de ella se han extraído por medio de las ciencias humanas y de los parámetros de identidad que la cultura en cuestión defiende, ahora replanteados por el discurso de la diversidad cultural y el desarrollo. Lo que tiene la identidad de estabilidad y continuidad en tal estrategia, es la permanencia del discurso de la identidad-diversidad cultural presentados como sólidos y constantes. Lo que generaría la percepción del *otro cultural* como una suerte de universo en convivencia estática e impermeable en la cual los sistemas de valores y experiencias específicas de los grupos, son siempre y funcionalmente reiteraciones. Tal presentación nos remite cómodamente a la comparación del texto teatral y su tendencia a la reiteración como similar, sino igual, a la calidad que toma la cultura de los grupos receptores del turismo cultural bajo esta mecánica de la mirada.

En la experiencia, las prácticas que perciben a la cultura como escenario más o menos estático, resultan posibles no sólo porque se fundan en el marco de las representaciones “ideales” del grupo, es decir, en el conjunto de autopercepciones y autorepresentaciones, sino que también en el marco de las narraciones sobre el pasado glorioso que proyectan los discursos generales del Estado, por ejemplo.² Por tal razón, la efectiva estabilidad de estas representaciones (constituciones nacionales; apelaciones a la tradición a partir de representaciones rituales; regímenes de creencia en el plano religioso; textos de historia, entre otros), nos obliga a pensar, desde otros lugares, en cómo opera la estabilización de las representaciones que dan lugar no sólo al *efecto de identidad*, tan próximo al turismo, sino también a la persistencia de representa-

² De la misma forma, este permanente rediseño de las historias nacionales suele partir de la imaginaria siempre necesaria de una apología filtrada del pasado, investido para la lectura superlativante de los vestigios materiales o herencias simbólicas (en sus formas de narraciones históricas o museográficas), estableciendo así una lectura que desde la perspectiva del progreso realza al “otro”, como expresión del pasado, en el plano de los discursos de las identidades nacionales. Ya en referencia a los discursos y representaciones sobre las interacciones sociales del *otro cultural*, en el presente, su condición social actual, el fenómeno es notoriamente contrastante al percibir la mesurada presencia de las opciones críticas.

ciones que aparecen superpuestas a prácticas que han sido ya transformadas en el plano de sus acciones productivas y políticas internas, tal como sucede en los fenómenos de reetnización y recuperación de las “tradiciones”, ya no como ejes de acción en un dominio de prácticas y negociaciones, sino como reacomodos de los discursos de legitimidad del mismo dominio de prácticas. Tal es el caso de la direccionalidad del Estado hacia la recuperación de las tradiciones, mas no de las prácticas mismas que éstas representan, en razón de que estas prácticas ya no obedecen a lógicas económicas y políticas propias de la integración desarrollista del Estado. Para el caso, en México hay ejemplos de la persistencia de eventos rituales propios del medio rural en contextos urbanos, en donde ya el proceso ritual no pertenece a una red de prácticas específicas en las que se legitimaban y a las cuales representaba en sentido amplio (danzantes o voladores de Papantla en el Museo de Antropología e Historia, por ejemplo, entre otras formas de museificación y espectacularización de la cultura).

De forma similar, “Las ciencias humanas y las instituciones de promoción turística, juegan un papel indirecto pero determinante en la construcción de las identidades, tal como éstas aparecen [sic] del dispositivo con el que se representan como diferencia y riqueza cultural, como son los museos” (Karp, 1987). No obstante la definición que se asuma, las identidades están cambiando rápidamente de acuerdo a las demandas sociales de los grupos en cuestión. Paradójicamente, identidades que en un momento se consideraron en crisis, se sostienen o pretenden hacerlo con una suerte de burlona capacidad de mimetizarse. ¿A qué responde esta capacidad de orientarse en diferentes vías sin perder una especie de cohesión imperceptible?, ¿en qué lugares se refugia esta resistencia? (Segura, 1994). Podría pensarse que la dinámica del turismo es la adecuada para el fomento y resistencia de las identidades culturales, sin embargo, ¿a qué precio?, ¿quiénes son los actores de esta dinámica?, ¿qué motivaciones políticas y económicas se desarrollan atrás de tales interacciones?, ¿es un fenómeno específico de los grupos receptores?³

³ La estrategia de la mirada y la constitución de la cultura como escenario en el turismo, han transformado las relaciones internas de las producciones

Así, también resulta conveniente preguntarse: ¿cuál es la dinámica de transformación de las representaciones culturales en representaciones espectaculares, a partir del desplazamiento propio de una puesta en escena, cómo abordar el problema de las transformaciones entre ritual-fiesta y espectáculo, reconociendo el particular interés que tales fenómenos presentan para cada uno de los casos, ya sea en el primer mundo o en los países portadores de cierto estigma de “exotismo”? Sin duda, tal análisis debe atender a la relación de poder que deviene de la mirada que desde el turismo se proyecta hacia los grupos receptores; y reconocer qué diferencias presenta esta perspectiva de la mirada frente a sí misma, en el caso del turismo interno en el “primer mundo”.

SOBRE MUSEOS, REPRESENTACIONES Y TURISMO

Observar no es la misma cosa que mirar o ver, uno no observa para ver lo que no verá, sino lo que no ha observado.

LUDWIG WITTGENSTEIN

Dentro del conjunto de estrategias del turismo, uno de los aspectos en los cuales éste se apoya más es en la constitución de un espacio y procedimiento de proyección de la mirada sobre el *otro cultural*, como es el museo. Aún con las transformaciones

culturales mismas no sólo en los países comúnmente reconocidos como “exóticos”, sino también en los propios países del llamado “primer mundo”. Las relaciones internas de los festivales europeos en algunas regiones, han adquirido cada vez más el estatuto de zonas de atracción turística de temporada, por la presencia de festivales o eventos colectivos anteriormente anclados en actividades religiosas o rituales (por ejemplo Pamplona, España). Las razones de la desconexión del ámbito cultural con estos eventos sin duda requiere de parámetros de análisis diferentes, no obstante la similitud con las tendencias turísticas en otras partes del mundo. Esto no significa que el papel social específico de tales eventos haya desaparecido, significa que éste ha cambiado su forma de insertarse en las relaciones productivas y que obedece en la actualidad a otras lógicas de reproducción.

que se están desarrollando en él mismo, presenta una de las más acabadas formas de “construcción” y representación sobre el *otro cultural*. Duncan Cameron señaló que una de las diferencias centrales entre los museos radica en el tipo de propuesta e interacción que cada museo presenta al visitante. En la mayoría de los casos el museo toma el carácter socializador y pedagógico propio del *templo*; en otros casos, el carácter informativo y político del *forum* (1972). Templo o foro, la calidad de la interacción es siempre fuertemente espectacular, ya sea que esté tratando de ofrecer mayor objetividad, a la vez que una mayor atracción de los visitantes; o que esté adoptando, a partir de la exposición, una posición crítica y política más cercana a las expectativas de los mismos representados (ciclos de conferencias, tours culturales, curadores autóctonos, etc.), que a las del espectáculo turístico. Se me reprochará que tales estrategias museográficas son una respuesta a las demandas de los mismos grupos culturales representados, en el sentido que ellos han criticado ya la construcción de las muestras, porque éstas devienen de una parcialización y deformación de sus aspectos culturales, y que tal deformación es resultado de la propia forma de mirar de los museógrafos, regularmente ajenos al horizonte cultural que representan, y casi siempre, aunque no del todo conscientes, prejuiciosos y segregacionistas.

El turismo, en consonancia con el museo, aparece también como una forma de inversión para la recuperación de las identidades. Tal recuperación de las etnias se ha llevado a cabo mediante la introducción de las mismas a las estrategias de la producción social general, ya sea por medio de o bajo la estimulación económica de su cultura material, es decir la producción de objetos de consumo ornamental (tiendas de artesanías, ferias varias, etc.), o de sus manifestaciones en el orden simbólico (danzas, juegos, festividades religiosas, etc.). Tal estimulación ha tomado la forma de inversión en la cultura, entendida ésta, más como folclore en las dos estrategias de representación.

En el caso del museo, la recuperación de las etnias aparece no sólo como recuperación del pasado, en alianza con la generación de los discursos apologéticos desde la historia y la antropología, sino como espacio de legitimación de las perspectivas que

desde el museo se proyecten, es decir, como legitimación de una forma de mirar. Karp y Levine (1991) dan importancia, por ejemplo, a la construcción dirigida de las escenografías del museo, así como a los textos pedagógicos que introducen a la historia de las piezas del museo. Allí, la relación del turismo y los discursos de la identidad derivada de los mismos museos, frente a la situación actual de las etnias, produce un efecto sumamente inquietante: dos momentos se hacen visibles. El primero, es la proyección de valoraciones específicas sobre lo que se llamaría “la riqueza cultural”, ante la cual el discurso del museo y las guías de turismo sirven de argumento. Se trata, desde esta perspectiva, de la presentación de un espectáculo inigualable, en el cual lo pasado aparece en un esplendor hiperrealista, indiscutible, además cuidadosamente preparado para dirigir “pedagógicamente” nuestras ya estereotipadas valoraciones: “La primera..., la más antigua..., la más valiosa..., la única..., etc.” En segundo lugar, “el indígena vivo” parece esperar los tributos a las valoraciones que por su pasado merece. No es necesario destacar mucho el hecho que se presenta afuera de algunos museos, en donde a los mismos indígenas, que hoy representarían lo que del museo se trata de actualizar, no se les permite el acceso por representar un margen de decadencia que ofende nuestras comodidades, transformándolos en actores desplazados de su propia historia. En este segundo momento, el contraste toma los rumbos de la segregación racial y económica. Es decir, nos lamentamos del espectáculo “vivo”, exculpándonos por medio de nuestras valoraciones apoloéticas, desprendidas del propio interior del dispositivo turístico y museográfico. Conservamos las bellas imágenes del museo y nos retiramos indiferentes a relatar un hermoso viaje al país de los “otros”, manteniendo virginal nuestra moderna capacidad de sorpresa.

En tal distorsión las etnias, en un gesto mimético, han respondido al llamado de la crítica de algunos antropólogos. Sin embargo, han entrado al juego de la mirada que los construye: ahora, las etnias mismas hacen sus propias investigaciones antropológicas con métodos modernos (antropología visual, cine, pintura, teatro, etc.), y se preparan como informantes expresos de su universo, asistiendo así a la representación de su cultura, como si en ello residiera

volver a ser indígena, volver al mito.⁴ Incluso bajo la mirada, entre atónita e impotente, de la antropología.

En este sentido, se puede considerar que las mecánicas mismas que constituyen cualquier “muestra” o dispositivo del turismo cultural, siempre que tengan como propósito buscar las opciones de representación cultural (sea por medio de los museos y sus estrategias museográficas; o de guías de aproximación cultural, en el turismo), tratando de superar las críticas, no pueden escapar a la proyección de la cultura como una modalidad peculiar de representación próxima a la teatralidad y, en definitiva, al espectáculo; más, cuando depende de la expectativa de los espectadores del museo y del turismo para completar la trayectoria que legitimaría todo el proceso. Un ejemplo combinado de esta modalidad, es el Museo Viviente, propuesto por el Smithsonian Institute en Washington en 1992.

SOBRE PROCESOS DE RECEPCIÓN Y SIMULACRO

La tensión por representar “lo más objetivamente posible”, parte de la dificultad por llevar al extremo la misma noción de representación, entendida como continuidad entre realidad y signo, en su forma más superficial. De tal manera, cabe preguntarse si, dada la imposibilidad de representar “objetivamente” lo que el proceso museográfico lleva a cabo, no es un proceso de *simulación*, es decir, en el esfuerzo por superar la dificultad de actualizar el signo en toda su extensión, el proceso toma la forma de presentación de una realidad aparente por medio de recursos y lenguajes propios de la mirada del museógrafo y el antropólogo y, por ende, del universo de expectativas que dan lugar a la condición representacional del museo. El resultado de tal proceso es la actualización de

⁴ Es claro que un proceso de sustitución del discurso se desarrolla continuamente entre lo que promete el turismo y lo que genera la antropología, en su forma de museología; especialmente, en la preparación oficial de guías de turismo especializadas sobre las características culturales, así como la presentación de vestigios materiales como monumentos.

la realidad como simulacro de representación. Esto en razón de que la representación se desplaza para “actuar como”, en consonancia con su contraparte, el espectador, haciendo que la equivalencia entre realidad y representación sea incuestionada —dada la condición de legitimidad de la institución museográfica. El museo estructura el conjunto de procesos de recepción del visitante: él interactúa con la puesta y *hace como si lo que ve fuera real*, y aunque sabe que la intencionalidad de la muestra es la de “ser lo más objetiva posible”, se sabe consciente de una representación. En esto se acerca al espectador teatral, del que se diferenciaría por el tipo de legitimidad y verosimilitud que establece con la aparente actualización de una realidad cultural, en la cual puede fincar sus juicios de valor, sin tener que advertir necesariamente una dimensión teatral y/o de simulacro, o cuando menos, una dimensión interpretativa de la realidad.⁵

Como anota Baudrillard

La representación está basada en la equivalencia entre signo y realidad (aún cuando esa equivalencia sea una mera ilusión, sigue siendo un axioma fundamental). *La simulación*, comparada con el quimérico principio de equivalencia, toma la perspectiva opuesta: parte de la negación radical del valor de los signos; los ve como la reversión, la muerte de toda referencia. Mientras que la representación trata de recuperar la simulación interpretándola como una representación falsa, la simulación socava todo el proceso representacional exponiéndolo como simulación (1981).

Debe resaltarse que el operador o mecanismo de la creencia en el teatro pasa por el supuesto de que en la recepción, como ya lo mencioné, el espectador *“hace como si lo que está sucediendo fuera real”*. Sin duda, las dimensiones de “lo real” para la construcción

⁵ Para una distinción de las dimensiones culturales que se desarrollan en la recepción museográfica, Zavala (1993) sostiene que en el proceso de recepción, el espectador juega un papel determinante en la transformación de las políticas culturales. Los autores proponen un modelo analítico que parte de una aproximación al fenómeno comunicativo del museo desde las estrategias desarrolladas en las dimensiones ritual, educativa y lúdica.

de la interpretación y la recepción son más complejas. Para el caso del museo y el turismo como espectáculos culturales, la naturaleza de la recepción es diferente, aunque también responde a patrones sociohistóricos de naturaleza colectiva. Allí el discurso que predeterminaría la imaginaria del turista sobre el espectáculo cultural viene dado de manera explícita en los catálogos turísticos, en la publicidad, en los museos, y en los relatos, sean estos orales, textuales o figurativos. Además, la participación del turista como “público” no le es extraña al mismo turista, justamente por su experiencia en la dimensión actancial como espectador en los eventos teatrales y espectáculos en sus países de origen. La “presencia” del espectador en el teatro puede ser desplazada de la escena mediante su conversión en agente pasivo, siendo excluido en principio del entorno escénico, mas no así de la estructura teatral misma. El espectador sabe que la garantía de verdad ha sido suspendida pero la toma como tal, incluso su papel como observador pasivo no deja de ser comunicacional e interactivo: de su presencia depende la verosimilitud del evento.

En los espectáculos culturales, los actores, en razón de la comercialización de sus particularidades sociales *lo exótico*, despliegan, sin más dirección que su reproducción social, los elementos que han sido destacados previamente por la experiencia productiva, es decir, lo que ha sido mejor fomentado por la empresa turística: se impulsa más lo que se vende, lo que atrae. Los lacandones en México saben bien esto cuando van a Palenque a trabajar como guías o a vender artesanías, ahora decorativas, incluso para ellos, como flechas, tambores rituales, etc. No venderían si no asumieran el papel de lacandones, vistiéndose como tales (aunque en sus propias comunidades lo hagan con muy poca frecuencia), y en presencia de los turistas hablando en maya. Sin duda, circunstancias de orden económico y político, constituyen el sustrato fuerte de tal fenómeno.

El turista es un espectador poco común, no porque actúe o participe en el espectáculo de forma nueva, sino porque *Cree* que está frente a un acontecimiento espectacular que no se define como ficción: se define como “real”. Allí, el turista no necesita suspender sus garantías de verdad, pues no está en primera instancia frente a una representación teatral, que una vez terminada actua-

liza todos sus parámetros de verdad, para desplazarse a los parámetros de la vida cotidiana de los actores y los espectadores. El turista supone que lo que ve es real y que aun cuando se trate de una representación de danza o un ritual colectivo, éstos son parte integral de la vida simbólica de la colectividad. Se trata de una suerte de realidad fuerte y no imaginaria o simulada, como puede esperarse del teatro en su forma más superficial. Convendría cuestionar la dimensión de realidad en la que se finca esta escena “cultural”, con más cuidado; creo que es aquí donde se encuentra una de las claves para pensar en la constitución de la ficción y realidad de la mirada antropológica sobre el *otro cultural*.

El proceso del montaje y recepción que el espectador legitima con el continuo teatral, en el caso del turismo, es más rápido y cómodo pues el paso de la evidencia fenomenológica (percepción de los objetos) a la escenografía ya cargada de sentido y significación, en el espectáculo cultural es, por así decirlo inmediato. La atención del espectador turista se orienta casi naturalmente, dadas las características en apariencia espontáneas del espacio escenográfico cultural.

En el evento ritual, el proceso teatral es más o menos transparente, sin embargo, el turista participa de otros momentos de la vida cotidiana del lugar visitado, como la comida “típica”, salir a comprar artesanías, caminar por sitios de interés como museos, monumentos, “ruinas” y, especialmente, salir en búsqueda de lo folclórico y pintoresco para tener registros fotográficos o de video. Su presencia dentro de la escena, antes que desarticularla la cohesiona y le da un sentido, el del encuentro cultural. El turista parece introducirse en ella, no tanto para participar activamente en sino para verla y convivir en ella en una interacción, sin compromisos, es decir, puramente transitoria: es un comprador entusiasmado en una tienda de intangibles. Su mirada, su cultura de viajero, es la de los escenarios.

SOBRE ESCENIFICACIÓN

Para apoyar la reflexión sobre la calidad espectacular de las escenas culturales que percibe como realidad el espectador turista,

quiero tratar de enfocar los planteamientos que subyacen a la construcción del texto teatral así como a su percepción y actualización, puesta en escena, con el objeto de presentar algunos de los parámetros que nos permiten asimilar en cierto nivel el evento teatral con el encuentro entre el turista y el espacio cultural que ha sido previamente definido por los operadores del turismo.

Naturalmente, la dimensión cultural a la que el turista se aproxima ofrece, a diferencia del texto teatral, una dimensión que se desarrolla más en el orden del discurso que en el orden de lo textual (siguiendo a Ricoeur, 1970). No obstante las características del texto teatral, del texto cultural, y del texto espectacular (Del Toro, 1987 y Marinis, 1982) fundadas en las distinciones entre discurso y texto, debemos reconocer que, para el caso, la realidad de la escena turística frente al *otro cultural* como espectáculo, nos coloca de lleno ante el problema de la concepción de la realidad como texto, y no el texto como representación instrumental de la realidad. La perspectiva del turismo está preconstituida por diversos regímenes textuales: es en sí misma el resultado de un entrecruzamiento de lecturas y escrituras. Como tal, el fenómeno del turismo, cabe en la noción de productividad, que deviene de la realidad como intertexto (Barthes, 1968 y Kristeva, 1969).⁶

Tanto para la escenificación teatral como actualización de un texto, y la escenificación cultural —actualización de un texto cultural general—, operan matrices de teatralidad y representación que hacen posible la escenificación. Para el caso de los grupos receptores del turismo cultural, éstos, independientemente de la

⁶ Desde esta órbita es pertinente, como lo señalé antes, un análisis detallado de las características de la escenificación cultural, especialmente en lo que se refiere a la construcción de la escena, los procesos de recepción y la dimensión de ficción y realidad que en ella se conjugan, alternándolos con un análisis de la construcción de los escenarios culturales que devienen del dispositivo turístico y museográfico. Tal aproximación nos aportará elementos para identificar y fundar una crítica en la intencionalidad del turismo frente a sus *objetos de consumo*. Otra de las variables necesarias, para tal análisis, como se habrá podido advertir, es la misma noción de *riqueza cultural* o, quizá convenga decir, de *grado de exotismo* que un grupo presente a la mirada del turismo cultural. Aquí sólo he querido anunciar como inquietudes y propuestas estas temáticas; los estudios de caso podrán mostrar sus limitaciones y potencialidades.

incidencia del turismo ponen en juego diversos procesos de escenificación y de presentación de sus representaciones generales mediante procesos como el ritual, la fiesta, el carnaval, la peregrinación o, incluso, la actualización de narraciones autorreferenciales, como el mito. En este nivel, la escenificación cultural no es resultado de un proceso de interpretación y actualización de la realidad, como sucede en la actualización o puesta en escena del texto teatral, sino que, como escenificación cultural, ella misma es la presentación de una modalidad de autorrepresentación, es decir: es proceso y resultado a la vez, de un juego de percepciones y prácticas colectivas que se pueden actualizar mediante eventos específicos como el ritual o la danza, que en un nivel de análisis puramente descriptivo y funcional, pueden ser pensados como estrategias de representación pero que, en términos de la propuesta turística, son estrategias de simulación. Ellos mismos, en su dimensión ritual, en la cual son estructuralmente similares al teatro y la escenificación, tal como se desarrolla en “Occidente”, son fenómenos sociales no desvinculados.

En este sentido, producto de una interacción que aún está por investigarse (la de los operadores del turismo, las proyecciones de las compañías hoteleras, los diseñadores de guías de turismo, los planes de desarrollo del Estado, y las mismas comunidades receptoras que toman prestado el mismo discurso que las subordina, para expresar demandas de identidad y desarrollo como propias), el proceso de escenificación, en tanto puro acontecer y actualización de las representaciones de un grupo, adquiere una dimensión doble. Por un lado, la “cultura” se ha transformado en un peculiar *objeto de consumo* en una sociedad que se caracteriza por el consumo de los signos, como advirtió Ventós (1985). El turismo, su desarrollo desde los primeros viajeros (Leed, 1991), es un buen ejemplo de la expectativa social hacia la diferencia, hacia lo “nuevo”, lo extraño, lo diferente, en tanto signo. Por otro lado, la incidencia del turismo lleva a que los eventos culturales, que normalmente pertenecían a un tejido social,⁷ se desborden e

⁷ Me refiero al hecho de fundar las estabildades sociales en los reconocimientos simbólicos y en la reproducción de los parámetros de reconocimiento y

introduzcan en una modalidad económica nueva. El tránsito y operatividad de las representaciones que atravesaban y estimulaban la reproducción y producción social han sido recortados; muchas comunidades no dependen más de la relación entre las estrategias simbólicas y sus formas de representación; ahora dependen de una suerte de *flotación* de sus propios signos, como Baudrillard señaló para la moda; sus representaciones se han desconectado del hacer social, y han adquirido la dimensión de guiones culturales para ser representados ante un público expectante: el turista. El efecto es el mismo sólo que los signos que antes daban dimensión al universo de las prácticas sociales, ahora son ellos mismos la materia prima y el producto final de un mecanismo de producción y consumo: *el de la diferencia*.

