

Jorge Dubatti - Nidia Burgos
compiladores



La actuación teatral

Estudios y Testimonios





Editorial de la Universidad
Nacional del Sur
ediuns@uns.edu.ar
www.ediuns.uns.edu.ar



Red de Editoriales
de Universidades nacionales

LIBRO UNIVERSITARIO ARGENTINO

No se permite la reproducción parcial o total, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Imagen de tapa: El gran dramaturgo y actor Molière, en el rol protagónico de Sganarelle, de su propia obra *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*, 1660, dibujo de Gerda Becker With, según un grabado de la época de Simonin.

Diagramación interior y de tapa: Fabian Luzi

Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723
Bahía Blanca, Argentina, junio de 2013

©2013 Universidad Nacional del Sur

INDICE

Prólogo de los compiladores	5-6
El viaje en escena. Recursos textuales y cuerpo actoral en peligro, Sofía M. Carrizo Rueda.	7-24
Algunos intérpretes del teatro clásico francés, Estela Blarduni	25-32
Luis Ambrosio Morante: “estrella” del teatro latinoamericano en el siglo XIX, Belén Landini	33-50
Alfred Jarry, la articulación entre el teatro simbolista y el teatro de la vanguardia histórica: observaciones sobre el actor de “Ubú Rey” (1896), Jorge Dubatti	51-84
El actor: un recorrido a través del teatro independiente, María Fukelman	85-106
Un espacio para la formación de actores creado por el peronismo. La tarea del Seminario Dramático, Carlos Fos	107-124
El cuerpo del actor y performer en las investigaciones de Jerzy Grotowski, Elka Fediuk	125-160
Entrevista a Ángel Elizondo. Sobre su formación, o la recta a partir de la curva, Ignacio González	161-180
Reflexiones sobre el actor latinoamericano: una introducción a la estética de Santiago García, Mauricio Tossi	181-202
El actor del teatro militante de los '70 en Argentina y Latinoamérica. Las semillas del teatro comunitario actual, Graciela González de Díaz Araujo	203-222
Aristides Vargas y el Grupo Malayerba, Marita Foix	223-230
Desde la técnica hacia el talento. Actores entrenándose con Jorge Eines, Lydia Di Lello	231-252

- Cristina Moreira: *Las múltiples caras del actor*, la gracia y la libertad en escena, **Cristina Quiroga** 253-272
- La teatralidad de la narración oral escénica,
Nidia Burgos 273-286
- Actores que representaron a Ernesto “Che” Guevara en la Posdictadura, **Jimena Trombetta** 287-302
- Poniendo un cuestionario a funcionar dentro de un libro. Preguntas acerca del entrenamiento y el pensamiento crítico en el Estudio El Cuervo dirigido por Pompeyo Audivert, **Nara Mansur** 303-310
- Más allá del escenario, el actor. La mirada sociopolítica y existencialista del director Juan Carlos Carta, **Gisela Ogás Puga** 311-320
- El payaso Chacovachi: una dramaturgia del payaso callejero, **Lucía Salatino y Ricardo Dubatti** 321-328
- El Periférico de Objetos, entre el teatro de actores y el teatro de títeres. Para la concepción poética del grupo en 1993, **Jorge Dubatti** 329-342
- Marcelo Savignone, la dramaturgia en el cuerpo,
Laura Rauch 343-356
- La batalla fantasmal. El trabajo del actor según Osqui Guzmán, **María Natacha Koss** 357-372
- Entrevista a Ricky Pashkus: Indagaciones sobre el actor de comedia musical en la actualidad,
Ezequiel Obregón 373-384
- El actor en el teatro para niños. Pipo Pescador, actor-juglar, y Ana María Bovo, actriz-narradora,
Nora Lía Sormani 385-396
- “Lo que más me conmueve de un actor es que logre comunicarse con otro”. Reflexiones de Claudio Tolcachir sobre el arte del actor, **Paula Sabatés** 397-404

PRÓLOGOS DE LOS COMPILADORES
HACIA UNA BIBLIOTECA DE HISTORIA DEL ACTOR

Este volumen es resultado del trabajo de estudiosos de diversas universidades nacionales y de miembros del equipo de investigación teatral que dirijo en la Universidad de Buenos Aires. Se trata de la Cátedra Historia del Teatro Universal y el Proyecto “Teatro Universal y Teatro Comparado” en la Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. A través de los Congresos Argentinos de Historia del Teatro Universal, realizados desde 2004 en el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas de la UBA y en el Centro Cultural de la Cooperación, en colaboración con el Área de Historia y Teoría Teatral y el Centro de Investigación en Historia y Teoría Teatral (CIHTT), ambos del CCRojas de la UBA y el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) del CCC, venimos reuniendo trabajos de investigación sobre la historia del actor en el teatro mundial.

En 2013 se realiza el *X Congreso Argentino de Historia del Teatro Universal*, y el presente libro reúne investigaciones académicas y entrevistas con grandes creadores, que contribuyen de distintas formas a pensar la historia del actor, materiales que sumarán su aporte al mencionado congreso.

Hemos publicado en la Argentina tres volúmenes anteriores: *Historia del actor. De la escena clásica al presente* (J. Dubatti coord., Buenos Aires, Colihue Teatro, 2008); *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor* (J. Dubatti coord., Buenos Aires, Colihue Teatro, 2009); *El teatro y el actor a través de los siglos* (J. Dubatti coord., Bahía Blanca, Editorial de la Universidad Nacional del Sur, EDIUNS, 2010); y un cuarto volumen en México: *El actor. Arte e historia* (J. Dubatti director-compiler, México DF, Libros de Godot, 2013). A ellos se suma, quinto en la serie, *La actuación teatral. Estudios y testimonios*, bajo el sello de EDIUNS.

¿Cómo imaginar una biblioteca dedicada a la historia del actor? Sin duda, como una biblioteca infinita, permanentemente abierta a nuevas contribuciones, constantemente en proceso de construcción, ampliación y revisión. El actor puede ser estudiado desde diferentes ángulos y recortes: figuras, grupos, métodos, poéticas y escuelas, técnicas, desarrollos diacrónicos, pedagogía, espectáculos, instituciones gremiales, polémicas, metatextos, manifiestos, etc. Incluso se pueden realizar sobre los mismos temas, abordajes antitéticos.

Junto a artículos académicos, en *La actuación teatral* se incluyen testimonios / entrevistas que dan cuenta del pensamiento de los teatristas sobre múltiples aspectos de la actuación. Pretendemos así contribuir al desarrollo del teatrista-teórico y el teórico-teatrista, el artista que produce pensamiento sobre las prácticas, de acuerdo con una línea de investigación de especificidad en Ciencias del Arte y un nuevo fundamento epistemológico que venimos propiciando desde hace años para la Teatrología.

Nuestro agradecimiento a los investigadores y a los teatristas, a los que elegimos nombrar “por orden de aparición” en el índice (ordenado diacrónicamente según los temas históricos analizados): Sofía M. Carrizo Rueda, Estela Blarduni, Belén Landini, Jorge Dubatti, María Fukelman, Carlos Fos, Elka Fediuk, Ángel Elizondo, Ignacio González, Mauricio Tossi, Graciela González de Díaz Araujo, Marita Foix, Lydia Di Lello, Cristina Quiroga, Nidia Burgos, Jimena Trombetta, Pompeyo Audivert, Nara Mansur, Juan Carlos Carta, Gisela Ogás Puga, Lucía Salatino, Ricardo Dubatti, el grupo Periférico de Objetos -integrado en 1993 por Ana Alvarado, Emilio García Wehbi, Román Lamas y Daniel Veronese-, Marcelo Savignone, Laura Rauch, Osqui Guzmán, María Natacha Koss, Ricky Pashkus, Ezequiel Obregón, Pipo Pescador, Ana María Bovo, Nora Lía Sormani, Claudio Tolcachir y Paula Sabatés.

Esperamos que, con su estructura caleidoscópica, este volumen colabore a una cada vez más rica biblioteca sobre el fascinante mundo de la actuación, sus principales núcleos problemáticos y sus creadores.

Jorge Dubatti

La agradable tarea de trabajar con Jorge Dubatti en la compilación de estos trabajos, duplica su placer en el honor de editarlos en nuestro sello.

Ir conformando una colección sobre el actor y la actuación, con estudios, testimonios y entrevistas que se agregan a la colecta que editamos en 2010, constituye una contribución fundamental a la investigación y el debate en esta área de los estudios teatrales.

Esperamos que este volumen oriente el progreso en sucesivas publicaciones que nos animen a seguir ideando, cuestionando y construyendo.

Nidia Burgos

El viaje en escena. Recursos textuales y cuerpo actoral en peligro

Sofía M. Carrizo Rueda

Universidad Católica Argentina
CONICET

Uno de los más grandes y constantes desafíos que ha conocido la historia del teatro es representar en el acotado espacio de la escena, la movilidad de los viajeros por las más diversas comarcas de este mundo e, incluso, de otros. No se trata, por cierto, de una cuestión menor, dado que el viaje es un hecho inherente a muchísimos relatos sobre los avatares de la vida humana. Y, sobre todo, es inexcusable en aquellos como las narraciones míticas sobre instancias genesíacas y fundacionales de diferentes pueblos, así como de los itinerarios de figuras mediadoras entre los hombres y las regiones extraterrenas. Es sabido que en sus orígenes, las manifestaciones teatrales de distintas culturas asumieron la transmisión de este reservorio mítico, es decir que la representación del viaje constituye un tema inseparable de la historia de la escena y la actuación.

Solo muy recientemente el extraordinario desarrollo de la tecnología ha permitido transformar ese viejo desafío escénico en un campo de experimentaciones capaces de producir, con singular verosimilitud, la ilusión de ser espectadores de cualquier tipo de desplazamiento. Entre muchos ejemplos notables, elijo el del viaje cósmico del dios Wotan, en el drama musical de Richard Wagner, *El ocaso de los dioses*, realizado a través de gigantescas proyecciones satelitales, por la puesta en escena de la Fura dels Baus, en el Palau de les Artes de Valencia, en 2009. No es una elección al azar, porque ese tipo de desplazamiento que supera los límites terrenos reviste particular

interés para los propósitos de este trabajo. Pero considero que antes de entrar en ellos, es conveniente realizar una breve revista de diferentes soluciones que se desarrollaron ante el desafío escenográfico de representar un viaje. Podemos recordar, por ejemplo, en el drama griego, las funciones relatoras del mensajero y del coro, dentro del esquema de las tres unidades. Relatos en los que, necesariamente, se incluían las referencias a peripecias ocurridas durante viajes. En cuanto a los desplazamientos de mediación entre el Olimpo y la tierra, sabemos que en algunas tragedias se recurría al *deus ex machina*, es decir, a grúas que trasladaban al escenario al dios capaz de aportar soluciones. Ya en la Edad Media, los “dramas litúrgicos” transformaron los pasillos centrales de las iglesias en escenificaciones de caminos, y así, en el *Ordo Stellae*, se sabe que por un cordel que recorría dicho pasillo se deslizaba una estrella, en cuyo seguimiento avanzaban los tres Reyes Magos en peregrinaje a Belén. Más tarde, cuando durante el período gótico el “drama religioso” reemplazó al “litúrgico” y las representaciones desbordaron el espacio del templo, las calles de la ciudad también se convirtieron en elementos escenográficos que podían representar desplazamientos por cualquier parte del mundo. Pero, evidentemente, el decisivo desarrollo del hecho teatral durante los siglos XVI y XVII fue el que abrió posibilidades inéditas de escenificación para diversos itinerarios. Estas abarcaron desde el arduo trabajo con el lenguaje de los ingenios de la época para producir los decorados verbales, hasta los resultados asombrosos de los avances mecánicos en la concepción de las tramoyas. Como consecuencia de las rupturas de estas con la horizontalidad de la escena, los actores tuvieron que enfrentarse con exigencias límites en la utilización de sus cuerpos.