Los efectos de esta intencionalidad, no siempre percibida por el mismo turismo, sin duda requieren de investigaciones específicas, que ya tienen desarrollos importantes, especialmente en Asia y África (Boutillier, 1978; Rossell, 1988), pero que para el caso de América Latina, aún son parte poco relevante de estudios políticos, macroeconómicos o de mercado. En éstos últimos, las comunidades receptoras del turismo son apenas variables económicas o demográficas del mercado o, cuando más, una proyección del sector de servicios para el turismo —capital humano. El turismo suele venir acompañado de grandes inversiones locales, y no lo contrario. Tales inversiones, fomentan el turismo mismo, por encima del medio en el que se insertan. La extensión de servicios básicos a las comunidades en muchas ocasiones se da sólo dependiendo del programa de expansión del turismo. Mientras el grupo en cuestión no tenga una oferta cultural o geográfica atractiva, es muy poco probable que se constituya en polo de atracción del *desarrollo*. Las políticas de desarrollo integral saben que el turismo es uno de los mejores mecanismos para impulsar el progreso en el tercer mundo. En esta relación, el turismo cultural ad-

producción de la comunidad. Es decir, así como las representaciones podían y pueden, efectivamente, incidir en la cohesión social y por ende, en el aseguramiento de la estabilidad del grupo, pueden también incidir en la fragmentación del mismo, si tales representaciones ya no responden a la dinámica social, y más si éstas son exógenas (Jaulin, 1973).



Aparición de un personaje “Katti” (cuchillo) al inicio de una obra. Teatro regional de Trichur, Kerala.



Al centro, la heroína Damayanti. A la derecha, un cisne mensajero, en la obra “Nala Charita”.



Escena climática de la obra "Daksha Yaga" en una aldea de Kerala. Al centro, Daksha batallando con los demonios Bhadrakali y Virabhadra.

quiere relevancia en tanto que aparece como mediador entre desarrollo y protección de las etnias. Los grupos parecen estar atrapados en la única alternativa posible: vender su cultura en forma de representaciones superficiales, aunque en el fondo ellas no presenten más que su ausencia.

Desde la perspectiva de “la cultura al alcance de todos”, los desplazamientos turísticos adquieren la forma de corroboración de las historias nacionales en una dimensión escenográfica (antes etnográfica). Se trata de una forma de disfrute que a la vez es pedagógico. Baste sólo pensar superficialmente en África: las arquitecturas hoteleras en Senegal reproducen, a la escala de las necesidades del turismo, las aldeas africanas. En Kenia los hoteles ofrecen diversas posibilidades, residencias turísticas estilo africano, estilo swahili, estilo neoárabe. Incluso, ante la desaparición de las selvas, las zonas de recreación colectiva son diseñadas y/o preparadas para dar la apariencia de lugares selváticos. Los restaurantes, decorados con las *inigualables* esculturas de Costa de Marfil, son atendidos por un gentil y voluptuoso nativo: “very friendly people”, parece escucharse en la escena.⁸

El turismo ecológico y el de aventura especulan con la misma fórmula, e incluyen la posibilidad de participar de “lo original, lo primitivo, lo verdadero”. Como dice Bachmann: “El turista común de Europa desea, además de las dramáticas fotos con animales salvajes, llevar a su casa las ‘originales’ fotos con los “primitivos” guerreros Masai” (Rossell, 1988). El *consumo del otro cultural* se convierte en la forma más compleja de esta relación; en ella el clima de misterio y la exacerbación de la diferencia desencadenan una aventura de significados y ficciones tan intenso que no podemos más que sospechar hasta de nuestra propia escritura⁹ (Affergan, 1987).

⁸ Sobre estas escenografías véase Suzanne Lallemand, “L’image de l’Afrique a travers de la publicité touristique”, en Boutillier, 1987, p. 84 y ss.

⁹ Cabe anotar que la dimensión de la escritura en las narraciones de identidad, como el turismo, tiende a equipararse con la dimensión de las escrituras antropológicas. Sin embargo, el margen de acción del acto de escritura antropológica puede apelar, en medio de su propio encierro retórico, a una suerte de implosión en la mirada, en la cual sea desplazado el silencio de la marginación

En otras palabras, el ocio moderno en su forma empresarial, es decir el turismo, nos remite al otro lado del escenario, por medio de una dinámica espectacular: la de llevarnos a la aventura bien estructurada del “descubrimiento”, del “esparcimiento”, y como si fuera poco, a la promesa del “conocimiento de los otros”. Naturalmente, se trata de un largo ejercicio de la ficción, de los superlativos, del engrandecimiento del *otro cultural*, para así irrumpir con más fuerza en las dormidas historias de lo exótico. La población local sólo es tomada en cuenta en tanto sujeto típico y exótico.¹⁰

Así como la mirada exotizada del viajero nos legó sus sorpresas, nuestras guías de turismo, edecanes bien embellecidas de nuestras identidades nacionales, nos auguran mundos “excitantes, exóticos, sensuales”. Las “4S” de las que habla irónico Boutillier, *sun, sand, sea, and sex*, o las “3F”, “fauna, flora y sobre todo folclore”, jamás estuvieron tan cerca nuestro y tan fácilmente accesibles como ahora. Los relatos de viajeros pasaron de ser extraordinarios, a ser comunes pero necesarios para cualquier explorador del “descanso pedagógico”. Esto lo sabe bien la industria del turismo y sus discursos publicitarios. Los relatos de viajeros ahora toman la forma de breves mensajes publicitarios; la similitud en la forma de mirar y anunciar el reducto de un diálogo contrastante hacen de lo “exótico” el lugar común de lo extraordinario. Pero lo “exótico” ya no sorprende igual, ahora es sujeto de una tensión en el orden del consumo: es el objeto inasible de una *fábrica de paraísos*. Si para el viajero las duras jornadas se premiaban con el descubrimiento de un horizonte, para el turista las jornadas son sólo el tránsito hacia largas sesiones de ocio y placer, o hacia ilustrativas sesiones de

(por exceso de ruido), resultante de la apología de la identidad y la diferencia hacia una escritura no centralizadora de éstas, con la cual podemos advertir su poder, su accionar; no en sus perfiles difusos, las más de las veces inaccesibles, sino en su alternativa dialógica.

¹⁰ “Le tourisme soit de type cynégétique soit de type safari-photo rapelle un scénario ‘a la Hemingway’. Cette vision assez *shizoïde* ignore les populations et leur culture, excepté dans la mesure ou elles considérées comme pictoresques, comme les Masai ou les Lobi; de plus, elle se présente comme étant essentiellement élitiste et machiste: son héros, incarné par un chasseur sportif et intrépide, n’est pas n’importe qui.” Boutillier, J.L. et al., *Le tourisme en Afrique de l’ouest*, 1978, p. 11.

cultura local bien planeadas por los *tour operators* en las cuales se viene a “descubrir a un salvaje” que sorprendido posa para una de las cientos de fotografías que ya le han tomado otros cientos de perplejos turistas que jurarán haber visto por vez primera a un guerrero Masai blandiendo amenazante sus lanzas, presto a luchar.

Los *tour operators*, como directores de escena, trabajan con escenarios ya montados, con actores que sólo tienen que ser ellos mismos, es decir “otros”. De allí el peligro mencionado inicialmente sobre ese “Otro cultural” que cada vez tiende a diferenciárenos menos. No en vano, las promesas de los programas de desarrollo insisten en ser las adecuadas para defender la identidad de los grupos culturales receptores. Varios trabajos han demostrado la falsedad de tales asertos (Boutillier, 1978; Braislawski, 1983; Jaulin, 1976; Rossel, 1988). Sin embargo, no deja de ser sintomático que se acentúe más el problema ecológico, desvinculándolo del marcado etnocidio que lo acompaña (Braislawski, 1983). Podemos aventurar que es posible pensar el problema del turismo, como una forma de neocolonialismo y de etnocidio de baja intensidad. Sin duda, la llamada aculturación o deculturación, y desestructuración de las etnias, supera con mucho al turismo como fenómeno actual.

SOBRE TURISMO Y ESPECTÁCULO

La promoción del turismo enfocada hacia el conocimiento de otras culturas ofrece simultáneamente placer y conocimiento. Ofrece un encuentro cultural, en donde uno de los actores va a conocer y el otro a ser conocido. Encontramos allí, una estructura similar a la del encuentro teatral entre actores-personajes y espectadores. En el fondo se promueve un evento cultural, aunque sólo se trate de fragmentos.

Ciertamente, al rastrear el lugar del teatro Jean Duvignaud reconoció que “la sociedad es una escena a la que llega el hombre a revelar su ser por medio de una máscara” (Duvignaud, 1973). Pero en el espacio de las relaciones sociales esta escenificación se encuentra fusionada de otra forma con los espectadores, quienes participan del evento, ya no en la pasividad aparente del especta-

dor de costumbre, sino en una interacción más directa. Hacia este “teatro espontáneo”, se dirige el turismo con un desplazamiento nuevo, un nuevo observador, una especie de etnólogo de vacaciones, que a diferencia del profesional de la antropología no recibe viáticos, ni debe tener registros detallados y teorizantes de la cultura. El turista sólo debe anecdotizar y heroizar su aventura; sus registros fotográficos, y audiovisuales comprobarán su capacidad de riesgo, su sabiduría y fomentarán su estatus. Este nuevo espectador opera de singular forma en la disposición de la escena. Incide en ella en la medida en que sólo se siente más satisfecho cuanto más extraña y “exótica” es la experiencia.¹¹

La cultura frente al espectador toma la forma, ya no de representación ritual, sino de representación espectacular. Diversos eventos rituales deben ser desarticulados para poder “representarlos” al turismo, o a los antropólogos que *pagan por ver* ya sea porque su duración original es demasiada como para servir de espectáculo, o porque suceden espacialmente tan alejadas del centro turístico, que es necesario traer a parte del grupo, por ejemplo, los danzantes, para sólo representar “la parte más atractiva”. Tales intervenciones no han sido suficientemente aclaradas en relación a turismo y con cierta antropología, más o menos espontánea que se desarrolla bajo la tutela de los desarrollistas culturales.

La cercanía del ritual y el teatro se puede establecer en la calidad de sus combinaciones discursivas y figurativas en los planos visuales y auditivos. Podríamos extrapolar la definición de Helbo sobre el teatro y decir que “la especificidad del teatro [y del ritual] consiste en ofrecer siempre una estructura narrativa, que reduce la coexistencia de lo legible y lo visible a lo verbal y visual”.¹² En

¹¹ Sabemos que en torno al dispositivo del turismo, más allá de sus superficies, existen prácticas “exóticas” que no son promovidas oficialmente por las guías de turismo, como la prostitución en Asia, pero que son bien conocidas por los operadores.

¹² “La producción [teatral] pone en juego un mundo nombrado/desplegado mediante *vehículos de manifestación* más numerosos que los de la imagen bidimensional (escenografía, iluminación, elementos audibles [música], la voz y el cuerpo del actor), en un espacio físico tridimensional y en un espacio cognoscitivo que es al mismo tiempo aleatorio y experimentado colectivamente” (Helbo, 1989).

efecto, si consideramos esta afirmación, podemos pensar que los eventos rituales que entran en esta estrategia espectacular son teatrales en toda su extensión. La particularidad de la mirada del turismo hacia el otro cultural como espectáculo cultural reside en la *novedad*, es decir, en la potencialidad que tiene de ser *exótico* y *extraño*. Tal extrañeza, como objeto de consumo, parece invocar narraciones no expresas, derivadas no del contraste cultural, sino del propio universo cultural del turista caracterizado por su fuerte tendencia al consumo de la diferencia, de la novedad. Los *tours operators* dirigen sus ofertas hacia los eventos sociales que más cargados estén de esta dimensión *exótica* y *original*. Naturalmente, como en la preconstrucción escénica, “La producción ofrece sugerencias dirigidas al deseo o la razón del espectador. El profesional pone en escena un proyecto visual y auditivo cuya aprehensión es orientada provisionalmente” (Helbo, 1987), con la ventaja de que el espacio receptor del turismo ofrece un escenario ya listo, en el cual los actores simplemente deben hacer lo que se supone es propio de su cultura. Allí, la antropología contribuye directa o indirectamente, ya que los resultados de sus trabajos sirven como temas para el guión turístico, haciendo eco y homenaje moderno a su vínculo intelectual con el pasado colonial.

La misma cultura, como representación y actualización, parece separarse y desintegrarse, para dar lugar a la representación de sus propias representaciones, de sus formas de representar (por ejemplo los rituales que son escenificados fuera de tiempo y contexto para muestras museográficas, festivales culturales, etc.). Como en un juego de espejos donde presenciamos...

...el hundimiento de la realidad en la hiperrealidad, en la duplicación minuciosa de lo real, preferentemente a través de otro medio reproductivo —publicidad, foto, etc.— de médium en médium lo real se volatiliza, se vuelve alegoría de la muerte, pero también se refuerza mediante su destrucción misma, se convierte en lo real por lo real, fetichismo del objeto perdido; ya no objeto de representación, sino éxtasis de denegación y de su propia exterminación ritual: hiperreal (Baudrillard, 1993).

En la actualidad podría pensarse que, gracias al turismo y su fomento de las culturas locales, ya sea como espectáculo para el

turista o como fuentes de divisas para el país receptor, han sido apoyadas las “3F”: flora, fauna y folclore. En efecto, la identidad étnica parece reforzarse, pero de manera fragmentada y superficial; sólo jirones de la misma subsisten. Es difícil afirmar que en las actuales condiciones de subdesarrollo, la frágil identidad de un grupo se ve fortalecida por ser actores de sí mismos como guías culturales. No obstante que “en 1980 [...] en La Declaración de Manila sobre el Turismo Mundial, la OMT, proclamaba el derecho de las personas a descubrir el mundo que las rodea” (OMT, 1992), allí no se habló de los efectos de esa *libertad para descubrir*; no se mencionó que ante el peligro de desaparición de esas *realidades por descubrir* sería necesaria su construcción o invención. Los cuerpos *bellos pero inocentes* que velaron los sueños de Malinowski; los olores a los que Segalen maravillado dedicó uno de los más originales escritos sobre el exotismo; o los colores que sedujeron a Gauguin, parecen haber renacido. Acceder a ellos, sin enfermedades ni peligros, es posible hoy gracias al turismo, gracias a su capacidad de proyectarnos la cultura como un escenario no contaminado, destilado, y *puro*; una magistral obra de teatro.

La teatralización del acontecimiento no parece cobrar conciencia del proceso mimetizante de las sociedades afectadas. Éstas son convertidas en actrices de su propia realidad; pero no la realidad de sus desestructuradas condiciones sociales, sino la de sus ensoñaciones como grupo, la de su identidad. Para Boorstin (1988), la cultura americana, paradigma del turista, tiende a configurarse sobre “pseudoacontecimientos”. Similar situación se perfila continuamente detrás del turismo. Lo “exótico” ha pasado de ser el efecto extraño de la diferencia cultural a ser un objeto de consumo colectivo ante el cual una y otra vez debemos maravillarnos.

La puesta en escena de las culturas, por parte de las estrategias publicitarias del turismo, hace que éstas transiten de su propia realidad a la imaginaria de lo que los demás quisiéramos que siguieran siendo, un “otro exótico”, que nos perfile con sus bordes ante la imposibilidad de definirnos desde adentro de esa otra representación teatral que es nuestro malestar y olvido. Ahora, en respuesta al tiempo se trata de reconstruir los *paraísos perdidos* gracias a una historia que se predica inocente y culpable a la vez, en una esquizofrénica carrera por destejer y tejer un daño que no

se atina en denominar desarrollo o etnocidio. El turismo soporta orgullosamente parte de esta dimensión. Parece susurrarnos que ahora no nos es posible permitir la desaparición del *otro cultural*, aunque sea a fuerza de desplazarlo de lo que sospechamos que es, hacia lo que en el fondo deseamos que sea: un espectáculo.

BIBLIOGRAFÍA

- Affergan, Francis, *Exotisme et altérité; essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, París, Presses Universitaires de France, p. 295, 1987.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et Simulations*, París, Seuil, 1981.
- _____, *El intercambio simbólico y la muerte*, Caracas, Monte Ávila editores, 1993.
- Boutillier, Jean Louis, et al., *Le tourisme en Afrique de L'Ouest. Panacée ou nouvelle traite?*, París, Francios Maspero, 1978.
- Barthes, Roland, "Théorie du Texte", en *Encyclopaedia Universalis*, París, p. 1015, 1968.
- Brailowski, Antonio, et al., *Medio ambiente y turismo*, Buenos Aires, CLACSO, 1983.
- Clifford, James, *Dilemas de la Cultura*, Buenos Aires, Gedisa, 1995.
- Del Toro, Fernando, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.
- _____, "Texto, texto dramático, texto espectacular", en *Semiosis, seminario de semiótica*, núm. 19, julio-septiembre, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1987.
- Duncan Cameron, "The museum: A temple or the forum", en *Journal of World History*, 14, núm. 1, 1972.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Helbo, André, Jean Alter et al., *Sémiologie de la représentation: theatre; television, bande dessinée*, Bruselas, Éditions Complexe, 1975.
- _____, *Teoría del espectáculo; el paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna, 1989.
- Herrera Figueroa, Miguel, *Sociología del espectáculo*, Buenos Aires, Paidós, Biblioteca de psicología social y sociología, Serie Mayor, 62, 1974.
- Jaulin, Robert, *La Paz Blanca: introducción al etnocidio*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1973.
- _____, *El etnocidio a través de las américas*, México, Siglo XXI, 1976.
- Karp, Ivan y Steven Levine (ed.), *Exhibiting cultures: The poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institute, 1991.

- Leed, Eric J., *The Mind of the Traveller: from Gilgamesh to Global Tourism*, Nueva York, BasicBooks, 1991.
- Marinis, Marco de, *Semiótica del teatro*, Milán, Bompiani, 1982.
- Moreno Toscano, Octavio, "El Turismo Como Factor Político en Las Relaciones Internacionales", *Foro Internacional*, núm. 45, vol. VII, núm. 1, 1971.
- Ricoeur, Paul, "Qu'est-ce un texte", en *Hermeneutik und Dialectik*, Tubinga, J.C. Morr, 1970.
- Rossel, Pierre (ed.), *Tourism: Manufacturing the exotic*, IWGIA Document, núm. 61, Copenhagen, 1988.
- Organización Mundial de Turismo, "El turismo, medio adecuado para crear conciencia ecológica", OMT, México, *Excelsior* 8-VIII-1992.
- Segalen, Víctor, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, 1908, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Segura, Juan C., *El turismo y su incidencia en la producción de lo "exótico"* (mimeo.), presentado en el VII Congreso Internacional de Aladaa-Acapulco, 1992.
- _____, *De los territorios de la identidad* (mimeo.), México, 1994.
- Ventós, Xavier Rubert de, *De la modernidad*, Barcelona, Península, 1985.
- Zavala, Lauro, et al., *Posibilidades y límites de la comunicación museográfica: hacia una estética de la recepción museográfica*, México, UNAM, 1993.

LA DANZA DRAMA KATHAKALI

JAIME BLANC

El estado de Kerala, al suroeste de la India, se destaca por la profusión de sus plantaciones de arroz y palmas, así como por sus doradas playas de lagunas saladas y enormes ríos. No obstante que es uno de los estados más pequeños de la India, su densidad poblacional es alta: 61% de la población es hindú, 21% es cristiana y, 18% musulmana. Población que ha convivido durante siglos en armonía. La lengua de la región es el malagan, una lengua dravidia con un elevado porcentaje de palabras derivadas del sánscrito.

De este estado proviene una forma artística única llamada Kathakali, que aunque literalmente significa “juego de historias” es mucho más que eso. Se ha tratado de denominarla “ballet”, “representación milagrosa”, “danza-drama”, “ópera”, e incluso “pantomima”, y sin embargo no es ninguna de éstas y a la vez es todas.

Los elementos del Kathakali se pueden rastrear desde las antiguas representaciones en los tiempos de mayor relieve en el mundo hindú, así como en las variadas formas dancísticas que se desarrollaron en Kerala desde el siglo II hasta el siglo XVI. Muchas de sus características son más antiguas que su literatura y son la continuidad de una larga tradición ancestral. Es sólo hasta el siglo XVII, cuando el rajá de Kotlarakkara (un pequeño principal del centro de Travancore) escribió algunas obras basadas en la epopeya del Ramayana, en malagan sánscrito, que puede ser entendido por cualquier persona. Hasta entonces las obras en sánscrito puro eran comprendidas sólo por los letrados.

Así, surge el Kathakali como un estilo particular de danza-drama a modo de teatro del pueblo. Las obras eran representadas por la compañía del rajá no sólo en los templos y las cortes, sino que también iban de pueblo en pueblo y de casa en casa. Este nuevo arte se hizo rápidamente popular en toda la región de habla malagan.

Los señores feudales de Malabar (como se llamaba el área antiguamente) empezaron a competir para ver quien podía tener la mejor compañía de Kathakali, esto hizo que se desarrollara rápidamente este arte en un corto lapso de tiempo. Desde entonces el Kathakali ha tenido mejoras en el maquillaje, vestuario, modos de bailar y técnicas de actuación.

EL ENTRENAMIENTO

El Kathakali es representado tradicionalmente sólo por hombres. Éstos incluyen en su entrenamiento un periodo muy fuerte de actividad física y largo tiempo de práctica para lograr el dominio del llamado *abhinaya* (actuación) y *nritya* (baile). La formación tiene por objeto lograr la representación de las emociones, estados de animo por medio de la cara, complementado por los *mudras*, que son movimientos simbólicos y descriptivos de las manos; para significar un objeto o una acción, el actor kathakali utiliza los *mudras* en lugar de la palabra hablada.

El entrenamiento físico que debe llevar un estudiante de Kathakali es extenuante. En los días menos cálidos del monzón los estudiantes tienen clases diarias de gimnasia y ejercicios de ojos desde las 3 de la mañana hasta las 7:30 cuando terminan la rutina con un masaje de aceite.

Este masaje es una parte muy importante dentro de la enseñanza. Primero, el estudiante lo ejecuta bajo la supervisión de los alumnos más adelantados o de un maestro (llamado Mayyurappadavu o Mayyurappadaukal). El masaje consiste en una serie de ejercicios que combina saludos rituales elaborados como un entrenamiento para la utilización de *grand-pliés* de rotación, equivalentes a las cuartas de la danza occidental. El actor utiliza, asimismo, rotaciones del torso con posiciones de brazos que hacen que la cintura trabaje con mayor resistencia. Trabajos para la desarticulación de

las piernas, para formar grandes piernas y grandes arcos de espalda, todo con una posición de la cabeza que evita al máximo el abandono de la verticalidad y una colocación de la pelvis, con relación al torso, que permite cargar, el torso y la cabeza por el arco del sacro.

Todas las posiciones de piernas son el equivalente a las denominadas posiciones abiertas en el occidente: primera, segunda y cuarta; sólo que en esta técnica la colocación de los pies hacia adentro y el peso en el dorso, permiten mayor rotación y liberación del esfuerzo en las rodillas. Asimismo la colocación de la pelvis permite que los muslos tengan un ángulo de rotación mayor, lo que facilita a su vez tener más *plié*, es decir, más flexión en las rodillas y por tanto tener el peso más cargado o en un punto más cerca del piso (Kalaripayattu).

Esta primera serie de ejercicios ha sido desarrollada por el arte marcial hindú, también del estado de Kerala, llamado Kalari-pait, de gran antigüedad.