Pero la presencia de los viajes en el teatro de los siglos XVI y XVII se relaciona con un contexto que examinaremos brevemente. Los viajes, por sí mismos, habían adquirido un protagonismo en la vida de la comunidad que se espejaba en el que asumían, a su vez, en diferentes tipos de discursos, situación que caracteriza en particular a los Siglos de Oro españoles. A lo largo del Renacimiento y el Barroco, los relatos de viajes suscitaron en España un fuerte interés que abarcaba desde el público popular de los pliegos de cordel a los lectores eruditos

(Taylor, 1991). En los umbrales del siglo XVI, tal interés encontraba un poderoso incentivo en las expediciones al nuevo mundo. Sin embargo, considero necesario poner de relieve que, además de gozar de particular estima en cuanto noticias, guías o enciclopedias sobre mundos exóticos, también constituyeron para los autores de la época un tipo de discurso que ofrecía, por sus particulares características, un venero de posibilidades para renovar y producir otros géneros. En primer lugar, no puede olvidarse que el desarrollo de la novelística de aquellas centurias conlleva, muy frecuentemente, narraciones de viajes. Amantes de destino esquivo, pícaros errabundos, caballeros andantes, cierto hidalgo manchego que soñó con ser uno de ellos, junto a muchos otros, viven sus aventuras y desventuras a lo largo de un itinerario. En la lírica, asimismo, puede comprobarse la frecuencia del viaje como tema o motivo. Pero lo que a nosotros nos importa subrayar es que el teatro no fue a la zaga de esta modalidad. Hombres y mujeres por casos de amores, venganzas del honor, problemas con la justicia, motivos religiosos, bodas, negocios o guerras, emprenden viajes que permiten que se vaya anudando la trama¹. A la importancia de los grandes viajes y sus relatos en la realidad contemporánea a estas tendencias discursivas, se sumó la influencia ejercida por el Concilio de Trento respecto a una concepción de la vida humana como peregrinaje. El hecho es que por más de un motivo, se comprueba que los viajes por diferentes sitios o como dimensión simbólica se destacan como constructores y ordenadores de sentido.²

Por lo tanto, rastreamos los efectos y consecuencias que el tratamiento de los desplazamientos terrestres, marítimos y por mundos sobrenaturales reviste en la configuración del teatro áureo. Revisaremos el decorado verbal, el texto literario y la introducción de las tramoyas, con los consecuentes requerimientos físicos que comenzaron a poner a prueba a los actores.

¹ El presente trabajo está centrado en el caso paradigmático de la literatura española. Pero también resultan significativos los testimonios de la literatura inglesa (Duplancic de Elgueta, 2007: 149-164).

² En otras oportunidades me he ocupado de las intervenciones del relato de viajes en el discurso de la novela picaresca (1997: 163-167) y del Quijote (2004/2005: 81-97).

Decorado verbal

Cuando el análisis del texto espectacular se impuso con especial énfasis en el ámbito del teatro áureo, Luciano García Lorenzo daba la bienvenida a la promoción del escenario y de todo cuanto puede operar-se en él, a la categoría de organizadores de la representación. Pero no dejaba de advertir que en ese tipo de teatro “es peligroso olvidarse del texto literario en beneficio demasiado exclusivo de la representación” (1988: 40). Me interesa, al respecto, una precisión de Ignacio Arellano: “la palabra no solo evita la ambigüedad de lo escénico [...] sino que en muchos casos no es redundante; crea realmente una función visual” (1999: 217). Atender estos señalamientos y abordar la constitución del decorado verbal en el caso de los viajes, nos remite directamente a una cuestión cardinal que es la descripción. Se trata de un recurso básico en la construcción del discurso propio de los relatos de viaje, ya que textualiza los más diversos aspectos de un itinerario (Carrizo Rueda, 1997: 7-22). Debemos concluir que era tan funcional en el caso de un viaje escenificado como en el de un viaje narrado. Los espectadores de los corrales necesitaban de las descripciones en igual medida que los lectores, pues debían suplir por medio de ellas todo lo que las escenografías apenas podían sugerir visualmente. Las descripciones resultan, por lo tanto, un elemento tan significativo en la dramatización del viaje en la comedia de los Siglos de Oro como en la narrativa configurada sobre los periplos de caballeros, pícaros, amantes o aventureros, y testifican las influencias del discurso de los relatos de viajes en otros géneros de los siglos XVI y XVII. Veremos algunas peculiaridades de la descripción dentro del decorado verbal del teatro áureo.

La dramatización de las llegadas y las partidas, es decir, de las funciones de “disyunción” en términos de A. J. Greimas, responden como tantos otros elementos de este teatro a la codificación de una serie de recursos. He analizado, en particular, un tipo de “disyunción llegada” que reviste un interés particular por coincidir con los sucesos introductorios y corresponder a personajes destinados a funciones protagónicas -por lo general, forasteros o viajeros que llevan mucho tiempo ausentes-. Tal disyunción incluye la narración de las circunstancias del arribo, informaciones sobre los personajes y, casi siempre,

una descripción que suele cumplir, simultáneamente, dos funciones: constituir un decorado verbal y sembrar una serie de indicios cuya interpretación está directamente relacionada con circunstancias nucleares de la trama.

Trataré de ejemplificarlo a través de la “disyunción llegada” correspondiente a una forastera, Casandra, en el primer acto de *El castigo sin venganza* de Lope de Vega. El duque Federico viaja para recibir y escoltar hasta Ferrara a Casandra, quien, a su vez, viaja desde Mantua para convertirse en su madrastra. Ambos son muy jóvenes, no se conocen y el azar quiere que se crucen en el camino de una manera no prevista. La primera referencia al lugar donde se va a producir el encuentro está puesta en boca de Batín, criado de Federico, y no puede ser más banal y despectiva: “¿Agora en cuatro sauces te detienes...?” (v. 235)³. Pero, poco después, la descripción que Federico hace del mismo sitio, va a mostrar un paraje muy distinto: “al dosel destes árboles, que, atentos/ a las dormidas ondas deste río,/ en su puro cristal, sonoro y frío,/ mirando están sus copas,/ después que los vistió de verdes ropas,/ de mí mismo quisiera retirarme.” (vv. 242-247). Podría creerse que se trata, simplemente, de la antítesis de mitificación/idealización que representan los discursos de ambos personajes. Sin embargo, a mi juicio, hay niveles de análisis de mayor significación. Ocurre que en *El castigo*, los versos juegan, permanentemente, con dobles sentidos anticipatorios, y considero que esta descripción no es una excepción sino que acumula indicios respecto al futuro desarrollo de la trama. Así, las “dormidas ondas” de un “puro cristal, sonoro y frío” (subrayado mío) donde Federico quisiera olvidarse de sí mismo (vv. 242-247), bien pueden representar a la mujer que pronto aparecerá ante él, Casandra, una joven virginal que aún no ha despertado a la pasión y de la que se enamorará perdidamente. Pero, además, cabe superponerle una segunda interpretación referida al melancólico Federico, porque el lugar sombrío, el sueño de las aguas y su frialdad podrían estar anticipando un “retiro” más definitivo, que sería su renuncia a la vida a cambio de una pasión destructiva. Al respecto, resulta pertinente recordar la interpretación de Manuel Alvar, para quien esta pasión termina constituyendo

³ Cito por la edición de David Kossoff (1987).

uno de los grandes temas de la cultura: el incesto de madre e hijo, con la consecuente regresión y aniquilación final de este (1987: 209-222).

Cuando se produzca el encuentro de los dos jóvenes, será Casandra quien aporte nuevos datos a la descripción al referirse al momento como a una “ardiente siesta”, y a otra orilla del río que a ella le “pareció” atractiva; pero al intentar alcanzarla se vio arrastrada por una correntada que amenazó su vida (vv. 375-387). Los subrayados son míos porque entiendo que la mención de la hora del “demonio meridiano”, de la atracción ilusoria de “otra orilla” y del mortal peligro de la corriente desbordada, pueden considerarse imágenes que anuncian la pasión que la destruirá. Finalmente, un hombre de su cortejo, el marqués Gonzaga, volverá a referirse al sitio pero no en los términos de un “locus amoenus” como Federico, sino que declarará: “alegremente salgamos/ del peligro de esta selva” (vv.608-609), expresión que propongo interpretar como una de las muchas alusiones de esta obra que, sin saberlo el personaje, encierra una ironía trágica, pues Federico y Casandra ya han quedado prisioneros para siempre de una dantesca “selva oscura” de pasiones.

Con este abordaje, he buscado ejemplificar dos características presentes en varias obras del teatro áureo. La primera es una descripción espacial que se va desarrollando desde muy distintas perspectivas. Lo que es un sitio vulgar, con una pobre vegetación según Batín, es un retiro de belleza umbrosa y melancólica en la mirada de Federico, un lugar que habla a los sentidos de Casandra sin revelar los peligros ocultos, y una selva amenazadora que es prudente abandonar cuanto antes para Gonzaga.⁴ La segunda característica es que los diferentes puntos de vista son también indicios que a los datos concretos sobre los personajes, añoran características relacionadas con su personalidad, su estado de ánimo, e incluso, sugieren anticipaciones respecto a la trama. “Decorado verbal” y “texto literario”, en la escena de los Siglos de Oro, construyen, así, una compleja estructura que requiere ser atendida a través de distintos niveles de análisis⁵.

Pero los aportes a la teatralización de los viajes no concluyen en

⁴ Un cortesano del que Casandra comenta, con cierta ironía, que “más tiene de soldado” (v. 1329).

⁵ He analizado estructuras de este tipo en obras de Lope y Calderón (2006).

el trabajo con el lenguaje de los ingenios de la época, porque en otro ámbito se estaban produciendo hechos significativos de los que tendremos que ocuparnos ahora.

La tramoya y el cuerpo

El Renacimiento trae un acelerado progreso en los conocimientos sobre mecánica, gracias a los aportes de investigadores como Leonardo da Vinci, Torricelli, Galileo o Huygens. Correlativamente, se desarrollan aplicaciones a diversos tipos de maquinarias que repercuten, a su vez, en los avances de la escenografía hasta culminar con las audacias de las tramoyas barrocas. Dentro del marco del teatro español encontramos, por otra parte, un hecho cultural que se relaciona directamente con las nuevas y osadas propuestas de los tramoyistas. Se trata del auge del teatro religioso bajo las influencias del Concilio de Trento y de la Contrarreforma. Los Autos Sacramentales y las comedias de santos necesitaban mostrar los contactos que se producían entre el mundo natural y el sobrenatural, y fue esta oportunidad la que no dejaron pasar aquellos encargados de la escenografía que contaban con los medios necesarios para introducir complicadas maquinarias. En las obras teatrales, tales contactos entre los dos mundos constituyen un tipo particular de “viaje” que unas veces realizan los enviados celestiales o las fuerzas infernales a la tierra y, otras, los habitantes de esta más allá de los confines del orden natural. Autores y tramoyistas se unieron para lograr “en vivo y en directo” la ilusión de viajes cósmicos.