Una vez realizada esta serie de ejercicios se empieza a trabajar con los ritmos básicos de los pies. El estudiante pasa cerca de una hora golpeando el piso con el dorso de los pies hasta que aprende a golpear de varios modos con el dorso, el tarso y la planta relajada, con variaciones de tiempo sobre el ritmo que trabaja en particular; así puede ir de una velocidad lenta hasta la más rápida que pueda lograr, sin perder la nitidez del ritmo.

Todo lo anterior lo ejecuta el alumno con el cuerpo totalmente untado de aceite para lograr el máximo calentamiento muscular, especialmente en las articulaciones. Este aceite, realmente eficaz en la curación, es usado cotidianamente por la medicina ayurvédica para la cura de desgarres musculares y la recuperación o convalecencia de la rotura de huesos.

Una vez terminados los ejercicios el estudiante se tiende en el piso en una posición sumamente incómoda y recibe un masaje, con los pies del maestro, con el objeto de lograr la máxima apertura de los muslos y el alargamiento de la espalda baja. Este masaje dura aproximadamente media hora, no obstante que es un proceso doloroso, logra que el cuerpo tenga la máxima flexibilidad requerida para los ejercicios que tendrá que hacer el alumno en las secuencias de danza.

Estos ejercicios matutinos preceden a las clases principales, en las cuales, el estudiante aprende durante toda la mañana las danzas en las que se estructura todo el sistema formal técnico del Kathakali. En primer lugar aprende el llamado *Todagam* que se ejecuta en la danza detrás del telón en una representación normal y que se caracteriza por llevar implícitos todos los ritmos que se utilizan en la combinatoria de las coreografías.

El telón significa la oscuridad que prevalece en el mundo, por eso los bailarines no son vistos detrás del telón. El *Todagam* es la danza que se ejecuta con el objeto de obtener la energía primordial (*maya* o *sarti*), la cual no es vista por el espectador porque se trata de fuerzas (*maya*) que actúan fuera de la percepción del ser humano. Su actividad representa el interminable juego de las fuerzas cósmicas (*lila*). En esta medida, el *Todagam* es tanto una danza invocatoria para obtener la energía primordial, como el desarrollo del primer bloque de patrones rítmicos que el alumno debe aprender.

Cada ritmo planteado en este círculo de ritmos tiene un modo verbal de enunciarse. Las sílabas con las que se enseñan se relacionan con los *padams* que el alumno debe decir mientras los ejecuta. Hay dos razones para ello: hablar mientras ejercita, le permite aprender a controlar su respiración sin necesidad de que se le esté recordando cómo hacerlo y, al mismo tiempo le permite recordar los complicados ritmos, con palabras que llevan en su enunciación el juego de tiempos fuertes y débiles sin que tenga que memorizar los números. Las sílabas le permiten entender que para un mismo compás existen diferentes patrones dancísticos conocidos con diferentes nombres cada uno.

El principio básico del Kathakali es que cada movimiento, por mínimo que sea, incluso cuando el actor pelea o simplemente muestra gestos o lenguajes de signos, debe ser considerado dentro de un ritmo y un compás. Los mejores actores kathakali hacen del ritmo una segunda naturaleza, de modo que cuando tienen algún accidente en escena lo integran sin “alterar” el ritmo básico en el que se mueven.

Parecería, incluso, que el actor bailarín se mueve dentro de una red tridimensional hecha de patrones rítmicos dentro de la cual existe toda la libertad del mundo, hasta la posibilidad de la impro-

visación. Si se conoce esta red referencial en la cual está inmerso otro círculo cerrado con valor propio como danza, y a partir del cual se extraen de la composición, se llega al llamado *Chulip*. Éste es una secuencia en la que se entrena la alta espalda, con diferentes posiciones de piernas y brazos, siempre con referencia al peso de la pelvis y la flexibilidad de la cintura. El *Chulip* enseña todas las posibilidades de movilidad de la alta espalda con relación a una pelvis fija sobre unas piernas móviles.

Una vez aprendido lo anterior, el alumno pasa al aprendizaje de la danza llamada *Purappadu*. Esta danza, en sí misma, es una especie de prólogo en el que el alumno, de forma similar al *Todayam*, debe lograr poner de manifiesto el domino corporal y rítmico sin implicar aún ninguna historia; es decir, es una danza “pura”. Más adelante volveré sobre este tema. Baste señalar que *Purappadu* significa literalmente “para empezar” y es la primera danza que el público ve en una representación Kathakali tradicional.

Conforme avanza el aprendizaje del alumno, las danzas se complican cada vez más; ahora cada historia por contar-bailar posee su propia combinatoria de ritmos-movimientos (*mudias-kalasham*), así como sus propias referencias auditivas y su relación con los acompañantes de cada historia. Este proceso se realiza hasta el mediodía.

Ya durante la tarde, los bailarines actores estando sentados, trabajan la cara: ojos, mejillas, y párpados. Esto tiene por objeto lograr, después de algún tiempo, gran expresividad, junto con el conocimiento de los sentimientos expresados facialmente.

SOBRE LA TÉCNICA DE MOVILIDAD DE CADA PARTE DE LA CARA

Esta parte del entrenamiento la llevan a cabo sentados con las piernas cruzadas y la cintura semiarqueada. Durante el trabajo no está permitido cerrar los ojos, de manera que con los dedos se sostienen las pestañas para mantenerlos bien abiertos y practicar las direcciones de la mirada. En esta misma posición van aprendiendo a usar el alfabeto de los *mudras*.

Hasta el momento he señalado diversas partes del entrenamiento, a saber: 1) el entrenamiento dancístico; 2) el entrenamiento gestual, y 3) el lenguaje simbólico de las manos.

Como toda la danza de la India, las premisas a partir de las cuales se elabora todo el trabajo dancístico surgen de la codificación hecha por Bharatha Muni en su libro *Natya Sastra* donde se explican en detalle todas y cada una de las partes que un bailarín debe conocer para lograr una adecuada representación. En este libro se especifica que, drama y actuación son considerados inseparables de la danza y de la música, a su vez interdependientes. La danza en sí misma puede ser dividida en tres partes principales:

- a) *Natya*: combinación de danza y actuación;
- b) *Nrta*: danza pura, movimientos sin ningún significado especial o modo. Se usa para mostrar únicamente la técnica, las complicaciones del tiempo, ritmo, posturas, y trabajo de los pies;
- c) *Nrtya*: es ya la forma dancística que comprende los movimientos del cuerpo en su totalidad, así como las expresiones faciales. Se completa con el llamado *Rasa*, para llegar a expresar pequeños episodios, una frase o todo un drama.

Éstos son básicamente los fundamentos de la danza, que se logran mediante la combinatoria de los tres elementos del trabajo corporal, a saber: a) Las extremidades, b) La totalidad del cuerpo y, c) La cara.

Estos tres elementos tienen que expresar entre ellos un todo en el cual rapidez, delicadeza, simetría, control, versatilidad, expresión de los ojos, expresión facial, pensamiento, palabras y canto siguen una corriente natural de armonía.

El significado de la danza se puede detallar en tres formas:

- a) *Bhava* o estado de ánimo. Esta parte de la danza está dedicada a las miradas, el juego de los ojos y cejas, *mudras* o gestos con las manos, en consonancia con la totalidad de la expresión facial;
- b) *Raga*, la melodía y el canto y,
- c) *Tala*, tiempo rítmico. Técnica de los pies guiada por el tiempo dado por las percusiones.

Las reglas para el desarrollo de una representación se comportan como una ciencia exacta, no dejan nada a la arbitrariedad, en ello reside su arte. Éste puede ser dominado tan perfectamente que cada bailarín, merced a sus habilidades expresivas, gracia,

dominio técnico, personalidad, confianza y sensibilidad puede llegar a distinguirse en una representación.

Técnicamente, la danza se desenvuelve en etapas. La primera conocida como *Karana* o postura simple, constituye el origen y fuente de todo movimiento. En ella, el cuerpo como totalidad tiene una posición fija de ciertas posiciones de las manos, brazos, piernas y pies. Existen 108 *karanas* a partir de los cuales son desarrollados los movimientos dancísticos. En este sentido los *karanas* pueden ser considerados como un alfabeto a partir del cual los movimientos se realizan según diversas combinatorias. Cada *karana* es entonces una coordinación de:

- 1 La posición del cuerpo o *sthanka*;
- 2 El paso o porte o *cari* ;
- 3 Gesto de manos o *nrta hasta*.

Existen seis tipos de *sthanka*, 32 *caris*, y 27 *nrta hasta*. Cuando dos *karanas* se combinan, se genera una unidad de acción llamada *matrika*. Cuando seis u ocho *karanas* se combinan, es decir dos o tres unidades de acción (*matrika*), se genera el *angahara*. De estos últimos hay un total de 32.

Daré un ejemplo de como los *karanas* combinados dan una particular unidad de acción de *Angahara dewardo* al *Nytystra*. Para lograr el *Angahara Aksipta* se requieren los siguientes *karanas*:

1 *Nupura* que significa cascabeles del tobillo. La base de ésta son los pies cruzados como un *demi-plié* en quinta posición occi-dental; los brazos estirados en la diagonal arriba y las manos sueltas de la muñeca. De lo que resultan tres movimientos:

- a La cadera se mueve en forma circular;
- b La mano izquierda se flexiona hasta formar un ángulo;
- c La mano derecha hace un círculo mientras las piernas se separan sobre el tarso en movimiento.

2 *Karana Vikspta* significa tirar las piernas dobladas en un *demi-plié* en primera occidental. La mano izquierda está colocada en la cadera y el brazo derecho estirado con un ángulo hacia abajo. Aquí hay cuatro movimientos básicos:

- a Las manos se flexionan haciendo círculos hacia abajo y hacia arriba;

- b* Las piernas se llevan hacia atrás con los dedos también hacia atrás y recargándose nuevamente en el piso;
- c* Los pies se cruzan como en quinta posición y los movimientos de manos y de piernas se hacen simultáneamente;
- d* Las piernas dobladas se mueven hacia *grand-plié*, y los dedos de las manos se doblan uno por uno.

3 *Karala Alata* significa círculos. La pierna izquierda en *demi-plié* abierto. El pie derecho levantado en *cou-de-pied*, la mano derecha descansa en la rodilla del pie derecho y la mano izquierda flexionada hacia abajo. Tenemos entonces, en éste, tres movimientos:

- a* La pierna derecha se levanta y se lleva hacia atrás moviéndose circularmente hacia la izquierda hasta colocar el talón en el piso;
- b* La mano derecha se levanta hasta formar un ángulo;
- c* La pierna izquierda se levanta doblada con la rodilla cerca del pecho.

4 *Aixipta* significa esparcirse alrededor. El pie izquierdo está recargado en el piso, mientras en derecho se levanta cargando el tarso con el talón tocando el tobillo izquierdo. La mano izquierda está puesta a la altura del hombro en gesto de *pataca*, la mano derecha se mantiene colgando en un pequeño ángulo. Esta base presenta cuatro movimientos:

- a* La pierna derecha se dobla y se levanta;
- b* Lo mismo con la pierna izquierda;
- c* La mano derecha se mantiene inmóvil;
- d* Los dedos de la mano izquierda se doblan levemente uno por uno.

5 *Karana Uromandala* significa la región del pecho. Las piernas están cruzadas como en un *demi-plié* en quinta posición, el cuerpo se dobla ligeramente hacia la izquierda y los brazos cuelgan formando un pequeño ángulo a los lados. Cinco movimientos resultan de esta posición:

- a* Los pies se cruzan constantemente;
- b* Las piernas se cruzan tocando la parte interna del muslo;

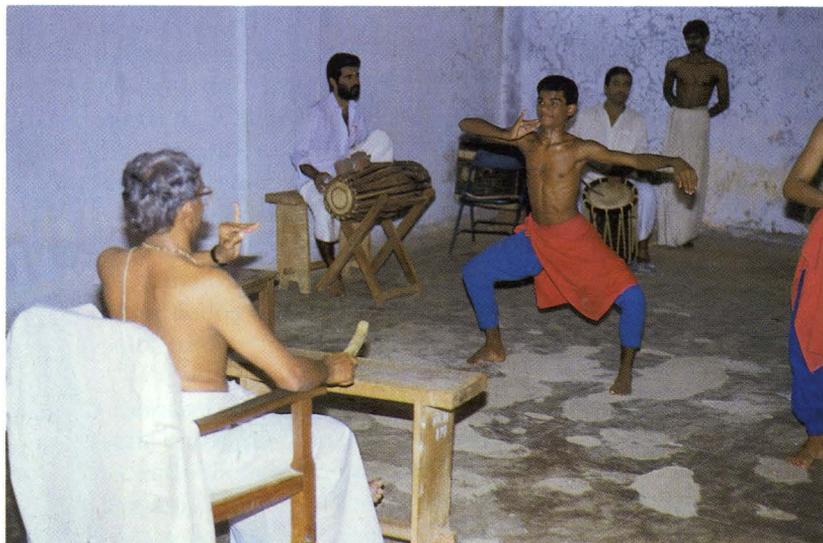


Aplicación de maquillaje.

Las fotografías que aquí se presentan son de Antonio Prieto Stambaugh



Unos asistentes ayudan al actor Ramdas a ponerse su vestuario. Su maquillaje "Chuvanna Tadi" (Barba Roja) representa a un personaje demoniaco.



El guru M.P. S. Nambodri instruye a un alumno avanzado en la interpretación de los *mudras*. Academia Kalamandalam, Kerala.

- c* Los dedos de la mano derecha se estiran suavemente uno por uno, mientras la muñeca gira delicadamente de forma circular;
- d* Los dedos de la mano izquierda se doblan uno por uno hacia la palma;
- e* Las manos hacen círculos cerca del pecho.

6 Karana Nitamba significa posterior. Los pies están cruzados en quinta de *demi-plié*. El brazo izquierdo y derecho se doblan y las manos se mantienen cerradas cerca de la cintura. Presenta cuatro movimientos:

- a* Las manos están en *pataca*;
- b* Las palmas de las manos van hacia adentro cerca de los dedos;
- c* Los pies se cruzan en quinta posición;
- d* Las piernas se abren con la rodilla derecha doblando un poco hacia la izquierda.

7 Karana Kari Hasta significa “elefante borracho”. El brazo izquierdo está doblado, y la muñeca suelta de tal modo que las yemas de los dedos casi tocan el hombro. El brazo derecho está cruzado hacia la izquierda, con la muñeca suelta. Las piernas están abiertas en una pequeña segunda en *demi-plié*. La planta del pie izquierdo está recargada en el piso y el pie derecho se recarga en el talón. Presenta cuatro movimientos:

- a* La mano derecha se mantiene al nivel del pecho;
- b* La mano izquierda está colocada de modo que las yemas de los dedos casi tocan el hombro en posición *tri-pataka*;
- c* La mano derecha se gira delicadamente abriendo los dedos uno por uno;
- d* Las piernas se separan con los dedos abiertos;

8 Karana Kacchinca que significa cintura abierta. Las piernas están en segunda abierta sobre los dedos gordos de los pies, los brazos abiertos en la diagonal arriba con las muñecas relajadas. Presenta cuatro movimientos:

- a* La cintura se mueve en forma circular;

- b* Los brazos se levantan y se cruzan por encima de la cabeza con las palmas hacia afuera, las manos en *pataka*;
- c* Las manos se bajan con el mismo gesto;
- d* En este *karana* *c* y *d*, se repiten una y otra vez mientras el bailarín gira rápidamente.

Hemos visto en este ejemplo cómo los *karanas*, en tanto posturas básicas al ser combinados generan los *angharas*. Paralelamente a éstos también existen los *rechacas*, que son 4 movimientos especiales:

- a Pada Rechaca* (de los pies): movimientos de lado a lado con los pies como oleadas;
- b Kati Rechaca* (cintura): levantando el sacro hacia atrás o girándolo;
- c Hasta Rechaca* (manos): levantar las manos, lanzarlas hacia adelante y girando llevar la espalda hacia las manos;
- d Kantha Lechaca* (cuello): levantar, bajar y doblar el cuello a los lados y otros movimientos similares.

Una vez que hemos visto estas posturas básicas que son utilizadas para la formación de los *angharas* y como las *rechacas* completan la técnica de la danza, veamos finalmente el retrato de los sentimientos y de las expresiones en la danza, conocido como *Abhinaya*, el cual se divide en cuatro partes, a saber:

- 1 *Angika* o expresión de las extremidades y del cuerpo;
- 2 *Vachina* o expresión mediante la voz;
- 3 *Sattivika* o la expresión mental, o de los sentimientos y emociones mediante el uso de la cara y de los ojos y,
- 4 *Aharya* o la expresividad por medio del vestido, ornamentos u otros elementos accesorios.

Éstos son entonces los principales elementos a partir de los cuales la danza se convierte en un importante arte. De cada postura de la cabeza, colocación del cuerpo, de las manos llenas de elocuentes gestos, de la relación entre la cadera y la cintura, de los pies y piernas, de la expresión facial ayudada por los ojos y las cejas, además de los vestidos, ornamentos, voz, y la melodía se establece la totalidad de la danza. En ella cada parte del cuerpo debe

ser correctamente aprendida y utilizada conforme un estudiado control de cada gesto, expresión y unidad de movimiento.

Cada movimiento físico diseñado en la danza debe estar en perfecta armonía con el compás de las percusiones del acompañamiento musical, cada paso debe encontrar su contrapartida en las percusiones.

En toda la danza hindú hay contrastes entre el estilo *lasya* o femenino y el estilo *tandava* o masculino.

Hasta ahora hemos visto lo concerniente a *Nritta*. Veamos ahora lo relativo a *Abhinaya* o representación histriónica.

Existen nueve expresiones que se aprenden a modo de entrenamiento de los músculos faciales que son llamadas *rasas*. Todas se desarrollan a partir de *Sringara* o sentimiento erótico, dependiendo de la situación. Veamos:

- 1 *Sringara* o erótico;
- 2 *Rasya* o sarcástico cómico;
- 3 *Karuna* o compasivo;
- 4 *Raudra* o furia;
- 5 *Veera* o heroico;
- 6 *Bayaneka* o miedo;
- 7 *Beepelsa* o disgusto;
- 8 *Athpudda* o asombro gustoso;
- 9 *Shanta* o calma, serenidad y paz.

En torno a éstos existen los llamados *Sthayi Bha Yas* o dominantes y permanentes. A saber: amor, alegría, congoja, furia, entusiasmo, terror, disgusto y asombro. Por otro lado existen los *Sangari Bhavas* transitorios que son treinta y tres, a saber: prepotencia, debilidad, sospecha, envidia, embriaguez, cansancio, letargo, depresión, ansiedad, engaño, recolección, fortaleza, timidez, constancia, alegría, emoción, estupefacción, arrogancia, desesperación, curiosidad, impaciencia, ensoñación (dormitar), pérdida de memoria, soñar, despertar, indignación, disimulación, crueldad, seguridad en uno mismo, enfermedad, locura, miedo, premeditación. Y finalmente existen los estados temperamentales de fervor, o *bhavas* originado en las formas físicas, a saber: parálisis, sudoración, horripilación, debilidad de la voz, temblor corporal, cambio de color, derrame de lágrimas, y pérdida del sentido.

En cada una de las partes de la danza hindú existe toda una gama de subdivisiones que mediante su combinatoria alcanzan un significado preciso de lo que se dice por medio de todos los lenguajes que forman el universo dancístico.

El Kathakali utiliza todos los elementos mencionados, así como diferentes tipos de ritmo y melodía para lograr la caracterización de los personajes. Estos personajes representan a los seres mitológicos de los tres mundos: el mundo superior de los *Devas* (dioses), el mundo medio de los seres humanos, y el submundo de los *Asuras* (demonios). A su vez, estos personajes están agrupados según ciertos tipos claramente definidos. No sólo se trata de individuos, sino también de personalidades simbólicas.

Por otra parte, los extraordinarios maquillajes y vestuarios han sido diseñados para transformar a los actores tanto física como mentalmente en los tipos característicos de los personajes representados. Con la excepción de los personajes femeninos, los sabios, y los santos, todos los personajes llevan la cara pintada básicamente con colores brillantes: verde para los héroes, dioses y reyes; rojo y negro para los personajes fieros, o los malos; y con diseños sumamente elaborados se representan ciertos tipos de animales. Hay cinco diferentes tipos de maquillaje: *Pachha*, *katti*, *tadi*, *kari*, y *minukku*.

El *pachha*, o verde pertenece a los tipos divinos, heroicos o nobles. La cara pintada de verde con una especie de antifaz angosto de color negro (pintado), con la marca de *Vishnu* en la frente y los labios pintados de rojo. Usan además un *chutti* o contorno facial hecho de papel de arroz y pasta y, finalmente una *kirita* o corona.

El *Katti* (cuchillo) refiere a personajes arrogantes y malos, que sin embargo poseen algo valioso. Utilizan el mismo tipo de maquillaje, sólo que llevan en la frente y la punta de la nariz un pompón blanco.

Los *tadi* (barbados) son de tres clases: *chuwana tadi* o barba roja; *vella tadi* o barba blanca y *karutta* o barba blanca. El color rojo representa los caracteres viles y viciosos. Normalmente llevan la cara pintada de negro y un enorme bigote blanco. Utilizan coronas circulares rojas y blancas bastante más grandes que los caracteres anteriores. Los grandes monos de *Zamayana* como *Bali* y

Sugriva son incluidos en esta categoría porque a pesar de que no son viciosos, tipifican la fuerza bruta de la vida salvaje.

Los personajes de barba blanca representan a un tipo más alto de ser como se ve en el personaje de *Hanu Man*, un hombre mono de naturaleza divina. Su maquillaje sugiere el del animal con una complicada red de patrones negros, rojos y blancos pintados en la cara; el pegote en la nariz señala que es pío y virtuoso.

Los personajes con barba negra son los personajes en los que el color negro predomina en el maquillaje como en el vestuario. Éstos representan seres primitivos, cazadores y salvajes. Sus caras son pintadas de negro y rojo.

Los *kari* (negro) son personajes femeninos, normalmente demonios. Son las figuras más aberrantes del Kathakali. Llevan la cara pintada de negro con aplicaciones rojas y blancas. Usan falsos pechos muy cómicos, además del mismo tocado y vestuario de los personajes de barba negra.

Minukku o radiante. Esta clase simboliza la gentileza y las altas cualidades espirituales. Presentan un violento contraste con los cuatro personajes anteriores. El vestuario es muy sencillo y la cara la llevan pintada con una tinta rosa amarillenta.

Los caracteres femeninos representan a heroínas, sirvientas, así como a demonios femeninos con las características de hermosas doncellas listas para confundir a los hombres. A su vez, los personajes masculinos son mensajeros, artesanos, carretoneros (sic), sabios y brahmines. Todos los personajes, tengan o no maquillaje, llevan cubierta la cabeza. Además de estos principales tipos de maquillaje, existen 18 caracteres especiales que no encajan en ninguna categoría en particular, estos incluyen: *garuda*, *jatayu*, el cisne *hamsa*, la serpiente *karkortaka*, el hombre león, así como muchas más elaboraciones especiales del maquillaje.

El vestuario de los actores Kathakali es altamente decorativo. Los caracteres masculinos tienen falda hecha de 55 yardas de tela, sobre el cual llevan otra tela con adornos. Además llevan un saco corto, brazaletes y collares. A pesar de lo aparatoso del vestido, éste es funcional, ya que permite la movilidad de las piernas en todos los sentidos, asimismo le da a la parte media baja del cuerpo cierta ligereza en contraste con el peso de los movimientos de los pies. La *krita* o corona usada por casi todos los caracteres está

revestida con pintura de oro, espejos y piedras preciosas de imitación completando la majestuosidad del personaje.

Respecto al foro del Kathakali, éste es de lo más sencillo. Ningún decorado es requerido dado que los actores describen todo por medio de los *mudras* y de las expresiones faciales. En el centro del mismo se coloca una lámpara de metal con dos mechas flotando en aceite de coco, las cuales proporcionan una suave luz amarillenta. La lámpara conlleva un significado religioso y siempre está en el proceso, todos los movimientos convergen hacia ella. Además de esto se utiliza un telón rectangular llamado *tirasilla* que es detenido por dos lacayos escénicos antes de que la función de inicio, y entre cada escena. Es aquí donde la convención teatral se muestra más profundamente, ya que los ayudantes escénicos realizan sus actividades, como subir y bajar el telón, con movimientos cotidianos, en contraste con el altamente estilizado maquillaje, vestuario y movimientos de los personajes, apoyando así, por contraste la atención necesaria.

Los músicos se ubican al fondo en la parte izquierda del foro, éstos son dos percusionistas, uno de los cuales toca el *chenda*, un tambor que se mantiene verticalmente y que se toca la mayor parte de las veces con baquetas curvas de madera; el otro percusionista toca el *maddalam*, que se mantiene horizontalmente mientras se toca con las manos.

Los percusionistas acompañan la acción, elaboran el ritmo y remarcan los *mudras* y los pasos de la danza de los actores.

La orquesta se completa con cantantes ubicados a la derecha del foro. El principal toca un gong y su asistente un par de címbalos. El papel de los cantantes es el de contar la historia de la obra verso a verso, mientras los actores interpretan cada palabra mediante los *mudras* y las expresiones faciales.

Después de un determinado número de versos, hay un cierre de acción con los llamados *Kalasham* para completar el clima emocional de cada parte.

Una representación tradicional en kerala dura toda la noche, siendo precedida al atardecer por el *keli kottu*, o el anuncio de que la representación va a dar inicio. Antes del comienzo de la primera obra se presentan cuatro preliminares con demostraciones de danza y música, éstos son:

- 1 El *Arango Keli* que es un periodo de improvisación hecho por el percusionista del *Maddalam*, estando parado el frente de la lámpara.
- 2 El *Toddayam* que es esencialmente un rito propiciatorio-invocatorio hecho detrás de la cortina por dos o más actores jóvenes sin maquillaje.
- 3 El *Puruppadu* es un prólogo de danza pura que sirve para introducir al personaje principal de la obra que va a representarse.
- 4 El *Melappadam* que consiste en una exhibición hecha por los dos percusionistas acompañados por el gong y los címbalos, la cual tiene una duración aproximada de media hora, en la que los músicos se permiten mostrar sus habilidades.

Sólo después de estos preliminares la obra en sí da inicio. Antiguamente se representaba un sola obra durante toda la noche, actualmente se hace una selección de las escenas más interesantes de tres o cuatro obras. Las escenas con las que abren la representación suelen ser tranquilas y aparentemente lentas para los no-iniciados, aunque técnicamente son las más difíciles de actuar. La escena amorosa con la que inician casi todas las historias, no tiene nada que ver, necesariamente, con ella, más bien pretende mostrar la importancia del sentimiento *sringara* o sentimiento del amor permitiendo al actor mostrar su virtuosismo. Conforme pasa la noche las escenas se van haciendo más y más rápidas, hasta que en las escenas finales, justo antes del amanecer, la representación termina con gran emoción, normalmente con fieras batallas y la muerte de los demonios. Al terminar la escena final, uno de los actores de la misma representa el *dhanasis*, una pequeña secuencia de danza, dando gracias a Dios por haberles permitido trabajar durante toda la noche y pidiendo la bendición para el público.

Para terminar, en Kerala el público conoce las historias de todas las obras y están familiarizados con el vestuario y los maquillajes. Su interés está en la ejecución de algún personaje especial por parte de un actor en particular.

EL ESPECTÁCULO DE MARIONETAS DE SOMBRAS NAHUI OLLIN Y SU RELACIÓN CON LOS ESPECTÁCULOS DE SOMBRAS DE CHINA E INDONESIA

MIREYA CUETO

IMPORTANCIA DEL MITO DE LOS SOLES. FUENTES DE INFORMACIÓN

El espectáculo de sombras Nahui Ollin es una representación de la Leyenda de los Soles, mito cosmogónico de la cultura nahua, cuya importancia se refleja en las numerosas citas que aparecen en las crónicas del siglo XVI, además de encontrarse representado en el calendario azteca.

Dichas crónicas consignadas en su mayoría por los frailes españoles, fueron posiblemente recuerdo de antiguos códices prehispánicos desaparecidos cuyos autores se desconocen. La imagen de este mito aparece en el Códice Vaticano. No tiene la calidad artística de otros códices mexicanos.

Las distintas versiones coinciden fundamentalmente en: *a*) la destrucción de los seres humanos, mediante su transformación en animales, en cuatro catástrofes naturales asociadas a los elementos y como resultado de la lucha entre Tezcatlipoca —destructor, nocturno y hechicero— y Quetzalcóatl —creador, dios del viento, y asociado al planeta Venus. Cada era o sol recibe un nombre calendárico; *b*) La creación del quinto sol o Nahui Ollin (4º movimiento) por el sacrificio de los dioses; *c*) El descenso de Quetzalcóatl/

Xólotl al Mictlan —lugar de los muertos— en busca de los huesos de los antepasados para crear a la nueva humanidad; *d*) La creación de la nueva pareja en Tamoanchan —lugar del origen; *e*) El don que Quetzalcóatl hace a los hombres del maíz, mediante su transformación en hormiga negra.

Las variantes entre las crónicas de la Leyenda de los Soles se refieren al número de años de cada era así como al orden de los elementos —tierra, aire, fuego y agua— que provocaron las destrucciones. También varían las versiones de los nombres calendáricos dados a cada era, así como sobre la presencia o no de otros episodios de menor relevancia.

No nos fue posible analizar todas las versiones. La dificultad consistió en elegir aquella que se acercara más a una secuencia lógica comprensible para el público en general no familiarizado con el mito y, por otra parte, que respondiera a las posibilidades de realización plástica y dramática. Fue elegida básicamente la versión anónima, manuscrito náhuatl de 1558, traducida primero al alemán por Lehmann y posteriormente al castellano por Del Paso y Troncoso y publicada por la Universidad Autónoma de México.

POSIBLES INTERPRETACIONES DEL MITO DE LOS SOLES Y SUS IMPLICACIONES ASTRONÓMICAS Y MATEMÁTICAS

Un estudio comparativo y cuidadoso de todas las versiones del mito está aún por hacerse. Sin embargo, es posible adelantar algunas interpretaciones que el lenguaje analógico de los mitos invita a hacer, sobre todo si admitimos con Barjau y Miguel León Portilla, que los mitos encarnan las experiencias remotas de los pueblos y sus conocimientos codificados en el lenguaje de los símbolos, las metáforas, las analogías y, particularmente en el caso de los códices mexicanos, de las imágenes visuales.

En primer lugar, los cuatro fines del mundo reflejan, en opinión de Barjau, un concepto cíclico del mundo y del hombre, en contraste con la concepción lineal del Génesis y el Apocalipsis con un sólo principio y un sólo fin, como en el pensamiento judeo-cristiano. Los mayas comparten este mismo concepto cíclico en el *Popol*

Vuh. Varios autores coinciden en que dichos fines de mundo reflejan las huellas de remotas catástrofes en la memoria mítica.

El primer sol, Sol de Tigre, tiene como elemento la tierra, asociada al tigre Tezcatlipoca, también llamado “corazón del monte”. Esto nos remonta, por analogía, a la vida en las cuevas, era de los gigantes a la que muchos otros mitos hacen referencia. En el caso del mito nahua resulta inevitable la asociación con las cabezas gigantes encontradas en la Venta, Tabasco, pertenecientes a la cultura olmeca, base y origen de las altas culturas mesoamericanas. Estas cabezas, al igual que las figuritas de jade y barro olmecas, tienen la boca atigrada, lo que sugiere la deificación del jaguar. El culto a Tezcatlipoca, el dios tigre, fue sin duda el más antiguo después del culto de Xiutecutli, dios del fuego, ya que originalmente regían los cuatro puntos cardinales los cuatro tezcatlipocas: el negro para el norte, el azul para el sur, el blanco para el oriente y el rojo para el occidente.

El segundo sol, Sol del Viento, marca sin duda la aparición del culto a Quetzalcóatl, en eterna lucha con Tezcatlipoca, sustituyéndolo como deidad del oriente; lo que a su vez sugiere su origen costeño, marítimo, junto al caracol en corte transversal como su atributo imprescindible. En esta era la humanidad es destruida por el viento. ¿Acaso es éste el recuerdo de un gran tornado en la costa del Golfo?

El tercer sol, Sol del Fuego, termina con una lluvia de fuego que nos remite a la erupción del volcán Xitle en el Valle de México, que sepultó en la lava la población creadora de las bellísimas figurillas de Tlatilco, correspondientes al Preclásico medio, durante el cual, según el mito, se comía *acecentli*, gramínea antecesora del maíz.

El cuarto sol, Sol de Agua, termina con un diluvio en el que todos los hombres desaparecen convirtiéndose en peces. En ésta, el cielo y el sol se vienen abajo. ¿La zona lacustre del Valle era de México sufrió acaso una inundación más severa que las padecidas hasta la fecha? En Mesopotamia, región de inundaciones, fue donde se originó uno de los mitos sobre el diluvio.

La creación del quinto sol, Sol de Movimiento, precisamente en Teotihuacán, significa un estadio anterior a la gran cultura del altiplano, una nueva era en la que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl se

unen para levantar el cielo. ¿Puede ser este episodio reflejo de una armonía transitoria entre los dos cultos cuya oposición se manifiesta en muchos otros momentos? Para crear a los hombres, Quetzalcóatl desciende al Mictlan para pedir al señor de los muertos “los preciados huesos que guarda”, esto podría interpretarse como la imagen de una conciencia del pasado, o sea de una conciencia histórica y, como veremos, de un orden astronómico espacio-temporal.

En el episodio del Mictlan nos encontramos con un dato interesante: el señor de los muertos entrega a Quetzalcóatl los huesos con la condición de que toque un caracol (que por cierto no tiene agujeros). Ahora bien, entre los mayas antiguos, nos informa Garcés Contreras (p.87), el caracol aparece asociado a las divinidades del inframundo, al igual que en el mito mexicano, porque el caracol es uno de los signos del número cero, es decir del acabamiento, de la nada. Puede interpretarse el sople de Quetzalcóatl, dios creador, como un medio para conjurar la muerte y posibilitar así la revivificación de los huesos. El caracol se convierte en símbolo del nacimiento, tal como aparece en algunos códices mexicanos.

Quetzalcóatl es acompañado al inframundo por su doble, su nagual Xólotl, el dios perro, lo cual se relaciona con el ritual que aparece desde el Preclásico, de asociar los perros de barro a las ofrendas mortuorias.

Después de sufrir una especie de muerte ritual, Quetzalcóatl logra salir del Mictlan con los huesos que le servirán para crear a la nueva humanidad. El dios asciende por los trece cielos hasta llegar al Tamoanchan, lugar del origen. Este viaje al inframundo y el ascenso por los trece cielos nos hace pensar en un viaje chamánico. Para dar vida a los huesos molidos por Cihuacóatl-Quilastli, Quetzalcóatl sangra su miembro viril. Curiosamente, esta práctica es un ritual iniciático en Australia y es explicado por Joseph Campbell como una “simbolización de la sangre menstrual de la vagina” (Campbell, 1984:144), lo que equivale a simbolizar una dualidad sexual también presente en la dualidad Ometecutli/Omecihuatl (señor dos/señora dos). La dualidad pájaro/serpiente de Quetzalcóatl encuentra su contraparte en la dualidad águila/serpiente de la diosa que contribuye a la creación de la pareja.

Pasemos ahora a considerar las implicaciones astronómicas del mito nahua de la creación. En primer lugar los nombres de las

eras o soles son calendáricos: 4 tigre, 4 viento, 4 lluvia, 4 agua, 4 movimiento que corresponden a 5 días del mes de 20 días.

Quetzalcóatl es la deidad protagónica del mito y corresponde al planeta Venus. Garcés Contreras nos dice que Venus jugó un papel de primerísima importancia y de hecho fue la clave en el sistema general del cómputo del tiempo (Garcés Contreras, 1990:156). Xólotl, gemelo del dios, es Venus cuando éste desaparece del firmamento y, según el pensamiento astronómico prehispánico, viaja por el inframundo.

Los conocimientos astronómicos se precisan en el mito cuando éste nos dice que la primera y la cuarta era duraron 676 años cada una; la segunda 364 y la tercera 312 (las dos suman 676 años). Esta cifra de 676 corresponde a 13 veces 52 años (ciclo del fuego nuevo), cuando el calendario ritual de 260 días y el solar de 365 se inician al mismo tiempo en el año de Ce Ácatl (uno caña) nombre también de Quetzalcóatl.

Por otra parte, el 13 es el número que articula el engranaje de varios cómputos: 13 días componen la semana sagrada, que multiplicada por 20 da 260 días, o sea las nueve lunaciones de la gestación humana; 13 es la suma de 8 y 5 que es la correlación exacta entre los 365 días del ciclo solar y los 584 del ciclo sinódico de Venus, ya que 73 por 5 da 365 y 73 por 8 da 584.

Por supuesto que éstas y muchas otras correlaciones astronómicas están expresadas en el calendario azteca. Fernando Díaz Infante nos dice en su obra *La estela de los soles*: “Interesa señalar que las edades que la Leyenda de los Soles consigna (Códice Chimalpopoca), suman 1040 años, cifra correspondiente a 20 ciclos de 52 años, computada en el círculo séptimo del calendario” (Díaz Infante, 1991:150). El estudio de los cómputos del calendario azteca se debe a Raúl Noriega en su obra *Aportaciones para el desciframiento de la Piedra del Sol*.

PROYECTO ESCÉNICO

Dada la importancia y la indudable belleza del mito, se imponía la idea, casi la obsesión, de devolver a la narración superviviente su sentido original de imagen y de pensamiento visual, —ya que los mexi-

canos no se sirvieron de escritura como los mayas—, precisamente con lo más representativo de la gráfica prehispánica, para lo cual recurrimos a los códices Borgia y Vaticano (prehispánicos) y el Magliabechi (poscortesano) y otros para la representación de los dioses. Por supuesto, nos propusimos respetar el color de estas imágenes.

La plástica de los códices se prestaba para reproducirla en figuras planas a la manera de las finas marionetas chinas, construidas en pergamino, minuciosamente perforadas y coloreadas. Pero, a fin de conservar el brillante colorido y delicado diseño de los códices, las figuras fueron recortadas por Pablo Cueto en acrílico transparente y pintadas con lacas translúcidas. Las figuras principales fueron articuladas, a veces muy elementalmente. Las imágenes de los gigantes, los animales y otras fueron tomadas de los sellos recopilados por Jorge Enciso y coloreadas libremente. Al igual que las marionetas chinas, las figuras de Nahui Ollin tienen el soporte de una varilla de acero en la cabeza, de modo que la articulación del cuello permite movimientos balanceados del cuerpo. Los movimientos de brazos y, en pocos casos de piernas, se lograron con hilos manipulados desde abajo y no con varillas suplementarias.

La elección del teatro de sombras (en color) estuvo determinada por las grandes posibilidades “mágicas” de las proyecciones en pantalla, acordes con la temática del mito, en un espacio y también en un tiempo irreales. Esta idea está apoyada por la milenaria tradición de los teatros de sombras de India e Indonesia, que hasta la fecha representan episodios del Ramayana y el Mahabarata. El teatro de sombras en Oriente y particularmente en la península de Kalantan fue estudiado en 1984, por Margarita Castro, quien tuvo a su cargo la dirección escénica de una primera y parcial puesta en escena de Nahui Ollin, llamada entonces, “Los soles cosmogónicos”. Dicho estudio resultó en su tesis profesional titulada: *Origen ritual del Teatro de Sombras* de 1984.

EL LIBRETO

La elaboración del libreto presentó algunos problemas: ¿las figuras planas, elementalmente articuladas y con grandes limitaciones

gestuales, podían sostener parlamentos o diálogos? Desconocemos en este sentido los espectáculos orientales. Sólo sabíamos por los libros que el *dalang*, profundo conocedor de las epopeyas míticas, investido de tareas chamánicas, animaba él solo a 45 o 50 figuras; sabíamos que se trataba, no de representaciones teatrales a la manera de Occidente, sino de espectáculos rituales compartidos por la comunidad durante siglos. Nuestra representación del mito no podía pretender este tipo de participación colectiva. Tampoco podía ser teatro en el sentido occidental. Optamos pues por hacer un espectáculo en cierto modo documental, comprensible, con calidad plástica y musical, cuyo libreto se ciñó muy de cerca a los textos del código, en una narración de la cual fueron incluso suprimidos los parlamentos de la crónica. Hubo una modificación en el orden de los episodios, y otros fueron suprimidos, con el fin de lograr mayor claridad conceptual para el público joven, a sabiendas del riesgo. El texto fue grabado en pista sonora por razones de presupuesto y resultó, como era de esperarse, frío y distante. Actualmente se ha incorporado un relato *en vivo* que de alguna manera hace las veces de *tlamatinime*, el encargado de transmitir los conocimientos a las nuevas generaciones.

ESCENOGRAFÍAS

Las ambientaciones se lograron mediante dos retroproyectores, con un aditamento para el soporte de cuatro rodillos, dos para sostener verticalmente rollos de acetato pintado y, dos para rollos de acetato en sentido horizontal. De este modo las escenografías cinéticas ayudaron a darle a la puesta en escena un ritmo y una magia muy atractivos y adecuados a las secuencias. Para el efecto del fuego utilizamos un disco de acrílico coloreado que gira.

LA MÚSICA

La música fue tomada de la obra *Música prehispánica* de Jorge Reyes, quien está dedicado a la investigación y a la creación de músi-

ca con instrumentos prehispánicos. La adecuación de la música al espectáculo fue tan exacta, gracias a Nadia González, que parecía haber sido compuesta *ex profeso*.

RESULTADOS

En términos generales el resultado final del montaje correspondió a las propuestas iniciales y a sus expectativas. La recepción por parte de diferentes tipos de público fue bastante buena, así como las reacciones de los comentaristas de prensa. Los desacuerdos surgieron respecto a si era un espectáculo dirigido a los niños o no. Al elaborar el libreto, no tuvimos en mente a los niños, en lo que se refiere al lenguaje; que es bastante claro y accesible para niños de más ocho años. Resultó, de manera algo imprevista, que niños no muy pequeños eran atraídos por el color, la calidad de las figuras, el cinetismo de las escenografías y la música; además de que realizaban su propia interpretación del espectáculo. Los adolescentes tienen por lo general una lectura más amplia y comprensiva, mientras que son los adultos quienes captan mejor la temática, el valor documental y las cualidades artísticas y técnicas del espectáculo. Durante 150 representaciones dadas hasta la fecha, el grupo Espiral ha realizado tres temporadas, así como participado en dos eventos internacionales en Francia e Italia y en varios festivales nacionales.

En conclusión, consideramos que los conocimientos obtenidos por medio de libros, ilustraciones y algún documental acerca de los teatros de sombras de China, India, Indochina e Indonesia, fueron un aporte muy significativo para la realización del espectáculo que logró una fusión congruente entre las ancestrales técnicas orientales y la plástica y contenido de la cultura prehispánica, cohesionados en el uso de materiales y técnicas contemporáneos.

BIBLIOGRAFÍA

- Barjau, Luis, *La gente del mito*, Colección Divulgación, INAH, 1985.
Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

- Caso, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Díaz Infante, Fernando, *La estela de los soles: calendario azteca*, México, Panorama, 1991.
- Enciso, Jorge, *Sellos del antiguo México*, México, Innovación, 1980.
- Garcés Contreras, Guillermo, *Pensamiento matemático y astronómico en el México prehispánico*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990.
- Garibay, Ángel María, *La literatura de los aztecas*, México, Joaquín Mortíz, 1990.
- González Torres, Yolotl, *El culto de los astros entre los aztecas*, México, SEP Setentas, núm. 217, Diana, 1979.
- Institut Internationale de la Marionnette (comp.), *Theatres d'ombres, tradition et modernité*, París, Le Harmattan, 1986.
- Leander, Brigitte, *Flor y canto, la poesía de los aztecas*, México, Instituto Nacional Indigenista, 1972.
- Khaznadar, Cherif et François, *Le theatre d'ombres*, Maison de la Culture de Rennes, 1975.
- Portilla, Miguel León, *Toltecatoytl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- _____, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1979.
- Monjarás Ruiz, Jesús, *Mitos cosmogónicos del México indígena*, México, colección Biblioteca INAH, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.
- Noriega, Raúl, *Interpretación matemático astronómica de la Piedra del Sol*, México, s.e., 1974.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia general de las cosas de la Nueva España*, México, Ed. Nueva España, 1946.
- Sejuorné, Laurette, *El universo de Quetzalcóatl*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- _____, *Religión y pensamiento del antiguo México*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Soustelle, Jacques, *El universo de los aztecas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Universidad Nacional Autónoma de México (comp.), *Mitos indígenas*, México, Colección UNAM del Estudiante Universitario, 1991.

SEKI SANO Y EL TEATRO TRADICIONAL JAPONÉS

MICHIKO TANAKA

Entre las múltiples contribuciones de Seki Sano al teatro en América Latina, quizá la menos conocida se refiere al proyecto de introducir en su forma clásica el teatro noo en México.¹ Este proyecto, no obstante sólo se concretaría hasta poco después de su muerte, con la gira de la Compañía de Noo Jooshoo, en noviembre de 1966, la cual dejaría un profundo impacto entre los artistas jóvenes que buscaban salidas al estancamiento en el que se encontraba el teatro de entonces.² ¿Por qué Seki Sano tomó esta iniciativa?

¹ Sano no fue la primera persona en escribir sobre el teatro noo en México. Tan sólo en el periodo posterior a la segunda guerra mundial, ya en 1952, Ceferino R. Avencilla reportó sobre el “extraño” teatro noo, el Kabuki y el Bunraku de Japón. Más tarde, Oscar Cosío se dedicó a estudiar el noo y otras formas tradicionales del teatro japonés. Posteriormente, a su regreso a México, dirigió y presentó obras de noo contemporáneo de Yukio Mishima, con el grupo “Llorgas” en mayo de 1960.

Si se toma en cuenta toda América Latina, tal vez fue en Argentina donde primero se difundieron ideas sobre el teatro noo, por medio de la traducción de *Las obras del noo moderno (Kindai Nookyokushuu)* de Yukio Mishima, realizada por Roberto Kazuya Sakai *et al.*, en 1959. Esta publicación produjo efectos casi inmediatos en América Latina, puesto que además del ya mencionado caso de México, también en Bogotá, Colombia, se hizo la escenificación de *La Princesa Aoi* por el teatro *El Búho* a principios de la década de los sesenta con Carmen de Lugo como protagonista, con la dirección de Santiago García (entrevista con Carmen de Lugo, Bogotá, 1981. 4. 18).