Afortunadamente, la tozudez de un pueblo de la provincia de Alicante nos ha conservado una muestra de la concepción, construcción y utilización de una de aquellas tramoyas. Se trata del “Misterio de Elche”, del que ya hemos hablado en el marco de este grupo de investigación dirigido por el Dr. Jorge Dubatti (Carrizo Rueda, 2009). Pero hoy nos centraremos en el funcionamiento de esa maquinaria que todavía despierta asombro, y en lo que ella exige al cuerpo de los actores. Esta representación que se realiza todos los 15 de agosto en dicha localidad, como parte de la liturgia de la festividad de la Asunción, es la única de su tipo que ha sobrevivido desde la Edad Media. Pero lejos de quedar como reliquia fósil, no ha cesado de ir asimilando al antiguo núcleo

una serie de incorporaciones, a lo largo, por lo menos, de seis siglos. Una de ellas es la compleja tramoya barroca que permitirá descensos y ascensos entre la cúpula de la iglesia y el altar mayor, de los ángeles, la Virgen María y la misma Santísima Trinidad. Es necesario señalar que la altura que los actores deben recorrer es de veinticinco metros, y que durante estos desplazamientos por el espacio, no se comportan como figuras inánimes sino que tienen que realizar una serie de acciones que inmediatamente veremos. Respecto a la fecha en que la maquinaria ya funcionaba de un modo muy similar al que hoy puede verse, contamos con un testimonio de 1625. Se han conservado de ese año, fragmentos de un *consueta* -nombre que se daba a un cuaderno donde se registraba el ritual a seguir en una celebración religiosa-, donde constan, precisamente, las siguientes indicaciones para el descenso del primer ángel:

Se abre la puerta del cielo y de allí baja la nube con el ángel con la palma en la mano; al comenzar a salir por la puerta, se dispara la artillería y suenan el órgano, ministriles y campanas; a alguna distancia, [...] se abre la nube y el ángel empieza a cantar.⁶

El ángel se posa en la tierra, entrega la palma, vuelve a ascender y desaparece por la “puerta del cielo”, que consiste en una trampilla que se abre y cierra en el centro de la cúpula de la iglesia. Más adelante, desciende una segunda maquinaria que exige más elaboración técnica y mayor participación de los actores porque en ella bajan cinco ángeles que no solo cantan sino que, además, tocan guitarras y un arpa. Los ángeles retornan a las alturas con una pequeña imagen que representa el alma de María. Finalmente, en la tercera aparición sobrenatural, se desarrolla un complicado juego de tramoyas que es el que más compromete los movimientos actorales. En primer lugar, regresa la maquinaria con los cinco ángeles que portan el alma de María, con la misión de unirla al cuerpo y, ya resucitada, conducirla al cielo. Pero cuando los ángeles ya están a mitad del movimiento ascendente, llevando una imagen de tamaño natural que representa a la Virgen resucitada, comienza a bajar una segunda maquinaria, en la que desciende la Santí-

⁶ Respecto a la tramoya y la escenografía, véase Llobregat (2002:23-30) y los diseños de las distintas tramoyas en Llorens (1998: 28-29).

sima Trinidad. Se detiene unos metros por encima de la otra y, desde allí, un ángel debe inclinarse y colocar una corona en la cabeza de la Virgen para consagrarla *Regina Coeli*. Con el ascenso simultáneo de ambas tramoyas finaliza la representación.

Como puede apreciarse, la progresiva espectacularidad y elaboración estética de las tres maquinarias se corresponde no solo con resoluciones técnicas cada vez más complejas sino también con crecientes desafíos para los actores que dependen de ellas. Se trata, en primer lugar, de las exigencias del canto, más adelante, de la unión de este con la ejecución de instrumentos musicales y, finalmente, de una delicada postura de equilibrio físico durante el acto de la coronación. Estas circunstancias implican, por supuesto, el despliegue de una serie de medidas para garantizar la seguridad de las cuerdas que suben y bajan por roldanas, así como de las plataformas y arneses que sujetan a los actores. Pero el cuerpo de estos debe enfrentarse, de todos modos, a condiciones extremas que solo está en su ánimo superar. Por tal razón, a la selección de las voces por sus condiciones para el canto sigue la llamada “prueba del ángel”, que consiste en someter a aquellos cantantes que actuarán desde las tramoyas a situaciones que demuestren si padecen de vértigo. Cabe preguntarse quiénes son estos actores que al esfuerzo vocal, que es mucho, deben sumar tales desafíos corporales. Durante los primeros siglos, fueron sacerdotes y niños de la escolanía. Pero, actualmente, solo se conservan tres papeles que deben ser representados por sacerdotes por su carácter sagrado -el ángel que lleva el alma de María, San Pedro y Dios Padre-, a los que se suman adultos y niños de la ciudad que se postulan para participar.

Mientras los ingenios de la época áurea extrajeron del lenguaje posibilidades inéditas para enriquecer la densidad semántica de los textos literarios y los decorados verbales que escenificaban un viaje, el carácter horizontal de las representaciones se renovó por la verticalidad de las tramoyas aéreas que se ufanaban de poder representar, también, los viajes extraterrenos. Pero insólito fue, asimismo, el riesgo para el cuerpo de los actores que las maquinarias introdujeron en la escena, y que ya no la abandonó.