² La opinión crítica de Seki Sano sobre el teatro en México en 1966 se registró en *¿Qué pasa con el teatro en México?*, México, Novaro, 1967.

El presente trabajo, en primer lugar, trata de reconstruir las ideas y experimentos que Seki Sano tuvo en Japón con el teatro kabuki, en su esfuerzo por apropiarse su tradición para aplicar al teatro proletario. En segundo lugar, se analizará el origen de los elementos kabuki que según muchos observadores, se manifiesta en las obras de Seki Sano, a la luz de la influencia de Meyerhold. Asimismo, se hará referencia al esquema de investigación comparada sobre el teatro de Meyerhold y el kabuki que Sano elaboró en Moscú. Por último se examinará el motivo por el cual Sano, desde mediados de la década de los cincuenta, tuvo tanto interés en reexaminar el teatro tradicional japonés, el kabuki y el noo, y se relacionará con su viejo sueño de hacer un “teatro de hondas raíces nacionales y de alcance popular”.³

SEKI SANO FRENTE AL TEATRO KABUKI:
EXPERIMENTO DE “ESPÍA” Y REFLEXIONES POSTERIORES

Aunque no disponemos de datos concretos sobre los primeros vínculos de Seki Sano con el teatro kabuki, por el ambiente familiar y la época en que creció,⁴ se puede suponer que Sano conoció el ambiente teatral del kabuki. Uso el término “ambiente de kabuki” debido a que su influencia se extendía más allá del propio mundo del teatro, dictando gustos, ofreciendo estereotipos sociales y patrones de conducta.⁵ Como recuerda Murayama Tomoyoshi, dra-

³ Carta de Seki Sano dirigida al capitán Antonio Núñez Jiménez, del 4 de mayo de 1961, en La Habana.

⁴ Para este fin se puede consultar la siguiente literatura que ilustra el medio ambiente cultural y la recreación para los niños y adolescentes antes de la década de 1920, ambiente que fue fuertemente dominado por las imágenes de obras y actores de kabuki: Jidykata Yoshi, *Nasu no Yobanashi*; Murayama Tomoyoshi, *Enguehiteki dyidyoden*, vol. 1, Tokio, 1972; Senda Koreya, *Moojitotsu no shinguehishi*, Tokio, chikuma-shoboo, 1975. Sobre la familia paterna de Sano particularmente sobre su madre Shidzuko y su vocación de artista interpretativa, véase Sugumori, Jisajide, *Ooburoshiki*, Tokio, Kadokawa, 1967; y Tsurumi Yuusuke, *Gotoo Shinpee*. En esta última obra se puede ver que la bisabuela materna, a quien el carismático y poderoso estadista Shinpee admiraba, le gustaba ir a ver el teatro kabuki.

⁵ La dimensión pluriclasista del mundo del kabuki que se extiende más allá del límite cronológico de la época premoderna, se ilustra en forma clara por Jidykata

maturgo y director teatral tres años mayor que Seki Sano, en los juegos y juguetes infantiles había influencias directas del kabuki.⁶

En la época previa al cine sonoro, cuando apenas comenzaba la radiodifusión, artistas itinerantes de diferentes clases: *guidayuu*, *rakugo*, *mandzai*, monos y avejillas amaestrados, bailes, etc., entretenían a la gente de todas las edades en visitas de casa en casa o en las fiestas de santuarios o templos. En el barrio donde creció Seki Sano, se celebraba una de las tres fiestas más importantes de Tokio, la de la Gran Deidad de Kanda, un gran espectáculo colectivo. En las vacaciones de verano que Seki Sano pasaba en las aldeas montañosas de Yamanashi o en el pueblo pescador de Atami, donde su familia tenía una casa de veraneo, Sano, siendo adolescente, podría haber asistido a alguna fiesta de verano en las aldeas rurales, donde los jóvenes solían organizarse para contratar a compañías itinerantes, o ellos mismos interpretar piezas de kabuki. Ya siendo mayor Sano tuvo oportunidad de asistir a diversas representaciones del teatro kabuki.⁷

Seki Sano dedicó aparentemente poca atención al teatro noo mientras vivía en Japón,⁸ a diferencia del kabuki que conocía bien;

Yoshi. Él menciona en su libro de ensayos sobre el teatro japonés así como en sus notas autobiográficas, que en su infancia las giras de los actores de kabuki eran todo un acontecimiento para una familia de exsamurai, como la suya, del dominio de Tosa. Las damas de servicio ya mayores rememoraban las obras de kabuki que vieron en su juventud en el barrio de Saruwaka en Edo. No sólo heredó de su abuelo el título de Marqués otorgado por el mérito en la Renovación Meiyi de 1868, sino también la pasión hacia el teatro. Él fue el principal promotor de la idea de dignificar el kabuki como teatro nacional, así como de la construcción del Teatro Imperial. *Nasuno Yobanashi*, Tokio, Kappa shoboo, 1947, pp. 236-237.

⁶ *Enguekiteki Dyidyoden*, Tokio, Toojoo-shuppan, 1974 vol. 1.

⁷ A la bisabuela materna, a quien veneraba el abuelo de Seki Sano, Gotoo Shinpee, le gustaba ir al kabuki y a otros teatros.

⁸ En octubre de 1929, Sano dirigió junto con Ono Miyakichi "Baka no ryoodyi" (*Cura del Tonto*) de Huns Sacks de 1557, traducida por Kubo Sakae y adaptada por Murayama Tomoyoshi al estilo kyoguen. *Guekidyoogai*, noviembre de 1929, pp. 52-62. La obra fue interpretada por el Teatro de la Izquierda de Tokio, y fue presentada en Osaka, Kioto y Tokio. No se conoce información acerca de cómo fue el montaje de la obra.

En un artículo publicado en Moscú, Sano definió al teatro noo como religioso. En comparación con el kabuki, siempre accesible para un amplio público, en el mundo del noo reinaba el conservadurismo esotérico. Jidykata recuerda con

incluso trató de ayudar a actores jóvenes como Kawaradzaki Choodyuroo, Nakamura Gan'emon, Nakamura Yaodzoo, Nakamura Enshoo y a otros en su esfuerzo reformador del kabuki. Como director y militante del movimiento teatral proletario de Japón, Sano comprendía la importancia de la empresa y, junto con otros dirigentes del Teatro de la Izquierda⁹ y de la Liga de Teatros Proletarios (PROT),¹⁰ como Murayama, Sasaki Takamaru, Shima Koosei y otros, les asesoró en la representación de obras con mensaje político o social; en publicación de la revista *Guekisen* (*Combate Teatral*); en organización del gremio de actores menores de kabuki, en demanda de mejoras salariales y de condiciones de trabajo.

Entre los actores jóvenes de kabuki existía descontento por el rígido sistema de jerarquías y linajes hereditarios. La diferenciación de ingreso según el rango era muy marcada y la depresión de 1927 les había afectado profundamente. Mientras los actores estrellas podían contar con el patrocinio de la poderosa compañía Shoochiku, a los actores menores no les alcanzaba el salario ni para vivir decorosamente. Además existía inquietud frente al estancamiento artístico de este teatro, en contraste con el teatro moderno y, particularmente con el emergente teatro proletario.

Entre los actores de kabuki, desde antes, había quienes experimentaban exitosamente con recursos teatrales. "modernos", introducidos para representar las obras europeas de traducción, como por ejemplo Ichikawa Ennosuke. Sin embargo, estas experiencias no se podían reflejar en la escena de kabuki. Un importante im-

amargura, aún más de 30 años después, el rechazo de su maestro de noo hacia su intento de aprender del arte tradicional y atribuye esta actitud al desprecio que se tenía en el medio del noo hacia el teatro moderno, abierto hacia las masas populares. *Nasuno*, p. 297.

El conservadurismo artístico se combinaba con la posición ideológica conservadora. La única gira que el teatro llevó a cabo en el extranjero antes de la derrota de 1945, fue la de Manchuria para consolar a los militares y colonos japoneses en 1942.

⁹ Fundado el 16 de abril de 1928 como el grupo teatral de la Sección Teatral de la Federación de Artistas Proletarios de Japón, PROT.

¹⁰ Sección Teatral de la Federación de Artes Proletarios de Japón, constituida el 16 de abril de 1928.

pulso del kabuki llegó mediante el contacto con el teatro europeo, en especial con el teatro soviético.

Kawaradzaki Choodyuuroo, uno de los pilares del movimiento renovador del kabuki, fundó en 1925 la Kokoro-dza (Compañía del Corazón), junto con artistas jóvenes de la vanguardia como Kon Tookoo, Junabashi Seiichi y Murayama Tomoyoshi, con el propósito de experimentar una combinación entre el kabuki y la vanguardia teatral como la constructivista. Choodyuuroo participó en 1928 con la compañía Sadandyi en la gira a la Unión Soviética, Alemania y Francia para después quedarse a estudiar por unas semanas las escenas soviéticas. *El tren acorazado 14-69* de V. V. Ivanov, en la puesta del Teatro de Arte de Moscú y *D.E.* de I. Erenburg del Teatro Estatal de Meyerhold, le impresionaron más que cualquiera.

Al regreso de la gira, Kawaradzaki trató de reorientar a su grupo según los radicales cambios que había experimentado en su visión del teatro. Este esfuerzo se concretó en la representación de *Trust D.E.* de Erenburg, a partir de los apuntes de la puesta en escena de Meyerhold que él mismo tomó en Moscú, ahora con la adaptación, dirección y escenografía de Murayama. En la obra se insertaron unas tiras de la película que destacaban el retrato del gran jefe capitalista Ens Bort interpretado por Choodyuuroo. La dirección formalista dinámica de Meyerhold se combinaba con la estilización profundamente arraigada de los actores de kabuki, generando una obra curiosa que invitaba a más experimentos.¹¹

El auge del teatro proletario de los años 1928-1930 llevó a Seki Sano a los principales foros teatrales capitalinos, en los que se reconocía su capacidad de involucrar al público en el remolino de la sugestión colectiva, hecho que impresionó a los actores jóve-

¹¹ Sano reseñó la obra y destacó la superioridad del libreto de Murayama en comparación con el de Erenburg, por convertir a Ens Bort, en un simple fascista y por eliminar como "fantasía" el argumento de Erenburg, según el cual "el amor" era la motivación de su empresa destructiva, y reconoció el mérito de introducir nuevos recursos escénicos, como muros móviles, música y danza. Al mismo tiempo indicó la falta de claridad del argumento y la necesidad de hacerlo comprensible para los obreros.

nes de kabuki, que buscaban salida a la inmovilidad del ambiente tanto artístico como gremial. Surgieron entre ellos quienes simpatizaron no sólo con el teatro, sino también con la ideología proletaria.¹²

Por ejemplo, a Nakamura Gan'emon, las dos obras que más le impactaron hasta motivarlo a dar los primeros pasos en la creación de una nueva compañía teatral que combinara presentación de kabuki con obras de teatro moderno fueron: *La madre* de Máximo Gorky, presentada por la Compañía Nueva Tsukidyí en el escenario del Teatro Imperial y, *Por toda la línea (Dzensen)* de Murayama Tomoyoshi, presentada por el Teatro de Izquierda de Tokio en la dirección de Seki Sano en el Pequeño Teatro de Tsukidyí. Gan'emon relata su experiencia como espectador del teatro proletario como sigue:

Al entrar a la sala, me asombré de la copiosa asistencia de público joven que se quedó totalmente silencioso cuando el telón fue abierto. Esto no se podía esperar en el kabuki, donde los murmullos del público seguían por un largo rato. El comportamiento del público también era bueno para la compañía Kokoro, pero aquí se sentía además una tensión vital.... El público aplaudía a los personajes de la madre y el hijo, y maldecía a los reaccionarios. Ella, aunque no comprendía las razones complicadas y vivía en el bajo fondo de la sociedad, animaba a su hijo con una firme fe en sus convicciones. Me brotaron las lágrimas cuando vi en la madre a la clase obrera de la que tanto hablaba Enshoo. Alta calidad artística, fuerza expresiva y chispas de intercomunicación que se producen entre el público y la escena. No había ni muro ni vela. Esto sí que no se podía ver en el gran kabuki. Se parecía al ambiente de las pequeñas salas de kabuki, pero con un elevado nivel artístico. No hay falsedad, existe una verdadera vida. No son muñecas, hay una actuación viviente. Vi allí un

¹² Omogataya Enshoo, hermano menor del talentoso y muy popular actor de Kabuki, Ennosuke, quien tuvo una educación universitaria, comenzó a difundir nociones básicas del marxismo y a manifestar una actitud crítica frente a las represiones gubernamentales hacia los comunistas y sus simpatizantes. El asesinato de Yamamoto Sendyi, diputado del Partido Obrero Campesino por Kioto, electo en la Primera Elección Parlamentaria con el sufragio universal masculino de 1928, había conmovido a Enshoo profundamente.

ideal del teatro. Yaodzoo me propuso: “Hagamos un teatro como éste”, a lo cual consentí inmediatamente. De esto surgió la compañía que se conocerá más tarde como Taishuu-dza.¹³

Taishuu-dza (Compañía de Masas Populares), además de las formas nuevas, buscaba un contenido político y social. A la consulta de Gan'emon acerca de qué debía hacer para reformar el kabuki, Murayama, camarada de Seki Sano en el frente teatral, recomendó: “Para un nuevo contenido, hay que crear una nueva forma” reflejando la posición que entonces tenía el PROT.

El segundo experimento de combinación del teatro kabuki con el teatro proletario se llevó a cabo en enero de 1930, en el cual Sano tuvo su primera y única experiencia en dirección de actores formados en el kabuki. Sano escogió para esta ocasión *Supai* (Espía) de Upton Sinclair.¹⁴ *Espía* es una historia que se desarrolla en un sindicato obrero estadounidense.¹⁵

¹³ Nakamura, Ganémon, *Guekidan godyumen*, Tokio, Miraisha, 1980, pp. 25-26.

¹⁴ Traducida por Sakai Toshijiko y adaptada por el mismo Sano y Jisaita Eidyuroo. *Guekidyoogai*, febrero de 1929, pp. 93-139.

¹⁵ *Sinopsis*: Peter Gadge es un lumpen que se convierte en agente del servicio secreto de un poderoso *trust*. Penetra al Círculo Obrero Combativo mediante el nexo que estableció en la cárcel mientras se hacía pasar como víctima de la represión policiaca. Fracasa el plan mediante el cual se pretendía involucrar a uno de los líderes sindicales con actos de terrorismo, y en el que Peter supuestamente iba servir de testigo. Insatisfecho por la poca remuneración recibida, Peter planea un gran robo al dueño del *trust*, en complicidad con una astuta prostituta llamada Nelly y, de paso, provoca una matanza de los principales dirigentes por los agentes secretos. A Peter no le queda más remedio que suicidarse después de que Nelly desaparece con los 50 mil dólares del robo, habiendo revelado el plan secreto al jefe de la agencia. *Montaje*: En el montaje de Sano, las escenas de la cárcel y la agencia secreta, destaca la brutalidad de la represión contra los trabajadores sindicalistas hasta llegar a recurrir al linchamiento de los dirigentes; para complementar la información del contexto y hacer ver que lo que ocurre en la escena era parte de todo un movimiento, se utilizaron frecuentemente efectos y proyección de títulos, frases cortas y películas documentales. *Mensaje*: Fue una obra de alusión directa a la represión oficial contra los “rojos” en Japón. En 1928 y 1929 se llevaron a cabo arrestos masivos de comunistas, así como asesinatos y muertes causadas por tortura, como en el caso de Yamamoto Sendyi. Se puede ver la intención de Sano de responder de esta manera a la creciente represión oficial, *Guekidyoogai* (febrero de 1929, pp. 93-139).

La segunda obra del programa era *Crónica secreta del alzamiento de Tsukuba* de Ochiai Saburoo (nombre literario de Sasaki) dirigida por él mismo. Mientras la primera era un experimento en que actores de kabuki hicieron teatro moderno, en la segunda, se trataba de introducir temas y mensajes nuevos a un teatro que no se distinguía en su forma del kabuki.

El modo de trabajo de Sano era totalmente novedoso para los actores de kabuki. Para empezar, era el director el que decidía el reparto. En el kabuki, el director escénico tenía un papel menor y era el jefe de la compañía y los principales actores quienes decidían a quien le tocaba qué papel.

A los actores les costó mucho trabajo liberarse del manierismo del kabuki o los portes que se adquieren durante largos años de entrenamiento, y asimilar la técnica de creación del papel que Sano utilizaba. Gan'emon, quien interpretaba el papel de McGivney, escribió:

Sano, quien era famoso por su apodo “de nuevo” (*kogaeshi*), cuando no le gustaba algo de la actuación, daba una o dos vueltas por la sala arrastrando su pierna mala, y entonces gritaba: “De nuevo”, y hacía repetir la misma parte cuantas veces fuera necesario. Sin embargo, a mí no me salía. Después de trabajar solo durante un largo rato hasta casi llegar a la agonía, le pedí que me diera clase aparte. “En el momento que quieras” fue su respuesta. Entonces trabajamos cada noche hasta muy tarde. Finalmente Sano me invitó a su casa. Ya eran más de las 2:00 a.m. Era una magnífica mansión con el portón bajo candado. “Si toco el timbre, mis padres se van a agitar” decía Sano, entonces entramos brincando la barda [.....] Pasamos varias noches practicando. Ésta fue mi primera experiencia bajo la dirección de alguien. Me indicaba las faltas sin rodeo y le podía consultar cualquier duda. Sano decía que lo mío “se hacía kabuki”. Me repetía: “como si portaras dos espadas”. Hasta el final sufrí con el papel.¹⁶

Cuando ya estaba todo hecho hasta el ensayo general, la policía les devolvió el texto censurado. En *Espía* de 4 actos y 45 cuadros, 10 cuadros fueron completamente eliminados y muchas palabras

¹⁶ Nakamura, 1980, pp. 43-44.

tachadas. Esto le restó enormemente efecto a las películas que habían sido insertadas para hacer más explícita e interesante la representación. La escenografía constructorista de Shima Koosei también sufrió mermas por estos cortes. A pesar de todo, las funciones de tres días tuvieron gran éxito. Al bajarse el telón, el público aplaudía larga y calurosamente. Gan'emon apuntó: "Experimenté el mismo calor y apasionamiento con que se envolvía el teatro en el mundo del drama de *La madre* de la Compañía Nueva de Tsukidyí, sólo que esta vez, yo me encontraba en la escena".¹⁷

Las reacciones de los críticos variaban. Todos apreciaron el esfuerzo renovador del colectivo. Pero sus resultados no eran del todo maravillosos. Veamos pues una crítica de cada lado. Tadyima Dyun escribió, quizá basándose en la observación del ensayo general, en la revista *Engueki gajoo* (Gráfica Teatral), lo siguiente:

Espía de Upton Sinclair, con excelente adaptación de Jisaita y Sano, fue una obra desarrollada totalmente en un constante flujo, como una sinfonía, en la cual cada escena constituía una parte bajo perfecto control de la batuta del director Seki Sano, logrando un efecto de agitación continua. La escenografía de Shima Koosei fue buena, así como los efectos de Ichikawa. La iluminación de Ogawa y Shimadzaki no tuvieron fallos. No hay que olvidar el esfuerzo de Jorino en la preparación de las tiras de película. Estos elementos se entremezclan en el desarrollo de 45 escenas casi sacando chispas; esto difícilmente se encuentra en las escenas del cine comercial. *Peter* de Yaodzoo, *McCormick* de Kodayuu, *McGivney* de Gan'emon, *Gaffer* de Enshoo, *Nikitin* de Guendyuuroo, todos han hecho buenos papeles como prueba de los repetidos ensayos. Si tratamos de encontrar algún fallo, se lo encuentra en el "exceso de virtuosismo" en la actuación. Por tratar de destacar la maestría de la actuación, la fuerza que debe nacer de la tensión interna, se debilita en comparación con otros teatros proletarios.¹⁸

En cambio, la reseña escrita por Yasumi Toshio, calificó la obra como un fracaso:

¹⁷ *Op. cit.*, p. 45.

¹⁸ Citado por Sasaki Takamaru, *Juusetsu shingueki-shi*, Tokio, Guendaisha, 1959, pp. 195-196.

No se entiende bien la historia quizá debido a los recortes que sufrió por la censura. Encima de esto, la dirección utilizó el ya viejo y bien conocido recurso de enfocar una u otra parte de la escena con los proyectores y de acelerar el tiempo de la obra. Esto produce un buen efecto cuando se trata de seguir el tiempo que transcurre para un protagonista como sucede en *De la mañana a la media noche*, o cuando cada escena que cambia está estructurada con un sólido mecanismo. En *Espía*, en cambio, los espectadores tuvieron que permanecer sentados por casi dos horas en la oscuridad y ver las escenas grises que aparecen aquí y allá. Los nervios no pueden aguantar tanto: La cantidad de energía del director Sano Seki y la de los espectadores no coincidió. Aquí radica la causa del fracaso. La obra tiene valor porque prueba que Sano logró pasar a los actores de kabuki por el viejo patrón del teatro moderno.¹⁹

En contraste, Yasumi elogió *Crónica...* por haber logrado una pieza atractiva para el público y por la excelente actuación de los actores de kabuki según la manera acostumbrada. Concluyó que Taishuu-dza debe optar por el camino de *Crónica...* y no el de *Espía*.

¿Cómo autoevaluó Seki Sano este experimento? En el número 4 de *Guekisen*, de febrero de 1930, Sano publicó un interesante artículo titulado: “Las muecas de Einsenstein. Acerca de la revaluación del teatro kabuki”. En el comienzo, Sano trasmite el comentario que escuchó de Choodyuuroo acerca de la reacción negativa de Einsenstein al saber que *Trust D.E.* de Kokoro-dza fue una actuación moderna, esperaba una actuación al estilo kabuki. Luego corrige la caracterización de la puesta en escena como “moderna”, señalando que no era ni moderna ni tradicional, sino una producción híbrida sin proponérsela. Tratando de salir del estilo kabuki, no lo logró. La crítica de Sano es severa.

Sin embargo, reconoce que la responsabilidad cae no únicamente en Choodyuuroo, porque otros, incluyéndose Sano mismo, no habían hecho el esfuerzo de afrontar la larga tradición que se erige sobre el kabuki, y perdieron el tesoro de “la forma del kabuki”. Señala que “el teatro proletario superó la etapa de discusión sobre el contenido para llegar a una nueva etapa de búsqueda de

¹⁹ *Guekidyoogai*, mayo de 1930, pp. 45-47.

formas” y propone “revaluar la forma del kabuki nuevamente”. Acepta que “las llamadas formas del kabuki” actuales, tienen estrecha relación con “el contenido feudal y burgués”, y propone sustituir éste por el proletario y combinarlo con los recursos y formas del kabuki para alcanzar mayor expresividad.²⁰

Después de esta introducción, reseña la primera temporada de la Compañía Taishuu. Considera *Crónica secreta del alzamiento de Tsukuba* como una obra de rotundo éxito, mientras admite que *Espía* fue un fracaso. Ésto ocurrió, aclara, porque cometió el error de “pensar que los actores que se destacan excelentemente en el kabuki, podrían apropiarse cualquier actuación inmediatamente” y además, porque la obra seleccionada no fue adecuada para la forma kabuki. A pesar de todo, agrega, hubo actuaciones innovadoras por parte de algunos actores y expresa la esperanza de que surjan formas nuevas de actuación si se continúa con este tipo de experimentos.²¹

Criticando la asimilación de las “formas de kabuki” que Meyerhold percibió por limitarse sólo a los “patrones clásicos”, Sano indica que es tarea de los actores del kabuki introducir las formas del kabuki al teatro proletario. Únicamente aquellos actores de kabuki, políticamente conscientes podrán hacer un uso más amplio y práctico de las formas del kabuki para el teatro proletario: Sugiere que puede haber múltiples formas de hacerlo y cita como ejemplo el modo en que Vajtangov utilizó la obra clásica italiana de Carlo Gotsi, aparentemente obsoleta por tener un contenido anacrónico para el público del siglo xx.

Vajtangov ingenió un método de dirección especial para reírse hasta el fondo del anacronismo junto con el público. Éste consistió en ir destruyendo una por una la conmoción sentimental que el espectador recibe de la versión original. Hasta cierto momento se representa la obra según la intención del autor. La idea que el autor trata de destacar es una tontería, no obstante, el arte de los actores es temerario, al grado de ser capaces de crear un ambiente sentimental. A sabiendas de que se trata de una tontería, los espectadores no

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ibidem.*

pueden evitar que se les humedezcan los ojos. Llevándoles hasta el límite, el director repentinamente transforma las actuaciones de los actores de forma desorbitada, mostrando un tono distinto al que se venía desarrollando la obra. Con este golpe, destruye el mundo que se había construido hasta entonces con aparente seriedad. En este punto los actores abandonan la forma realista de la versión original y actúan con un tono fuertemente satírico, riéndose de la tontería original. Los ojos se secan y el público vuelve en sí, llenando el teatro de carcajadas. Al repetirse en varias ocasiones este proceso, el público cae en cuenta que la opinión del autor no sólo es una tontería en la actualidad, sino que además es una idea nociva y reaccionaria.²²

Sano además expresó la esperanza de que quizá este método “podría dar un efecto aún mayor si se aplicara a la forma de kabuki”. Esta propuesta creativa, sin embargo, no tuvo plena aplicación en Japón.

Bajo la creciente represión y vigilancia, muchos dirigentes del PROT fueron encarcelados, y muchos grupos teatrales inutilizados.²³ Sano también fue encarcelado y obligado a abandonar el país en agosto de 1931. Unos meses antes de su salida, publicó un artículo en el *Periódico de la Universidad Imperial (Teidai shinbun)*, intitulado “La futura forma de la dirección teatral...”. Llama la atención el hecho de que Seki Sano discute el problema del *realismo en la dirección* al comentar la dirección teatral de Sandro Ajmeteli, director georgiano que había triunfado en la Olimpiada de teatros nacionales de la Unión Soviética. En Moscú, había ganado reconocimiento con sus montajes de *Anzor* (versión georgiana de *El tren acorazado 14-69* de Ivanov) y *Lamara*. Sobre este punto regresaré más adelante.

²² *Ibidem*.

²³ Para hacer frente a esta situación, una de las filiales, Dzen'ei-dza (*Compañía de la Vanguardia*) de Nagoya, incorporó exitosamente géneros “menores” de artes escénicas tradicionales de *enguei*. El informe anual elaborado por la Policía Superior Especial en 1932, reconoció los éxitos que tenía el movimiento teatral proletario en apropiar estos recursos artísticos tradicionales. Existía conciencia acerca de la necesidad de hacer accesible e interesante la obra, para lo cual se hacían esfuerzos por encontrar las formas que permitieran vincular el teatro con las masas trabajadoras.

ELEMENTOS DEL TEATRO KABUKI EN LAS PUESTAS
EN ESCENA DE SEKI SANO

Sano utilizó explícitamente algunos elementos del teatro kabuki cuando montó “Farsas populares anónimas francesas del medioevo” con el patrocinio del Instituto Francés de América Latina (IFAL), con los actores del Grupo de Trece,²⁴ los cuales eran en su mayoría discípulos suyos, y con escenografía de Arnold Belkin. En la representación de la obra en Monterrey, bajo el patrocinio de Arte A.C., por ejemplo, lo más notorio fue el “camino de flores” (*janamichi*) —un pasillo conectado con la escena, que atraviesa la sala de espectadores por donde salen y entran los actores.²⁵ Se improvisó una escena en un patio rodeado de arcadas en un edificio colonial. Para tal propósito se construyó un entablado en uno de los rincones del patio, al cual se le agregó un paso elevado que sale de la escena y se conecta con una de las arcadas atravesando el patio, dividiendo la sala de espectadores. También usó “auxiliares de escena en negro” (*kuroko*).²⁶

Existe una opinión ampliamente compartida acerca de que en la mayoría de las obras de Sano también se observaban los elementos de kabuki. Sano ha usado a los auxiliares de escena vestidos en un solo color sobrio, para agilizar cambios del escenario. También recurrió frecuentemente a entradas y salidas de los actores por el pasillo en la sala. En *Un tranvía llamado Deseo* de

²⁴ Los participantes que componen este grupo han sido actores a los cuales se les ha excluido o negado la afiliación a la Asociación Nacional de Actores (ANDA), *El Nacional*, México.

²⁵ Arnold Belkin, pintor muralista, quien hizo la escenografía de la obra tanto en el D.F. como en Monterrey, me comentó acerca del experimento que Seki Sano hizo en esta obra con elementos kabuki. Entrevista, julio de 1983. Yuriko Itoo, quien visitaba a Seki Sano en los ensayos de la obra antes del verano de 1955, y consiguió las versiones en japonés e inglés de *El crepúsculo de una cigüeña* para él, oyó hablar a Sano utilizar el “camino de flores” para el montaje de la obra en México, D.F. y “jugar con los elementos del kabuki”.

²⁶ Según el relato de Rubén González Garza, actor y director teatral, éste recibió un fuerte impacto a raíz de la representación, así como de la conferencia ofrecida por Seki Sano sobre el teatro. Años después, repuso la obra según el libreto de Sano. Entrevista, julio 1992; también entrevista con Arnold Belkin, D.F. julio de 1983.

Tennessee Williams, montada por Sano en 1948, por ejemplo, Stanley Kovalsky y Mitch entran por el pasillo central de la sala charlando entre ellos y Blanch Dubois se va escoltada por el doctor y la enfermera por el mismo pasillo en el final. En las presentaciones de *Esperando al zurdo* de Clifford Odets, los espectadores eran involucrados en un ambiente de asamblea sindical, por la forma en que los actores estaban estratégicamente distribuidos entre ellos al modo de *sakura* en el kabuki.

Sobre estas puestas, Antonio Magaña Ezquível, que estaba familiarizado con las escenas euroamericanas escribió:

Seki Sano confirma su estilo, sus maneras de director teatral: sabe aprovechar no sólo el escenario, sino los pasillos y la sala para ampliar el espacio donde ocurre la acción; los actores bajan y suben, transitan junto al espectador. Es la herencia en Seki Sano de los teatros ruso y alemán. Es el aprovechamiento de todo el local como escenario.²⁷

Entrevistado por Malkah Rabell para *México en la Cultura* en marzo de 1959, Sano admitió la existencia de influencia kabuki en sus puestas en escena, pero aclaró que es una influencia indirecta o mediada por medio de las enseñanzas de Meyerhold. En este sentido, resulta acertada la pregunta de Antonio Magaña Ezquível: ¿Cómo se integran los elementos del kabuki en la obra de Meyerhold?

El intercambio y comunicación entre Meyerhold y el mundo teatral japonés fue mas importante, aunque se trató de una relación asimétrica. Mientras el primero trataba de encontrarse con el teatro tradicional japonés, una ala renovadora del teatro kabuki buscó tener comunicación con Meyerhold, porque les interesaba el teatro moderno.

Comenzando con Jidyikata Yoshi,²⁸ el fundador del Pequeño Teatro de Tsukidyí, quien estaba fascinado por las puestas en es-

²⁷ Antonio Magaña Ezquível: "*Panorama desde el puente* de Arthur Miller en la Sala Chopin II" (Teatro), *El Nacional*, México, 26 de junio de 1958, p. 5.

²⁸ A su regreso a Japón, después de una estadía de un año en Alemania, Jidyikata declaró que una semana en la Unión Soviética valía más que un año en Europa.

cena de Meyerhold de *El maestro Barbyus* y *El estupendo cornudo*, muchos artistas y críticos teatrales japoneses elogiaron e intentaron asimilar las escenas de Meyerhold de la década de 1920, consideradas como innovadoras en la forma y revolucionarias en el contenido.²⁹ Sano se formó en la “escuela” de las temporadas del Pequeño Teatro de Tsukidyí, en las que se alternaban obras de expresionistas alemanes, construccionistas meyerholdianas, con las de realismo psicologista ruso y naturalismo ibseniano. En MNZ, un grupo de estudios teatrales independientes que Sano constituyó con sus compañeros egresados de la misma preparatoria, predominaban las primeras tendencias, es decir, el expresionismo y el construccionismo.³⁰ En los montajes posteriores de Sano más elogiados y comentados en Japón, no es difícil encontrar influencias de estas tendencias, particularmente de la de Meyerhold.³¹

Meyerhold, director teatral ruso soviético, tuvo un sostenido interés por el teatro oriental de convención (*uslovnuí*) desde comienzos de su carrera teatral. A fines del siglo XIX y comienzos del XX, en el medio artístico de Europa Occidental existía un fuerte interés hacia lo “oriental”, y Meyerhold, quien siempre se colocaba a la cabeza de las nuevas tendencias, no fue la excepción. La gira de Sadayakko por Europa en 1900 y 1901, dejó un tangible impacto en el teatro europeo, incluyendo a Meyerhold. El fuerte interés de Meyerhold hacia el teatro kabuki era tal, que al restable-

²⁹ La declaración de Jidykata mencionada arriba es ampliamente conocida. Akita Udyaku, crítico teatral, conoció bien la situación teatral soviética de 1928, incluyendo algunas ciudades del interior como Tbilisi. Sus ensayos y notas han sido muy influyentes. En cuanto a sus artículos y libros sobre este tema véase: *Akita Udyaku kenkyuu*, Tokio.

³⁰ El primer y único número de la revista MNZ (*Munzu*) fue publicado por este grupo y contiene artículos y traducciones que reflejan influencias de Meyerhold y el expresionismo alemán. El único ejemplar de la revista está en la colección privada de Matsumoto Kappei, Tokio.

³¹ Desde el primer éxito de *Don Quijote liberado* de A. Lunacharsky a finales de 1926; *La muerte de Dantón* de A. Tolstoi en 1929, una de las obras más valoradas; *Por toda la línea* de Murayama Tomoyoshi de 1929; hasta *Sin novedad en el frente* de Remarque en 1931, las reseñas destacan el dinamismo, el excelente manejo de las escenas con masas, el uso de luces con proyectores para los cambios dinámicos de escenario o para destacar uno u otro personaje, etc. Estas características se consideraban en gran medida como innovaciones creadas por Meyerhold.

cerse las relaciones entre el Imperio del Japón y la Unión Soviética, en 1925, éste envió a su emisario Gauzner a Japón para negociar la gira del kabuki a la Unión Soviética. Este interés hacia el teatro tradicional japonés también lo compartieron el escritor soviético Pilinyak, quien visitó Japón en la misma época, Einsenstein³² y muchos otros artistas rusosoviéticos. Akita Udyaku, crítico teatral, anotó la polémica que Sano intentó entablar con Gauzner, porque éste no se mostró nada interesado por el teatro de vanguardia artística y revolucionaria de Japón.³³

La petición de Meyerhold se concretó con la gira de la Compañía de Sadandyi en 1928,³⁴ la cual dio funciones en Moscú y Leningrado (San Petersburgo), antes de ir a Alemania y Francia. El interés de Meyerhold hacia el kabuki, sin embargo, era genérico y no específico. Le interesaban igualmente la Ópera de Beijing y otros teatros orientales de convención tales como la danza Kathakali de la India.

Según Lyubov Rudnieva, compañera del Laboratorio de Investigación Científica anexo al Teatro Estatal de Meyerhold (TEM) en su última etapa, Sano se consideraba como gran conocedor del teatro kabuki por Meyerhold; Sano dio una serie de conferencias sobre el kabuki a los miembros del TEM.³⁵ Además existe un interesante plan de estudios comparado entre el teatro kabuki y el teatro de Meyerhold elaborado por Seki Sano en otoño de 1935. En éste se propone estudiar el uso del espacio escénico y la estructura rítmico-musical desde una perspectiva comparativa. Por ser material de interés aún en la actualidad lo reproduzco a continuación con el fin de ilustrar su método:

³² Einsenstein, quien originalmente estudió ingeniería civil, conoció a Meyerhold en un círculo de aficionados teatrales para la agitación y propaganda dentro del movimiento Proletkult. Entonces estaba inscrito en un curso de idioma japonés. Más adelante, durante una visita a Hollywood, aparentemente tenía el proyecto de visitar Japón después de la filmación de *¡Qué viva México!* En el telegrama que envía a Stalin, el abogado de la Unión Soviética, *sui generis*, alertó al partido contra esta intención de Einsenstein, como la revelación de su voluntad por permanecer fuera de la Unión Soviética, *The autobiography*, p. 265.

³³ *Akita Udyaku nikki* (Diario de Akita Udyaku), 1927.

³⁴ En el Museo del Teatro de Leningrado se conservan algunas fotos, programas de mano y documentos acerca de esta gira.

³⁵ Curriculum vitae que Seki Sano anexó a la carta enviada a Rufino Tamayo, fechada del 9 de marzo de 1939.

Proyecto de Investigación individual de S. Sano para 1936

- 1 Problema del espacio escénico (*igravoi plashadka*) en el teatro de Meyerhold y el teatro kabuki (cinco cuartillas).
 - a Semejanza entre el nuevo edificio del Teatro Meyerhold y los antiguos edificios del teatro noo y kabuki.
 - b Interrelación entre el actor y el público en el teatro de Meyerhold y el kabuki.
 - c Papel de la “escalera” en el teatro de Meyerhold y “el camino en flor” en el teatro kabuki.
 - d Centro escénico (*igravoi tseotr*) en el teatro de Meyerhold y el kabuki.

—Fecha de entrega, 1 de junio de 1936.

2 La semejanza entre la construcción rítmico-musical del teatro de Meyerhold y kabuki se estudiará a partir de los siguientes materiales:

- a Transferencia de grabación radiofónica de partes separadas de la puesta en escena del kabuki al “kinap”.
- b Registro de partes separadas del teatro de Meyerhold con los aparatos “kinap”, “shorinafon” y “jodomer”.
- c Presentación gráfica de los resultados de desciframiento de los registros curvados (*krivui*) de “kinap”.

—Fecha de entrega, 31 de diciembre de 1936.

[Siguen otras actividades de divulgación internacional del teatro de Meyerhold, como traducciones al japonés de sus escritos.]

Este plan, sin embargo sufrió correcciones por parte de Meyerhold. La tarea prioritaria antes que la comparación de su teatro con el kabuki, era la de completar el registro de la puesta en escena de *La Dama de las Camelias*.³⁶ Además, el recorte presupuestal del teatro, sometido al hospedaje de las autoridades estalinistas, limitó los recursos para las actividades del Laboratorio.

³⁶ Archivo Estatal Central de Artes y Literatura (TSGALI), Moscú, Basilov 2385-2-35, hoja 1 y 1 reverso.

No obstante, Sano llevó a efecto por lo menos una parte de este proyecto, puesto que observó las actuaciones de los principales actores del teatro de Meyerhold desde un punto de vista comparativo con el teatro kabuki. Cuando Rudnieva colaboraba en el laboratorio al lado de Sano tomando notas de la puesta en escena en la estrecha cabina de observación construida en la sala del TEM, él le comentaba acerca de la gran semejanza entre el porte del actor de kabuki con el del actor Garin en la escena del *Inspector* de Gogol.³⁷

TEATRO Y TRADICIÓN POPULAR: “NACIONAL EN LA FORMA,
INTERNACIONAL EN EL CONTENIDO”

Existen elementos para pensar que en sus últimos años Sano estaba pensando en integrar a su teatro la tradición popular. Dos de los proyectos interrumpidos por su muerte fueron *Día de muertos* de Silvia Villareal, que quería llevar a Europa, así como la realización del proyecto de cine *Mamalimba* en el cual enfocaba la figura de una mujer de pueblo, cálida, sincera y alegre del tipo de las tehuanas de la zona costera del México rural.

Ciertamente Sano compartía la ilusión acerca de la bondad del ser humano, y especialmente de las sencillas mujeres de pueblo, visión que entonces tenían muchos artistas e intelectuales de la izquierda de su generación como B. Brecht. Esta predilección de Sano se manifiesta desde el primer momento de su producción en México, con *La Coronela* de 1940, danza dramática con dirección escénica de Seki Sano y dirección coreográfica de Waldeen. En esta creación, considerada por Alberto Dallal como el punto de partida de la danza moderna en México, Sano integró abundantes elementos del folclore mexicano, además de las calaveras tomadas de las estampas de Posada. En *La rebelión de los*

³⁷ En esta puesta en escena se observa otro elemento similar con el kabuki como es el “congelamiento” del movimiento escénico, aunque con efectos y mensajes muy distintos de los que se dan y buscan en el recurso kabuki de *mie*. Entrevista con L. Rudnieva, febrero-abril 1987. También L. Rudnieva, “Erast Galin V laboratorii artista”, *Teatro*, Moscú, 1986, núm. 8, pp. 152-162.

colgados de B. Traven, traducida, adaptada y dirigida por Seki Sano en 1941, se destaca la nobleza, aguante, capacidad y resistencia de los indígenas de Chiapas en las condiciones límite de explotación en las que han vivido.

Posteriormente, por diversas razones³⁸ Sano se aleja del material folclórico o de la tradición popular, aunque continúa interesado en proyectos del teatro popular.³⁹ Con el trabajo sobre las farsas francesas medievales y el proyecto del *Crepúsculo de una cigüeña* (*Yuzdzuru*),⁴⁰ Seki Sano se planteó la tarea de revisar los recursos teatrales tradicionales en un esfuerzo por concretar la idea de apropiación de las formas del teatro kabuki, y noo para el teatro moderno. Sano se había planteado este proyecto hacía más de dos lustros en Japón, para cuya realización había acumulado muchas experiencias y valiosos conocimientos de primera mano, como la puesta en escena de *La princesa Turandot* de Vajtangov y *El Inspector* de Meyerhold conservadas en el repertorio de Moscú. La puesta en escena de *Farsas* fue aparentemente uno de sus experimentos en este sentido. La invitación a Japón que le habían

³⁸ Véase Michiko Tanaka, "Seki Sano and the Latin American Political, Social and Popular Theater", ponencia presentada para el Segundo Congreso de Teatro Latinoamericano, Universidad de Kansas, Estados Unidos, abril de 1992.

³⁹ Los alumnos venezolanos y colombianos de comienzos de la década de 1950 atestiguan sobre su interés en desarrollar un teatro popular con arraigo cultural en Venezuela, Colombia y Guatemala. Entrevista con Carmen Palma y Alfonso López, Caracas, noviembre 1995; y Víctor Hugo Cruz, Guatemala, agosto, 1996.

⁴⁰ *Sinopsis*: Yojoyoo era un campesino pobre pero trabajador. Un día salva la vida de una cigüeña herida por una flecha, para después dejarla en libertad. Poco después una hermosa mujer llamada Tsuu, llega y se queda a vivir con él. Los dos viven felices divirtiéndose con los niños vecinos. Una noche la mujer se encierra en el cuarto del telar y al día siguiente le regala a Yojoyoo un lienzo de tela blanca muy fina conocida como "tejido de mil plumas", que Yojoyoo aprecia con felicidad. Sin embargo la felicidad dura poco tiempo debido a que Yojoyoo descubre por medio de los comerciantes que se puede vender la tela a un precio alto en la capital. Éste le pide a Tsuu que fabrique otra. Tsuu se encierra en el cuarto del telar por una noche y un día, pero Yojoyoo, ante la insistencia de los comerciantes, viola la prohibición de no entrar al cuarto mientras Tsuu está tejiendo, y al entreabrir la puerta encuentra a una delgada y desplumada cigüeña tejiendo. Cuando ella termina de tejer le da a Yojoyoo dos lienzos, y le ruega que conserve uno para que la recuerde, entonces se despide de él y desaparece.

hecho en esos años, además le abrió la posibilidad real de volver a estudiar en concreto sobre el teatro tradicional de Japón y otros países de Asia. Sin embargo esto no se concretó entonces ni se concretaría nunca por una u otra razón.

En La Habana, Cuba, entre marzo y mayo de 1961, Sano volvió a plantearse la idea de un teatro con arraigo popular. En este viaje, Sano no pudo entablar contacto directo con las autoridades revolucionarias, lo cual aparentemente no le molestó. Comprendió las circunstancias de emergencia debido a la Invasión de Playa Girón, y aprovechó el tiempo investigando sobre teatro y la variedad de artes escénicas existentes: teatro de revista y espectáculos de centros nocturnos, carpa popular, artes callejeras, e incluso de santerías en los barrios negros de La Habana. Con la asesoría de Mario Moreno Fraginals y sus amigos, Sano conoció una amplia gama de manifestaciones tradicionales populares cubanas y concibió la idea de hacer un nuevo teatro musical con el popular actor y cantante Beni Moré, utilizando elementos tanto africanos, como los guajiros. En la carta de despedida dirigida al capitán Núñez, Sano menciona su intención de crear: “en colaboración con Nilo Rodríguez, Odile Urjpe, Félix Pito Rodríguez, Manuel Moreno Farginals y otros compañeros, un nuevo espectáculo teatral de hondas raíces cubanas y de alcance popular”.⁴¹

A pesar del fuerte deseo de Sano, el proyecto no se llevó a cabo. En cambio, en 1963, encontramos en el repertorio del Teatro Coyoacán *El crepúsculo de una cigüeña*. Para entonces Sano vuelve a expresar la intención de viajar a Japón para estudiar el teatro noo y el kabuki. En esta ocasión el proyecto parecía poder concretarse con la invitación oficial y el apoyo económico de un importante periódico japonés.⁴² Finalmente, Sano nunca pudo regresar a Japón a estudiar el teatro noo, pero sí pudo concretar la prime-

⁴¹ Véase suplemento, “Carta de Seki Sano dirigida al Capitán Antonio Núñez Jiménez” 4 de mayo de 1961. En esta fecha, se puede ver su persistente conciencia opositora al imperialismo japonés ya que alude al movimiento antijaponés de los estudiantes chinos en Shanghai en 1919.

⁴² Entrevistas con Senda Koreya y Kon Jidemi, diciembre de 1981, Tokio. En la reunión dedicada a la memoria de Seki Sano que se llevó a cabo en noviembre de 1966 en Tokio, varias personas se refieren a éste y otros planes de Seki Sano acerca de visitar su tierra natal. Grabación de la reunión.

ra gira de dicho teatro por América Latina, como ya lo hemos mencionado al comienzo.