Sin embargo, no es solo la historia del teatro occidental la que brinda signos de esta correlación entre representación de viajes que conec-

tan lo natural con lo sobrenatural y peligro para los cuerpos actorales. Un ejemplo significativo, que proviene de una cultura muy diferente, lo encontramos en México, en el ritual de los “hombres voladores”. Originario de Mesoamérica, hoy sobrevive en Papantla -un municipio del estado de Veracruz-, en la Sierra Norte de Puebla entre los grupos de nahuas y totonacos, y en algunos estados de Guatemala. Pero sus características excepcionales han hecho que la Unesco lo declare, en 2009, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, y que se lo represente en otros puntos de México, como el Museo Nacional de Antropología del Distrito Federal o el parque eco-arqueológico de Xcaret, en la península de Yucatán. Los cronistas españoles recogieron los primeros testimonios escritos y gráficos sobre la ceremonia, mientras algunos pueblos originarios continuaban transmitiéndolos por medio de la memoria oral. Todos estos materiales han permitido investigar diversos aspectos y velar por su conservación, hoy amenazada por deformaciones para la atracción turística. Por eso, se ha fundado una “Unión de danzantes y voladores”, dedicada a preservar las formas tradicionales de la celebración⁷.

Se trata de un ritual donde se mezclan la danza, la ejecución musical y la acrobacia para que los cuatro elementos, la lluvia, el viento, la tierra y el sol, sean propicios a las cosechas. La estructura donde se realiza consiste en un mástil incrustado en el suelo, una pequeña plataforma con espacio para un solo hombre que está apoyada en el extremo superior del mástil, un bastidor cuadrado que gira alrededor de esta plataforma, cuatro largas sogas amarradas a los trinquetes del mástil, y una escalera unida a él. En el pasado, la ceremonia comenzaba cuando toda la comunidad se dirigía al bosque a cortar el árbol con el que se construiría la estructura. En la actualidad, los mástiles, que pueden superar los treinta metros de altura, suelen estar permanentemente plantados en los sitios donde la celebración se realiza habitualmente. Esta se inicia, entonces, con la llegada de un “caporal” que viene tocando una melodía con una flauta y un tamborcito, seguido por cuatro hombres que avanzan ejecutando pasos rítmicos. La música y la marcha rítmica continúan mientras dan vueltas alrededor del mástil

⁷ Respecto a esta celebración, véase Castro de la Rosa (1997).

hasta que el caporal comienza a subir por él para alcanzar la plataforma y erguirse sobre ella. En este momento, según el significado del ritual, ha llegado a una región cercana a los dioses. Los otros hombres también suben por la escalera que comunica la tierra con las alturas celestes hasta sentarse en las cuatro esquinas del bastidor, representación cósmica de los cuatro puntos cardinales. El caporal inicia entonces una enérgica y peligrosa danza en el reducidísimo espacio de la plataforma, sin ningún tipo de protección, para rogar a los dioses la fertilidad de la cosecha. Finalmente, hace una señal musical a los cuatro hombres, quienes se lanzan al vacío de espaldas, sujetos por la cintura con las sogas, a las que se afianzan con las piernas. El bastidor empieza a girar mientras ellos extienden los brazos como si volaran. La identificación con los pájaros se acentúa por sus ropajes que reproducen los colores de las aves tropicales, y que en el pasado se confeccionaban con plumas auténticas. A medida que giran, por la inercia del peso de los cuerpos el círculo que trazan las cuerdas comienza a abrirse cada vez más, en tanto que los voladores, sin cambiar de posición, van deslizándose hasta regresar al suelo. El caporal, que ha permanecido todo el tiempo en la plataforma, comienza entonces a bajar por una cuerda que los hombres mantienen tensa, hasta reunirse con ellos para realizar una nueva danza ritual de homenaje a los dioses.

Si en el “Misterio de Elche” los actores se convierten en personajes celestiales que descienden a la tierra, en el caso de los voladores mexicanos, representan hombres que ascienden hacia el cielo con sus ruegos de fertilidad. Se trata de dos tipos de función mediadora que, por encima de todas las diferencias de credo y cultura, vincula a ambas escenificaciones culturales a través del peligro corporal que deben saber afrontar quienes asumen los diferentes papeles. Cada representación de estos viajes extraterrenos lleva los límites físicos a una exigencia que se aparta cuantitativa y cualitativamente de otras rutinas actorales.

Pero hay, además, otra similitud que implica ciertas reflexiones. Tanto la celebración de Elche como el ritual mexicano, por haber sobrevivido tantos siglos, se representan ahora en un contexto muy diferente de aquellos para los que fueron concebidos. Han migrado desde culturas que giraban alrededor de la veneración de los espacios sagrados hasta la sociedad laica del espectáculo. Los encargados de asumir

el papel de mediadores entre la raza humana y el Cielo cristiano o la Morada de los dioses de la fecundidad eran también mediadores, en sus contextos originarios, entre los pilares de un credo religioso y la comunidad que presenciaba las ceremonias. No pretendo entrar en el fuero íntimo de los españoles y mexicanos que hoy actúan o asisten, para dictaminar sobre sus creencias, porque sería una empresa descabellada. Entre los pueblos agrarios de México que se reúnen para el ritual antes de las cosechas -como en el caso de la Pachamama en Sud América-, y entre los españoles que acuden año tras año como en una peregrinación a la ciudad de Elche, encontraríamos, seguramente, testimonios que nos sorprenderían por su cercanía a cosmovisiones religiosas que aún perduran, y esto en todos los niveles socioculturales. Pero es innegable que al lado de estos grupos se encuentra un vasto público que asiste por curiosidad, por inquietudes culturales y estéticas o por investigaciones científicas. La pregunta que, entonces, cabe formular es si ha persistido algún aspecto vivencial capaz de provocar una comunión emocional entre actores y espectadores. La respuesta que propongo es que dicho aspecto ecuménico⁸ radica en el peligro de los cuerpos. Los actores y su público, así como dentro de este, los creyentes y los no creyentes, los observadores de paso y los que reinciden, todos comparten, por momentos, la presencia del vacío y de una delgada línea entre el peligro de su atracción y el triunfo sobre él. Los actores suspendidos en el aire que desafían y vencen al vértigo, son los mediadores de una experiencia catártica que también agita íntimamente, aunque sea por segundos, a cada espectador.

Nuevas tecnologías y cruces de coexistencia

Hemos comenzado hablando de los recursos tecnológicos que multiplican, permanentemente, las posibilidades para trasladar a la escena la ilusión de cualquier tipo de viaje. Y hemos recordado el viaje cósmico de Wotan en *El ocaso de los dioses*. Me interesa, en particular, el caso de la ópera por varios motivos. En primer lugar, porque para sus puestas en escena trabajan verdaderos talleres de experimentación que, por los

⁸ Utilizo el término "ecuménico" en el sentido de 'universal', de acuerdo con la primera acepción del Diccionario de la Real Academia Española (DRAE).

medios y la sofisticación de las maquinarias con que cuentan las grandes salas, pueden encarar propuestas de excepcional envergadura. Sin embargo, en ellas puede comprobarse que las innovaciones técnicas no han reemplazado, ni mucho menos, las tramoyas que ponen a los intérpretes ante grandes desafíos físicos para asumir sus papeles. Desafío que, en este caso, se suma a todos los que comporta de por sí el canto lírico. Por otra parte, particularmente durante los siglos XVIII y XIX, los libretos operísticos fueron textos encargados de revisitar, conservar y difundir ante amplios públicos, como solo lo haría el cine en el siglo XX, los grandes relatos de la historia de las culturas. Desde aquellos de autores como Shakespeare o Goethe hasta las míticas tradiciones milenarias⁹. El programa más ambicioso en este campo es, sin duda, el emprendido por Wagner con la mitología germánica, en la tetralogía *El anillo del nibelungo*, los cuatro dramas musicales de los cuales el último es *El ocaso de los dioses*. Como es de esperar en una narración de tales características, abundan los viajes por la superficie terrestre y los que comunican a esta con otras regiones, como las profundidades del Rin, las cuevas subterráneas de los nibelungos y el Walhalla, el territorio de los dioses. El propio Wotan, el padre de aquellos, es llamado en un momento dado “el Viajero”.

Precisamente, las propuestas de La Fura dels Baus se caracterizan por comprometer los cuerpos actorales a exigencias impactantes nada exentas de riesgos. En el caso de la tetralogía representada en el Palau valenciano, las gigantescas proyecciones conducen la atención de los espectadores por todos los rincones del cosmos. Pero, al mismo tiempo, las tramoyas no dejan de intervenir en las situaciones de desplazamientos. Veremos un ejemplo que, a su vez, comporta una larga tradición. Desde el estreno del segundo de los dramas musicales de la tetralogía, *La Walquiria*, en 1870, un desafío que asumieron con entusiasmo los encargados de las puestas fue la representación, en el tercer acto, de la famosa “Cabalgata de las walquirias”. Las vírgenes guerreras descienden desde el Walhalla a la tierra para regresar al castillo de los dioses con los cuerpos de los héroes muertos en combate. En dicha

⁹ Me he ocupado, en otras oportunidades, de las relaciones de los libretos operísticos con el reservorio de relatos que fue patrimonio literario (2011).

representación se hizo necesario acompañar la arrolladora música de Wagner con el espectáculo de las hijas de Wotan cabalgando furiosamente entre las nubes. A lo largo de casi un siglo y medio, se han instrumentado muy variadas soluciones. Se llegó, incluso, a introducir en el escenario caballos de verdad elevados por arneses, en los que montaban las cantantes mientras proferían sus gritos de guerra. En la puesta de 2009, la Fura ha recurrido a grandes grúas, cuyos brazos ascienden hasta unos cinco metros de altura, y sostienen plataformas donde las walquirias van de pie. Las grúas son deslizadas de un lado a otro por el escenario y, al mismo tiempo, las plataformas no dejan de subir y bajar durante el desarrollo de toda la escena. Estas maquinarias son usadas también para los desplazamientos de otros dioses, y por mi parte puedo decir que, a pesar de que los operarios que mueven las grúas no están ocultos al público, el movimiento incesante en todos los sentidos transmite al espectador la sensación de falta de gravedad. Es inevitable preguntarse sobre el entrenamiento que dicha escena exigirá a las cantantes, para no experimentar mareos ni descuidar, a su vez, las altas exigencias de su canto.

Esta puesta de *El anillo del nibelungo* constituye un claro ejemplo de la coexistencia y la mutua potenciación de los más recientes recursos tecnológicos, aplicados sobre todo a la producción de imágenes, con las maquinarias que, aunque no hayan dejado de evolucionar y puedan manejarse ahora mediante la informática, son las legítimas herederas de las audacias que introdujeron en escena las tramoyas barrocas. Convivencia y potenciación que es, en realidad, una constante en el caso particular de la necesidad de escenificar un viaje. Y así, por ejemplo, en el *Misterio de Elche*, las complejas maquinarias del siglo XVII encargadas de representar la comunicación con el Más Allá, se combinaron con el uso del pasillo central de la iglesia que, desde el drama litúrgico medieval, se transmutaba en el camino por donde se producían las llegadas desde diversas regiones de este mundo¹⁰. Entre la estrella que por ese pasillo guiaba a los Reyes Magos y las proyecciones espectaculares del siglo XXI, se introdujo un aporte ingenieril que

¹⁰ En el *Misterio*, los Apóstoles van llegando junto a la Virgen desde las tierras lejanas donde desarrollan su prédica.

se volvería imprescindible no solo para las obras de teatro religioso del siglo XVII sino también para las innovaciones técnicas que le siguieron hasta cualquiera de las puestas recientes: el uso de las tramoyas. Pero lo que cabe subrayar es que su intervención tiene una directa repercusión en los retos corporales para el actor. Es comprobable que, en definitiva, al igual que trescientos años atrás, las osadías de los artilugios siguen resultando inseparables de los compromisos físicos a los que deben someterse los intérpretes.