Al plantear la necesidad de estudiar el teatro tradicional japonés, Sano seguramente buscaba reconocer su utilidad para el teatro contemporáneo mexicano, al que juzgaba como un teatro estancado. En su búsqueda de la forma del teatro con arraigo popular, tal vez Sano se interesó en los orígenes populares del teatro noo y el kabuki, con el fin de considerar su aplicación en un contexto distinto.

Sano, por su formación y convicción universalista e internacionalista, colaboró con los teatreros de diferentes nacionalidades dentro y fuera de la Unión Soviética, y profundizó su conciencia acerca de la necesidad de respetar las formas nacionales; inquietud que se planteó, como vimos arriba, en el artículo que escribió en respuesta a la crítica de Einsenstein y como autocrítica a la puesta en escena de *Supai* en 1930.

En Moscú, Sano comprobó el gran efecto que genera la combinación de las formas ajenas al contenido para dar lugar a una poderosa sátira, como en los casos de *La Princesa Turandot* de Vajtangov o *El Inspector* de Gogol, en la puesta en escena de Meyerhold, ésta última con una aplicación creativa de recursos de kabuki, según las observaciones de Sano.

Sano también conoció otras formas de acercamiento a lo tradicional, en la perspectiva de la herencia nacional reflejada en el propio ritmo y modo que cada pueblo tiene en sus contactos con la corriente de "cultura nacional" que por un tiempo estuvo respaldada por la tesis: "Nacional en forma, internacional en contenido". La corriente nacionalista cultural en la Unión Soviética estaba integrada por directores teatrales, cinematográficos y actores tales como Sandro Ajmeteli de Georgia, Liesi Kurbis y Aleksandr Dovdenko de Ucrania, Salomón Mijailovich Mijoels del Teatro Ebreo de Moscú, que fueron influidos por Meyerhold, Eisenstein y otros representantes del formalismo ruso soviético, más que la misma escuela del Teatro de Arte de Moscú, con un fuerte tinte de realismo psicologista acorde con el modo de ser del pueblo ruso.⁴³

⁴³ La crítica de Ajmeteli hacia quien introdujo el método de Stanislavsky a

Meyerhold, quien tenía interés en las formas específicas de las manifestaciones culturales, también se interesaba en la potencialidad de los teatros nacionales o étnicos de los distintos pueblos soviéticos.

Sano tuvo contactos personales y simpatías hacia estos representantes del nacionalismo cultural revolucionario. Con toda seguridad vio, durante la Olimpiada de 1933, las obras dirigidas por Sandro Ajmeteli y lo conoció personalmente.⁴⁴ En diciembre de 1933, a nombre de Sano y Jidyikata se envió una carta: *Saludo al Teatro Rustabelli de Tbilisi dirigido por Ajmeteli*. Tanto éste como Kurbis eran poderosos representantes del nacionalismo cultural que intentaba afirmar su propio espacio dentro del nuevo orden cultural soviético. También tuvo estrecho contacto con Eisenstein y sus seguidores, como Dovshenko.⁴⁵ Colaboró en el Instituto Estatal Cinematográfico establecido bajo la dirección de Eisenstein en 1935, y con Dovshenko, colaboró incluso en la creación de dos personajes militares japoneses que penetran en Siberia con fines contrarrevolucionarios en la película *Aerograd*.⁴⁶ Éste era representante de la escuela ucraniana en el cine soviético e hizo una serie de películas que combinaban con gran fuerza expresiva imágenes de lo poético y folclórico del pueblo con lo deforme y grotesco de los opresores.

Ya mencioné que Sano se refirió a Ajmeteli en su última contribución en Japón como a quien señalara un nuevo rumbo. Es posible que le haya escrito Senda Koreya después de ver su obra

Georgia, se basaba en el reconocimiento de la diferencia de temperamento de los pueblos y los ritmos de vida que en ellos se desarrollan.

⁴⁴ En 1933, cuando se llevó a cabo la Olimpiada de Teatros Obreros Campesinos Revolucionarios, según Tamara Tsurukidze, actriz y esposa de Ajmeteli, hubo representaciones del Teatro Rustabelli en Moscú. El hotel en el cual se hospedaban era muy visitado por artistas extranjeros, incluyendo a Erwin Piscator, director teatral cercano a Seki Sano. No es posible imaginar a Sano sin ver las obras, teniendo de antemano una disposición tan favorable. Entrevista en Minsk, septiembre de 1988.

⁴⁵ En 1934 el laboratorio tuvo este proyecto en el que además del equipo propio, se contaba con la participación de S. Eisenstein, A. Dovshenko, E. Erenburg, A. Maliro, etc. TSGALI, 963-1-1045, hoja 9.

⁴⁶ Film Archive, Nueva York.

Lamara en Moscú en 1930 una opinión muy positiva. Sano seguramente había leído las reseñas muy favorables de Ana Louis, periodista estadounidense, quien destacó la capacidad del director georgiano. Sólo que entonces a Sano le preocupaba más el aspecto realista. Comenzando a entrar al teatro bajo la fuerte influencia del teatro experimental europeo de la década de los veinte, Sano estaba sintiendo la necesidad de romper la pared formalista heredada del expresionismo alemán y del construccionismo meyerholdiano. El experimento realista, Sano lo hizo en la puesta de *Sin novedad en el frente*, que a mi modo de ver más bien tendía al ultranaturalismo o al recurso de "autenticidad" meyerholdiano, y según la descripción que él mismo hace de su puesta, ya que se trataba de colocar pedazos de carne y pólvora para recrear el asco del campo de batalla (aunque afortunadamente esto no se realizó en público por falta de recursos). Entonces a Sano le interesaba lo nacional, sólo en la medida que esto le permitía recrear el ambiente propio para el desarrollo de la obra para un público dado.

Este trato de lo nacional seguramente tuvo que modificarse, en la misma medida que conocía diferentes manifestaciones del nacionalismo cultural, no sólo en la Unión Soviética, sino también más tarde, en países bajo amenaza de absorción por parte de la Alemania nazi, y en México y otros pueblos de América Latina con la profunda memoria de la conquista. Así el nacionalismo cultural presenta una ambivalencia: ya sea en el contexto de Japón en los días de Seki Sano o en cualquier estado, imperialista o no, éste es opresivo para los innovadores culturales y las minorías étnicas. Pero a su vez podría ser fuente de inspiración para la liberación y resistencia cultural de los pueblos sometidos al régimen colonial o para la afirmación de la identidad de los pueblos que recién hayan asegurado su soberanía. En consecuencia, las relaciones que Sano estableció con diferentes representantes del nacionalismo cultural a lo largo de su vida también fueron ambivalentes.

Con amplias experiencias y conocimientos sobre diferentes tradiciones teatrales, y con la absoluta convicción de formar un frente popular antifascista, Sano llegó a México en abril de 1939. A lo largo de su trabajo y vida en México, sus encuentros y desencuentros con el nacionalismo cultural mexicano, tanto revolucionario como conservador, fueron quizá de lo más sinuosos. El exa-

men de este proceso requerirá un trabajo aparte. Una cosa que se puede afirmar aquí es que Seki Sano regresaba constantemente a la reflexión inicial acerca del uso de los recursos del teatro tradicional, nacional, popular o folclórico para un teatro moderno con mensaje y función social.

MEMORIAS Y OLVIDOS EN EL CUERPO DEL NOO

RYUUTA IMAJUKU

¿Qué sabemos sobre Zeami hoy en día? Hay tres caminos principales para acercarse a esta figura principal del noo. Primero su vida, segundo sus obras y tercero su teoría de la representación.

De la vida personal de Zeami no se conocen muchas cosas. Los documentos biográficos son limitados, y hasta hace muy poco tiempo ha habido controversia acerca del año de su nacimiento: probablemente 1363 o 1364. Sin embargo, no es ésta la ocasión de hablar acerca de Zeami biográficamente. Sólo voy a llamar la atención sobre dos hechos relevantes de su existencia. En primer lugar, su cargo como líder del grupo de Yamato-sarugaku, llamado Kandze-dza y, en segundo lugar, su vida sumamente accidentada que oscila entre los favores que le brinda el *shoogun* Ashikaga Yoshimitsu desde su niñez, hasta su destierro en la isla de Sado a ya muy avanzada edad. Estos dos hechos significan que como dirigente de un grupo o escuela (“dza”) de *sarugaku-noo*, Zeami tenía que luchar denodadamente contra los otros rivales de las escuelas de *sarugaku* y *dengaku* en la búsqueda del amparo del shogunato y de la sociedad aristocrática de entonces. En el periodo Muromachi, la vida de los artistas de *sarugaku* y *dengaku* se consideraba como *kodyiki-shigyoo* o “vida de mendigos”. Vistos como “parias”, los artistas del noo tenían que combatir entre ellos mismos para lograr el éxito social dentro del estricto sistema feudal de la edad media japonesa. En este sentido, la vida de Zeami se puede definir como una lucha interminable frente al mundo político. Sus

ideas políticas y sus actividades en el campo de la representación siempre han caminado juntos para establecer su concepción “estética de ser”.

Hay veintitrés obras o piezas del noo (o *yookyoku* si nos referimos al texto mismo) que según creemos fueron compuestas por Zeami. Hay dieciséis más, relacionadas con Zeami, pero dado su origen incierto no sabemos si fueron escritas por él. Al hablar de su obra representacional, hay que fijarse en el hecho de que Zeami compuso principalmente *muguen-noo*, un estilo que se caracteriza por su temática fantasmagórica.

El *muguen-noo* generalmente se desarrolla de la siguiente manera: un bonzo viajero (*waki*) pasa por un lugar legendario y con añoranzas recuerda una historia concerniente a ese lugar. De repente aparece una persona desconocida (*shite*). Este personaje empieza a contar al bonzo la leyenda del lugar y, antes de salir, le revela un secreto: el protagonista de la leyenda es el mismo que la cuenta. Aquí se da un intermedio. Después, cuando el bonzo, rezando por la paz del alma del difunto, cae dormido, tiene un sueño sobre el desaparecido cuando éste aún vivía. El fantasma recuerda su historia, danza una pieza, y le pide al bonzo que emprenda los oficios de difuntos, para luego desaparecer. Al volver en sí, el bonzo se encuentra completamente abandonado en el lugar.

Este *muguen-noo*, la forma más clásica y popular de la representación del noo contemporáneo, no fue un invento de Zeami, pero si tomó una conformación literaria de mayor calidad al pasar entre sus manos. La estructura del *muguen-noo* tiene un aspecto profundo y místico. Como dijo Paul Claudel, en el drama occidental “algo pasa”, mientras que en el noo “alguien aparece”. Para ser más precisos, no aparece una persona, sino que más bien se trata de la aparición de un fantasma. Lo que esto anuncia es que Zeami expresó su más profunda concepción estética sobre la representación, aprovechando el hecho de que en el *muguen-noo* se entrecruzan el sueño y la realidad, el fantasma y la persona de carne y hueso. Obviamente la estructura del *muguen-noo* revela un aspecto del *jiganshisoo*, una corriente de la filosofía budista sobre el “otro mundo” que fue muy popular en los siglos XIII y XIV. También, hay aquí una influencia de los cuentos fantasmagóricos del folclor japonés me-

dieval, un mundo de culturas seculares dinámicas que siempre sirvió como fuente de inspiración estética para Zeami. En este sentido se puede decir que el *muguen-noo* es un lugar en donde lo sagrado y lo profano se oponen y combaten intensamente. Más adelante volveré sobre este punto en otro contexto.

El tercer camino para aproximarse a Zeami, es decir, su teoría de la representación, fue expresado en sus escritos, que hasta ahora llegan a sumar veintiún *densho* o manuscritos independientes. Lo más importante de los escritos de Zeami sobre el *noo* y su teoría estética es su carácter secreto e individual. No son libros para el lector común, sino que vienen a ser verdaderos secretos dentro de su compañía, que sólo se emplean como mecanismos de iniciación para los actores principales del grupo, tales como sus hijos o yernos. Por ejemplo, el *Juushi kaden*, su primer tratado, mejor conocido como *Kadensho*, sirvió para iniciar a su hermano Shiroo y más tarde a su hijo Motomasa, a quien le dio después el *Kakyoo*, o *Espejo en flor*, una obra teórica muy elaborada; *Sandoo* (o *Noosasho*), que es un tratado sobre las formas de escribir el *yookyoku* (o libreto), mismas con las que fue iniciado su segundo hijo Motoyoshi. Dos obras de sus últimos años, *Rokugui* y *Shuugyokutokuka*, fueron para su yerno Komparu Ozenchiku. Así, casi todos los escritos de Zeami tuvieron sus propios destinos individuales. Zeami empleaba una voz cariñosa y rígida con sus discípulos más queridos, y un estilo instructivo en las enseñanzas privadas de los actores que heredarían el arte del maestro. Podemos notar como cada uno los escritos de Zeami se pueden considerar como palabras dirigidas a un determinado cerebro, sensibilidad y cuerpo. Es precisamente en esta transmisión y recepción particular donde todas las claves conceptuales como *jana*, *yuuguen*, *dyojakyuu*, etc. fueron reflexionadas, interpretadas, negociadas y aplicadas.

Ahora bien, para tener una vista panorámica en torno a Zeami, podemos imaginar un triángulo que se compone de tres puntos: su vida, el *muguen-noo*, y sus tratados sobre la representación. Además, debe tenerse en cuenta que este triángulo está precisamente ubicado dentro del mundo medieval japonés; una época en la que predominan tres elementos socioculturales: el shogunato de Ashikaga, el mundo Zen-budista y la cultura popular fuertemente barroca y carnavalesca del siglo xiv.

En este contexto, “Zeami” no es una personalidad general y conceptualizada, sino que es un cuerpo viviente, lleno de conflictos y dilemas, en tanto instructor de su compañía, padre de sus hijos/discípulos, e incluso como hijo de Kan’ami, el maestro y gran fundador del Yamato-sarugaku. En este sentido, a partir de este momento quisiera continuar mi discurso poniendo énfasis en el cuerpo vivido por Zeami.

Cuando Zeami tenía veintidós años, Kan’ami fallece. Traspasando su dolor personal, Zeami tenía que hacer esfuerzos para mantener el grupo unido y en perspectiva hacia el futuro. Al mismo tiempo se encontraba en vías de pulir su propia técnica artística. Después de la muerte de su padre, Zeami empieza a recordar sus palabras y enseñanzas, que formaban el núcleo del arte del noo, y con dieciocho años de trabajo concentrado escribe el *Kadensho*, en el cual resume las enseñanzas de su padre. *Kadensho* resulta ser así, una anotación personal sobre los conflictos y luchas de Zeami con la gran imagen de Kan’ami. En este sentido este trabajo se puede considerar no sólo como un tratado sobre la teoría esencial del noo, sino también como resultado de la profunda comunicación espiritual de Zeami con su padre.

En *Oguini-iwaku*, la quinta parte del *Kadensho*, Zeami admite la profunda deuda contraída con su padre y termina las líneas de su agradecimiento firmando con la rúbrica de “Zea”, siendo ésta la primera vez que aparece en el *Kadensho* (antes Zeami solía firmar con el nombre de Motokiyo, su nombre secular). Cuando él firmó con el rubro de “Zea” tomó conciencia del renombre de su padre. Así podemos notar la sombra de Kan’ami a lo largo del *Kadensho*. Zeami tenía 40 años cuando termina de escribir el *Kadensho*, y aún estaba en vías de cubrir todos los aspectos del noo.

Sin embargo, cuando leemos el *Kakyoo*, todo parece diferente, Zeami dice en el epílogo: “El *Kadensho* es un resumen de lo que aprendí de la enseñanza de mi padre, en cambio el *Kakyoo*, es un producto de las ideas que me surgieron desde que yo tenía cuarenta y tantos años hasta mi vejez”. Cuando Zeami escribió estas líneas tenía 62 años; es decir diez años más su padre al morir. En efecto, la primera parte del *Kadensho*, la instrucción del entrenamiento, según distintas edades, termina con el entrenamiento para actores que alcanzan la edad de cincuenta años. No dice más, no puede

decir más, porque Kan'ami murió a la edad de 52 años y no tuvo la experiencia de actuación durante su vejez. Cuando Zeami escribe el *Kakyoo*, ya conocía la experiencia de la vejez.

La edad no es sólo un marco personal de la condición física. El envejecimiento abre una visión totalmente nueva sobre diversos aspectos del tiempo. Para Zeami el proceso de escritura del *Kakyoo* es además un camino para salir de la tutela paterna y entrar en una nueva etapa de su concepción estética sobre la representación, que Kan'ami nunca llegó a conocer. En la conclusión del *Kakyoo*, Zeami propone una frase que considera fundamental entre todas las técnicas y filosofías del noo: "Shoshin wasuru bekaradzu", "no hay que olvidar la sensación del primer encuentro".

Shoshin, que literalmente significa el "primer corazón", es uno de los conceptos clave del noo, y el *Kadensho* abunda sobre este concepto. Un arte con *shoshin* es un arte basado en el primer entusiasmo, y viene acompañado de una rigurosa modestia para encontrarse con un nuevo tipo de entrenamiento. Cuando uno se olvida de esta primera sensación de extrema sutileza, el *jana* o flor, que es el núcleo de la belleza e inteligencia sensorial del actor, desaparece. En el *Kakyoo*, Zeami profundiza en este concepto y refiere a tres distintos niveles del *shoshin*: *shoshin* en la época de iniciación, *shoshin* en cada nuevo entrenamiento, y *shoshin* en la vejez. Los primeros dos se entienden sin mucha dificultad, pero el *shoshin* de la vejez requiere de ser examinado más cuidadosamente, pues es el concepto inventado por Zeami, quien tuvo la experiencia de actuar y pensar mediante su propia corporalidad como anciano.

La transformación teórica del *Kadensho* al *Kakyoo* es fundamental, pues concierne al desarrollo, evolución y revolución del pensamiento de Zeami, por medio del cual logra desprenderse de la influencia de su padre. No obstante, si vemos a Zeami desde la perspectiva de su cuerpo interno, esta modificación del significado de los textos es nada más que la huella del transcurso del tiempo. El tiempo no es sólo la marcha continua de los segundos, en tanto abstracciones; ni tampoco sólo una regla matemática con graduaciones divisibles simétricamente. Trabajando con los recuerdos del pasado, así como con los anhelos para el futuro, el tiempo

se transforma en algo que continuamente se dilata y contrae en una forma más plástica. En este sentido, la reflexión y aclaración acerca del arte de su padre se realiza cuando Zeami lleva a un nivel donde él puede ver la imagen de Kan'ami con una mirada aislada y sublimada después de un largo lapso de tiempo. Para lograr una imagen lúcida del arte de su padre, hay que olvidar muchas cosas triviales sobre él, puesto que la red histórica aparece como una red compuesta de espacios en blanco.

Cuando Zeami tenía 70 años perdió a su hijo heredero, siendo éste aún muy joven. En medio de un severo duelo, Zeami escribe sobre el futuro del grupo con pesimismo: “todos los presentes han sido arruinados”, y sintiendo la pérdida de un talento maravilloso, Zeami sigue: “fue un experto singular, con una habilidad que sobrepasaba al talento de su abuelo”.

En estas líneas, que considero algo exageradas para describir el talento de Motomasa, Zeami está obviamente recordando a su padre Kan'ami. Cuando Zeami perdió a su padre tenía 22 años de edad, entonces, a pesar de su inteligencia y talento genial, no estaba en condiciones de captar la visión total de su padre. Empero, a sus 70 años, Zeami había llegado a una perspectiva a partir de la cual podía considerar que su hijo tenía una “habilidad que sobrepasó al talento de su abuelo”.

El transcurso del tiempo le ayudó a plasmar las técnicas que definían el talento y limitaciones de Kan'ami. Las memorias sobre la actuación y las enseñanzas de su padre adquirieron una forma más lúcida, porque olvidó muchos de los acontecimientos, palabras, conflictos e ilusiones que habían ocurrido durante sus setenta años. No sólo la memoria, sino también el olvido contribuyeron para formar en él una concepción estética bien firme. Recordemos la frase de Zeami: “no hay que olvidar la sensación del primer encuentro”, misma que debe entenderse en dicho contexto. Después de muchos olvidos necesarios, la memoria del entusiasmo primordial aparece en una forma increíblemente lúcida. La sabiduría de la vejez aparece entonces. Dentro del universo interno llamado “el cuerpo de Zeami”, el presente encuentra un nuevo acceso hacia el pasado; el presente le hace volver al pasado en el momento del “ahora”; ya no hay distancia física entre el presente y el pasado. Sí existe *shoshin*, aun en los últimos años de la vida, como dice Zeami.

Este arte profundo y singular debe ser la *última* técnica para expresar todas las artes y conocimientos aprendidos desde el día de la iniciación, en una forma plenamente condensada. En el *Kakyoo*, Zeami escribe:

El secreto del noo es, si lo digo en una sola palabra, preservar nuestro entrenamiento desde la infancia hasta la vejez, [...] Pero cuando uno ya pasa de los cincuenta, lo principal es “dejar de hacer”. Es una etapa muy importante, y lo que hay que aprender en esta etapa es aprender a reducir el número de las piezas en las que se actúa. [...]. No hay otro método que el “dejar de hacer”. Basta con el *shoshin*, para referirnos a esta difícil tarea de no hacer nada cuando no hay otra medida que la sin medida.

El concepto místico del “no hacer” tiene mucho que ver con el olvido, porque el “no hacer” es un estado en el cual memorizar e internalizar los gestos ya no resulta necesario, en él, uno puede dejar el cuerpo a merced de la acción inconsciente y espontánea. En este caso, el cuerpo del actor tiene que encontrarse en un estado de suspensión en el que se olvidan todas las reglas y las enseñanzas del pasado, porque si se percibe algún virtuosismo intencional, el *jana* desaparece. Para Zeami, el olvido corporal es la forma más completa de la representación.

Podemos recordar un concepto muy importante del noo: el *monomane*, que es una forma de actuación mimética, en principio busca que el actor se parezca al personaje interpretado, sin embargo es más que eso, es una suerte de capacidad del intérprete para poner en juego el alma del mundo material por medio de la esencia subjetiva. Para obtener esta técnica hay que observar e imitar a varios personajes, después hay que guardar estas actitudes en el depósito de la memoria y, cuando son necesarias, se pueden sacar de la memoria y aplicarse a ciertos movimientos corporales. Sin embargo, como dice el *Kadensho*, si el público nota la destreza de la imitación no aparece la belleza. El cuerpo tiene que aprender perfectamente a olvidarlo todo.

En el *Kakyoo* Zeami utiliza otra metáfora para explicar el mismo proceso. Si se nota la mente del imitador/actor, es algo parecido a describir los hilos que mueven a las marionetas. En este

caso, uno tiene que transformar el hilo en el corazón para actuar un *monomane* que evite demostrar la intencionalidad al público. Aquí, Zeami quiere decir que el actor mismo tiene que olvidar que él está haciendo el *monomane*. En esta situación la mente olvida, pero el cuerpo sabe moverse correctamente desde su inconsciente; a este aspecto lo podemos denominar “el olvido corporal”.

Toida Michidzoo, un pensador y brillante crítico del arte de la representación japonesa, opina que en el abismo del olvido corporal aparece el *yuuguen*, un concepto esencial asociado a la belleza y elegancia que sostiene la aparición del *jana*. Según él, en el arte del noo hay un territorio arcano sumamente oculto al cual ninguna lógica lingüística puede acceder. Es un territorio negado a la razón basada en una ontología lingüística, es decir al mundo de la memoria normal. Solamente mediante el arte corporal, uno puede llegar muy cerca de este territorio. En el abismo de la oscuridad del olvido corporal, uno puede imaginar o deducir la existencia de este universo arcano. Es como un mundo paralelo que no tiene acceso al espacio en tercera dimensión en que vivimos. Pero mediante la técnica del emplazamiento del tiempo primordial en el presente, nosotros podemos sentir un eco de este universo del *yuuguen*.

Como una figura del tejido que indica simultáneamente la existencia de su textura, el trasfondo en el que se destaca el dibujo, el olvido que forma la base de la expresión artística, que a su vez contiene varias dimensiones oscuras a nivel ontológico. Por medio del olvido corporal que logró Zeami en sus últimos años, se dio cuenta de que el hecho de “vivir” en este mundo torna el olvido corporal en contenido de la existencia, en la cual el tiempo pasa irreversible, pero a su vez, siente cómo el presente vuelve al estado primordial del *shoshin*.

Finalmente podemos examinar el significado del *muguen-noo*. Kan'ami también escribió varias piezas del *muguen-noo*, como *Sotooba-komachi* o *Dyinen-kodyi*. La característica más notable de su obra representacional es el aspecto irreversible del tiempo que transcurre en la escena. En *Sotooba-komachi* el bonzo y Komachi están discutiendo en una escena y luego aparecen los fantasmas de ambos representando situaciones del pasado, sin embargo, el público puede seguir apreciando la segunda escena con una mira-

da exterior, porque la historia del pasado del *shite* nunca se internaliza dentro del cuerpo del *shite*. Aunque se evoca el pasado en el presente, el tiempo pasa irreversiblemente sin detenerse. Como hemos visto anteriormente, el *muguen-noo* de Zeami tiene una naturaleza distinta de la temporalidad concebida por Kan'ami. Allí funciona un poder misterioso que interrumpe el transcurso del tiempo, o revierte y finalmente arroja el presente al final del valle primordial. El tiempo que pasó entre el padre y el hijo ha cambiado esa estructura esencial de las obras representacionales del noo.

Zeami llevó la experiencia vital de su cuerpo casi hasta el borde del abismo de la existencia humana, donde se extiende la llanura infinita del arte que se pierde en el universo primordial, el mundo del *yuuguen* o el territorio donde nace el *shoshin*. “No hay que olvidar la sensación del primer encuentro”, “El noo no debe tener fin”, al recordar estas dos frases de Zeami anciano, me inclino a concebir una visión en la que el cuerpo de Zeami se transforma en una masa luminosa volando por el cielo y atravesando las fronteras ontológicas para llegar al oculto territorio del arte.

Para terminar este artículo, quisiera decir que junto con las perspectivas dominantes del noo hoy día —que consideran al cuerpo del actor como síntesis del movimiento físico—, hay que prestar atención también al aspecto del cuerpo actuante como un medio para conservar, mezclar y suspender el tiempo en la realización del “cronótopo” singular del noo.

NUEVE NIVELES O LA ACTUALIDAD DEL NOO¹

GABRIEL WEISZ

La razón fundamental por la que me interesa abordar diversas manifestaciones representacionales de Japón, se debe a que éstas, de manera singular, apuntan al concepto de la *deconstrucción*. Tomo brevemente este término, que el filósofo francés Jacques Derrida desarrolló como una acometida contra la glorificación de la presencia del sujeto que se ha privilegiado como origen y fuente del sentido. Asimismo, considero este término como agente productor de una paradoja y desorden deliberado.

El excepcional Shunryu Suzuki, gran maestro del Zen, que a los 53 años se dio a la tarea de organizar un Centro Zen en San Francisco, California, declaró con una terminología deconstruccionista que: “el entregarnos significa renunciar a nuestras ideas dualistas [...]. Cuando olvidamos las ideas dualistas, todo se convierte en nuestro maestro”.² El sujeto pierde la primacía y busca formar parte de una naturaleza perceptiva fuera de lo que consideramos como el “yo mismo”. La dualidad de la presencia prospera en la diferencia que se ejerce entre el “yo” y el “tú”. Una deconstrucción de aquella presencia permanente, que ocupa tanta atención en la cultura occidental, sugiere un camino alternati-

¹ Toda referencia en relación al Tratado del *Kyui* proviene de *Monumenta Nipponica*, xxxiii, 3, otoño de 1978.

² Shunryu Suzuki, “Bowling”, *Zen Mind, Beginner's Mind*, Nueva York-Tokio, Weatherhill, 1983, pp. 43-44.

vo que tiene por objeto relacionarnos con nuestro entorno y con otras personas de manera más libre y abierta. Una vez fracturada la cáscara del sujeto, comenzamos a vislumbrar las infinitas posibilidades de relacionarnos y con esto descubrimos la extraordinaria capacidad de crear sentido para el ser, fuera de los márgenes restrictivos del sujeto.

En la filosofía Zen, así como en Derrida, opera un área de lo irresoluble, es decir, aquella libertad que implica no tener que elegir entre un par de términos opuestos. El Zen emplea un dispositivo para desmontar esta dicotomía: “lo que era positivo se cambia a negativo, y lo negativo se torna a positivo. El vacío es la realidad y la realidad es el vacío”.³ En esta morada evacuada de un conocimiento arraigado en la presencia, nace un lugar para reflexionar sobre la multiplicidad fenomenológica del ser.

De la morada del ser pasamos al recinto de la representación: es sabido que el *Kyui* funcionaba como texto pedagógico, transmitido secretamente por ciertos miembros de las familias Kandze y Komparu, dedicadas al arte del noo. Zeami, autor del *Kyui*, reveló la clara inclinación que tenía por la filosofía Zen; esto explica la aplicación del Zen en la práctica pedagógica del entrenamiento representacional. Consecuentemente las tres áreas cubiertas durante el entrenamiento de los intérpretes del noo, son: cuerpo, habla y mente.

En relación con la mente existe la descripción de ésta como una propiedad fluida que nunca se detiene, la mente es así por naturaleza mimética porque, como el agua, puede adaptarse a cualquier contorno. En el contexto budista el universo se convierte en el cuerpo, con lo cual se manifiesta una participación e identificación hacia toda dimensión viviente.

En cuanto al habla, ésta se encuentra unida a los *sutras* y es el dispositivo para concretar el pensamiento, porque con una serie de palabras es posible formar una imagen mental. En esta misma línea de reflexión recordamos que dentro de las técnicas de concentración recomendadas por Zeami, destacaba el *ichnu no kei*. Este término es factible interpretarlo como una imagen de inten-

³ Daisetz Teitaro Suzuki, *Interpretation of Zen Experience*, Londres, Raider y Co., 1955, p. 72.

ción interna. Evidentemente esta imagen tenía que proyectarse a los espectadores. Menciono esto porque considero que se vincula con la noción de *kurai*, es decir, el nivel de atención en el que debe encontrarse cada participante. El *kurai* hace florecer al intérprete, lo que significa que le ayuda a desarrollar su sensibilidad y logro pleno. Tal vez, el tan discutido concepto de *jana* o flor pueda ilustrarse con el episodio adjudicado a Buda. Al estar predicando *Sakyamuni*, tomó una flor y la dobló entre sus dedos. El único que pudo entender el significado de este sutil gesto fue su discípulo Kashyupa, quien sonrió. En este excepcional momento de percepción, el discípulo entró en una de las más peculiares verdades de Buda, misma que logró pasar a la mente de Kashyupa.

A continuación quisiera comunicar el testimonio de una experiencia con el *Kyui*, que resulta más que un documento informativo, un texto deconstrutivo. Este acontecimiento ocurrió cuando el *Kyui* pasó por mi forma particular de lectura y salió en la cuestionable dimensión de una interpretación personal. Con lo anterior tan sólo quiero advertir que la única manera en que muchos podemos acercarnos a estos textos es por medio de la intuición y no por medio de la erudición.

Las fases introductorias del entrenamiento apelan a una atención corporal y a una relación con el resto de los participantes. El ejecutante entabla una relación mental y física, para lo cual realiza movimientos rítmicos que conducen a un desprendimiento de ciertas emociones que le sirven para proyectar los gestos de una danza interna. Cada emoción figura como un tono musical que coincide con los movimientos rítmicos; algo similar ocurre cuando escuchamos una obra musical que tiene la virtud de alterar o calmar nuestro estado anímico. En el teatro que la mayoría conoce, el actor procura estimular su aparato emocional; la diferencia con el *Kyui*, radica en la forma en que esas emociones se vienen a integrar a un arte corporal. El cuerpo registra las vibraciones que acompañan a las imágenes y fenómenos internos que se disponen como marcadores para concentrar la energía y evitar su dispersión; operación que requiere una técnica capaz de proyectar una sustancia mental. Cuando el trabajo artístico con el cuerpo es eficaz, el resultado se hace sentir entre los observadores; esta proyección demanda una gran destreza para plasmar aquellos elemen-

tos que caracterizan nuestra existencia interna o nuestro estado mental. En el séptimo nivel, nos dice Zeami, “el ejecutante logra tal grado de síntesis con su energía, actividad y medios que puede producir un gesto lo suficientemente avezado como para impulsar la atención del espectador al punto que éste se ve obligado a exclamar: ¡mira!”. Al crearse este imán de energía, el intérprete logra una singular empatía con los espectadores.

Sin embargo, como en todo acto de representación, también se presentaban personas sin ningún adiestramiento, si bien era cierto que lograban expresar algunos momentos dignos de atención, el resto del tiempo sus movimientos expresaban densidad y torpeza porque aún no los habían apropiado mentalmente. La carencia de entrenamiento tenía como consecuencia una secuela de errores: la energía que intentaban aplicar era invasiva; sus movimientos oscuros provocaban una serie de desprendimientos bruscos, que en lo general proyectaban un ambiente confuso. El intérprete, atormentado por sus carencias, se entregaba al despliegue de una explosividad emocional que lo hacía perder las proyecciones mentales; las que a su vez descansan en dos grandes conceptos: la discriminación y el discernimiento. Estos conceptos se vinculan al corte y división conceptual que sirven para disolver las dualidades porque han dejado de tener importancia. Un cuerpo que vive entre opuestos está desarticulado, ignorante de sí mismo y sobre el cual el individuo no encuentra otro recurso más que el de aplicar la fuerza y no la mente en un infructuoso intento por expresar. El procedimiento para disolver los opuestos es arduo, cada paso obliga a un refinamiento de la atención, dispuesta a distinguir detalles, a depurar la expresión de la energía y el vigor; aspectos que contrastan con el derroche de energía interpretativa que emplea una persona sin adiestramiento.

El intérprete que aprende a condensar la energía interpretativa puede proyectar un pantalla mental, sobre cuya superficie se despliega una figura o personificación de lo que se sugiere en la representación, además de una figura del movimiento que va a realizar. Posteriormente puede animar su materialización imaginaria y jugar con una pluralidad de presencias; en este punto destaca la diferencia con el actor occidental que se limita a encarnar una sola presencia, a menudo extensión de la suya misma. Para

apreciar la sustantividad imaginaria que mencionábamos debemos educar la mirada: no es lo mismo desplegar nuestras personalidades —como visualmente satisfactorias— a contemplar una figura corporal que resulta mentalmente significativa. La mirada subjetiva absorbe la esencia de un cuerpo interno, mientras que el cuerpo exhibido depende de efectos y artificios. Una mirada significativa se vincula a la atención en la medida en que en su horizonte se genere un bello dibujo del cuerpo, tan saturado de significado que no pueda escapar a la atención del espectador. En esta densidad subjetiva, el intérprete moldea la forma de un cuerpo inventado porque conoce el secreto para extrapolar los sucesos de su espacio interno al área de la representación.

Me he guardado de no confundir el arte corporal del *Kyui* con otras escuelas teatrales debido a que este arte escasamente aflora al terreno de lo manifiesto; la intención del intérprete es discernir el significado de una flor subjetiva, ambiente mágico que se extiende a los objetos mentales que están en contacto con su cuerpo, así como en la personificación de presencias imaginarias. Por esta razón el cuerpo del intérprete se desvanece para convertirse en vehículo de las criaturas de la mente, mientras que el cuerpo del actor se hace presente sin poder expresar más.

Otra etapa deconstructiva en la historia representacional del Japón se cumple con el *buto*. Pero antes de abordar esta modalidad mencionaremos las secuelas de disgregación que dejó el drama de Hiroshima en diversas esferas del arte y en personalidades como la del novelista Yukio Mishima. Esto implica designar la flor de lo desagradable que el mismo Tatsumi Jidyikata, creador del *Ankoku buto* o danza de la oscuridad, exploró en los ambientes deteriorados de las deformidades imaginarias. Yukio Mishima emerge de las ruinas de una aristocracia samurai, vive con una abuela propensa a tener crisis nerviosas y que acostumbra vestir al niño con atuendos de niña; así Mishima tiene sus primeros encuentros con lo extraño. Las imágenes del escritor moldean su cuerpo en agonía, encima de las cuales gravita la sombra del *seppuku* o suicidio ritual. Mishima prepara su suicidio ritual en la obra *Yokoku*, película que escribe, dirige y actúa y en la cual representa su propio *seppuku* ficticio. El 25 de noviembre de 1970, intenta agitar al ejército con un discurso nacionalista y un elogio de

los valores tradicionales de los japoneses; irrumpe en el Ministerio de Defensa y se suicida para luego ser decapitado por un compañero suyo.

El drama dancístico o *buto* responde a un clamor artístico frente al horror de Hiroshima, de manera análoga a la forma como el *seppuku* fue el clamor personal de Mishima. De aquí que las palabras de Okamoto Taroo resumen una estética del horror: “el arte debe dejar de ser hermoso, técnicamente virtuoso o ‘confortable’. Había de ser ‘desagradable’ descartando la belleza fácil y las formas conocidas del arte”.⁴ Resultaba evidente que durante el periodo de posguerra en el Japón no sólo se efectuaba una deconstrucción de los valores tradicionales, sino también una revalidación de las posturas derechistas al estilo de Mishima. Pero del lado deconstructivo, el texto artístico que elogiaba la belleza, el orden y la comodidad cae en un estado de turbulencia y reversión que por conducto de lo desagradable se redefine como estética del horror. Si el noo profesaba la armonía, el balance y el ritmo, Jidykata pugnaba por una inversión al enfatizar la discontinuidad, el desequilibrio y la distorsión rítmica. El símil con ciertas técnicas del noo se hacía evidente por el desarrollo de caderas, piernas y pies. Min Tanaka, una conocida bailarina de *buto*, advertía que “el cuerpo no existía realmente, sin antes provocar el estupro con una presencia ingeniosa”.⁵

La flor del *buto* es una inversión del *jana* o flor del noo, donde el nivel de atención o *kurai* funciona en otro contexto, es decir, entre los parámetros transfigurados de un cuerpo disociado. El *buto* presenta una forma dramatizada del cuerpo emocional tal como alguna vez lo presentó el noo. El texto corporal del *buto* toma arraigo en una narración de las emociones por medio del mediador cinético de la danza. El aspecto más notable de esta danza figura en la creación de un cuerpo paradójico, cercanamente emparentado con el *ko-an*. El *ko-an* es un dispositivo empleado

⁴ Okamoto Taro, citado por Bonnie Sue Stein: “Butoh: Twenty years ago we were crazy, dirty and mad”, *The Drama Review*, T-110, verano de 1986, p. 115.

⁵ Min Tanaka, nota de “I am an avant-garde who crawls the earth”, en *The Drama Review*, T-110, p. 150.

por los maestros Zen para entrenar a los neófitos en el desarrollo de un poder especulativo. Un ejemplo apropiado se encuentra en la respuesta que da un viejo maestro Zen al ser interpelado sobre la esencia del budismo: “el ciprés en el jardín: ¿qué significa esto?”.⁶ La causa por la que existe una convergencia entre el cuerpo paradójico y el *ko-an* se aplica en cuanto este dispositivo especulativo produce un estado de confusión y paradoja en el neófito que está obligado a resolverlo; la pregunta conduce a una sensación disgregante donde la mente dual entra en un estado de crisis. De manera semejante, el cuerpo paradójico ocasiona los mismos efectos desarticulantes y especulativos. El director Suzuki Tadashi ha venido elaborando un sistema deconstructivo para el entrenamiento del actor. Su acercamiento es deconstructivo en la medida que aprovecha una coyuntura de las técnicas del kabuki y del noo. Es pertinente mencionar que antes del trabajo de Tadashi, las técnicas tanto de kabuki como del noo, se mantenían segregadas. Como ejemplo de este sincretismo es posible mencionar un ejercicio donde el movimiento de tracción, arrastre de pies o *suriashi* del noo, se combina con la caminata femenina del kabuki. El arte corporal que rescata Suzuki invita a un trabajo corporal basado en el *shuuchuu* o concentración. En contraste, las prácticas histriónicas en países de habla inglesa, donde el cuerpo emite una emoción interna de manera inconsciente, en el teatro de Suzuki el actor se expresa mediante una proporción, línea, movimiento y forma del cuerpo. Lo anterior no dista mucho de la atención y proyección corporal del *Kyui*; correspondencia que se explica por una necesidad de exteriorizar un espacio interno tanto en las enseñanzas de Zeami como en las de Suzuki.

Suzuki recuerda cómo fue invitado por Jean-Louis Barrault para participar en el Théâtre des Nations en París, junto a una delegación japonesa que incluía al celebre intérprete del noo, kanze hisao. La meta consistía en trabajar sobre el concepto de teatro y el de movimiento corporal. El equipo tuvo que presentarse en un escenario muy alejado de las especificaciones del espacio para la

⁶ D. T. Suzuki, “The Zen Sect of Budism”, en *Studies in Zen*, Londres, Raider y Co. 1955, p. 36.

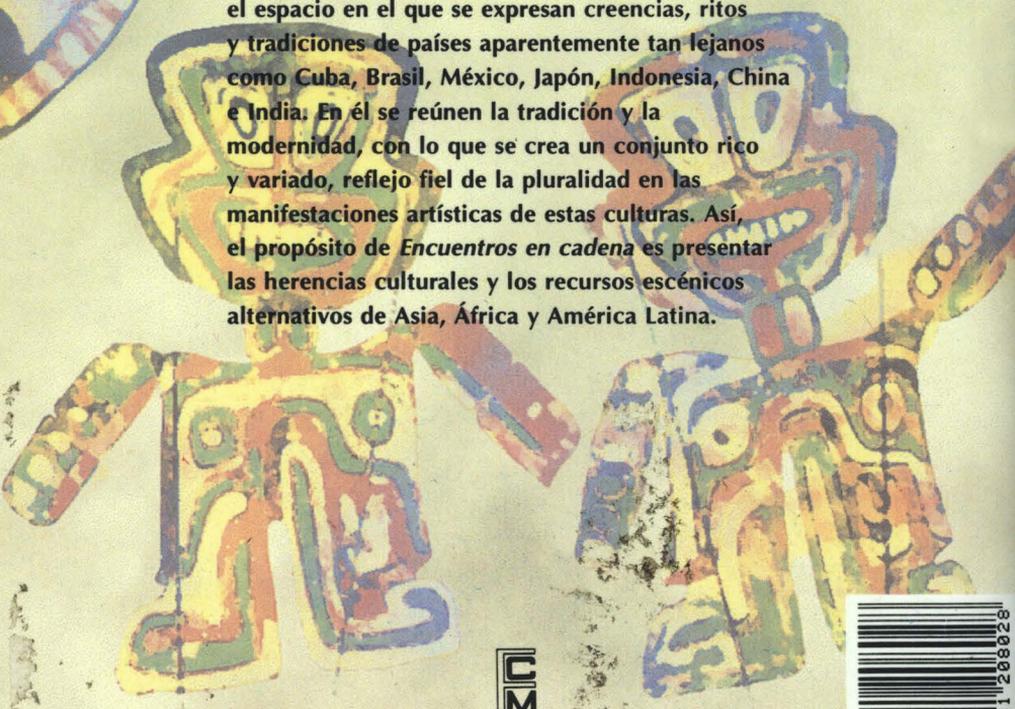
representación del teatro noo. Este lugar funciona como un gran tambor debido a que existe un espacio entre el piso de madera y la superficie de abajo; cuenta con cuatro columnas; un puente; una pared de madera con la tradicional representación de un pino. El entrenamiento del noo tiene como propósito aclimatar al cuerpo a este espacio. El hecho de haber transportado una representación noo al teatro Décamier en París, funcionó como factor paradójico y deconstructivo, en el sentido que el largo adiestramiento que estructura el cuerpo a un espacio determinado chocó contra el escenario occidental que obligó a un proceso de reconstrucción espacial. Por primera vez, confiesa Tadashi, “me percaté de lo que Zeami entendía por *yugen*, es decir, esa calma de la representación, o esa visión más allá de la vista”.⁷

Para concluir este breve recorrido deconstructivo citaremos las palabras del maestro Hui-neng: “Declaro la ausencia del pensamiento (*wu-nien* o inconsciente) como el Principio [de mi enseñanza], lo informe como el Cuerpo y el desarraigo como la Fuente”.⁸ Al trascender el inconsciente se extiende un espacio donde la mente se libera de la forma para entrar al espacio de una ausencia de pensamiento. Esta ausencia de pensamiento es más precisamente una suspensión cognoscitiva o deconstrucción del mismo que conduce a un trabajo diferente con cuerpo y mente. Aquí figuran los principios tan sorprendentemente cambiantes que ofrece el Zen; principios que nunca deben olvidarse si hemos de mantener un espíritu en constante proceso de experimentación.

⁷ Suzuki Tadashi, “The toga festival”, en *The way of acting*, 2a. ed., trad. de Thomas Pimer, Nueva York, Theatre Communications Group, 1987, p. 71.

⁸ Hui-neng... Citado por Daisetsu Suzuki, *The Zen, Doctrine of No-Mind*, Londres, Raider y Co., 1949, p. 10.

Encuentros en cadena en las artes escénicas en Asia, África y América Latina,
se terminó de imprimir en mayo de 1998 en
Reproducciones y materiales, S.A. de C.V., Presidentes 189,
Col. Portales, 03300 México, D.F.
Composición tipográfica y formación: Grupo Edición, S.A. de C.V.
Se tiraron 1 000 ejemplares más sobrantes para reposición.
La edición estuvo al cuidado de Consuelo Andrade y del Departamento
de Publicaciones de El Colegio de México.



Hoy en día, en esta era de la abundancia de imágenes que se transmiten vía satélite, sigue vigente la necesidad de vivencias directas, en un espacio significativo y diferente en que la gente busca respirar libre en medio de una abrumadora cotidianidad.

Las formas de representación escénica de pueblos muy diferentes se encadenan en este libro y forman el espacio en el que se expresan creencias, ritos y tradiciones de países aparentemente tan lejanos como Cuba, Brasil, México, Japón, Indonesia, China e India. En él se reúnen la tradición y la modernidad, con lo que se crea un conjunto rico y variado, reflejo fiel de la pluralidad en las manifestaciones artísticas de estas culturas. Así, el propósito de *Encuentros en cadena* es presentar las herencias culturales y los recursos escénicos alternativos de Asia, África y América Latina.