Dentro del marco de los viajes en escena, es necesario que volvamos al decorado verbal. Y una vez más, podemos recurrir como ejemplo a la tetralogía. Durante la “Cabalgata”, Wagner introduce por medio del canto de las walquirias una descripción del lugar, de las circunstancias de la llegada de cada una, de los sitios donde atan sus caballos y, finalmente, del progresivo y aterrador acercamiento de Wotan, que viene a castigar la rebeldía de Brunhilde. El libreto traza, así, un verdadero decorado verbal que ni la más realista de las escenografías podría reproducir, a menos que dejara de ser teatro para convertirse en cine. Y hoy, cuando las puestas varían de la suma abstracción a escenificaciones de contextos muy alejados de los espacios y las imágenes de la mitología germánica, este decorado verbal actúa ampliándolas en densidad semántica, mediante los fuertes contrastes entre sus descripciones y lo que percibe la mirada del espectador en la escena.

Los viajeros con funciones mediadoras que perforan las fronteras entre el mundo de los hombres y otros extraterrenos, parecen haber sido los grandes contribuyentes al desarrollo de determinados recursos escenográficos. Pero, de todos modos, son parte de un problema mayor que es el traspaso de la función diegética propia del relato de un itinerario a la función mimética de un espectáculo que debe adaptarse a un espacio limitado. En esta empresa se han empeñado y se han ido fusionando, a lo largo de más de veinte siglos, las posibilidades de la palabra, los aportes de una escenografía horizontal, las audacias verticales de las tramoyas, la tecnología de los efectos especiales y, sobre todo, el cuerpo de los actores. Sin su entrega física, hasta la más ingeniosa de las propuestas escenográficas sería un decorado pero no una activa participante del texto teatral.

Y una última reflexión. El viaje y el teatro son dos de los símbolos de la vida humana con una presencia más fuerte, arraigada y persistente. Creo que no puede considerarse casual que los peligros de la existencia, las amenazas, la superación, los ascensos y los descensos, absorbidos por el simbolismo del viaje, al ser volcados en el otro gran símbolo, el teatro, exijan que los actores comprometan sus propios cuerpos para compartirlos con el público en su más provocadora dimensión.

Bibliografía

- Alvar, Manuel, 1987. “Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*” en: Domenech, R., editor, *El castigo sin venganza y el teatro de Lope de Vega*. Madrid, Cátedra, pp. 209-222.
- Arellano, Ignacio, 1999. *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- Carrizo Rueda, Sofía M., 1997. *Poética del relato de viajes*, Kassel, Reichenberger.
- _____, 2004/2005. “Construcción del personaje y entrecruzamiento de discursos en el *Quijote* desde una poética del relato de viajes” en: *LETRAS*, No. extraordinario, *Libros de caballerías. El Quijote. Investigaciones y relaciones*, Carrizo Rueda, S. M., Lucía Megías, J. M., coordinadores s., Nº50-51, julio 2004-junio 2005, pp. 81-97.
- _____, 2006. “Dramatización del viaje y prácticas descriptivas en el teatro áureo. Aspectos de *El castigo sin venganza* y de otros textos de Lope y Calderón” en: *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, Gorse, Odette, Serralta, Frederic, editores, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 179-191.
- _____, 2009. “El *Misterio* de Elche, ‘Patrimonio Intangible de la Humanidad’” en: *Escritos sobre teatro II. Teatro y cultura viviente: del mundo griego clásico a la postmodernidad*, Dubatti, Jorge, editor, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación, pp. 105-118.
- _____, 2011. “Prototipos femeninos decimonónicos en la obra de Jules Massenet” en: *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, Nº 25, pp. 269-282.
- Castro de la Rosa, Ma. Guadalupe, 1997. “La danza en el estado de Veracruz” en: Secretaría de Educación Pública, *México Antiguo. Antología de arqueología mexicana*, México, Editorial Raíces.
- Duplancic de Elgueta, Elena, 2007. “*La comedia de las equivocaciones*. El papel de la literatura de viajes en la interpretación de los elementos simbólicos. Parte I: la cocinera” en: *Miranda*, Nº 1, Revista del IILLI, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, Talleres gráficos de la Universidad Nacional de Cuyo, pp. 149-167.

- García Lorenzo, Luciano, 1988. "Teatro clásico y crítica actual" en: *Criticón*, 42, pp. 25-41.
- Kosoff, David, editor. Lope de Vega, 1987. *El perro del hortelano* y *El castigo sin venganza*, Madrid, Castalia.
- Llobregat, Enrique, 2002. *La Festa d'Elx*, Elche, Patronato Nacional del Misterio de Elche.
- Llorens, Alfons y otros, 1999. *La Festa o Misteri d'Elx*, Elche, Patronato Nacional del Misterio de Elche.
- Taylor, Barry, 1991. "Los libros de viajes de la Edad Media Hispánica: bibliografía y recepción" en: *Actas del IV Congresso da Associação Hispanica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, vol. I, pp. 57-70.