

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Título

*1822 El año que fuimos Imperio:
un análisis dramático*

Tesina

Que para obtener el título de licenciado en Literatura Dramática y Teatro presenta:

Elizabeth Sotelo Hernández

ASESOR: Dra. Norma Elena Román Calvo

SINODALES:

Dr. Oscar Armando García Gutiérrez

Dr. Armando Partida Taizán

Lic. Rosa María Ruíz Rodríguez

Mtra. Margot Aimée Yadviga Elea Wagner y Mesa



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mi Salvador y dador de vida, Jesucristo, quien hace muchos años sin conocerme entregó su vida por mí en un madero, ya que sin su presencia alentadora en mi vida, este trabajo no hubiese sido concluido,

A la UNAM por haber sido mi segunda casa, por haber hecho uno de mis sueños realidad, esto es, el haber tenido el privilegio de haber estudiado en tan majestuosa universidad y por haberme aportado la posibilidad de la razón para saber que existen múltiples escenarios en la vida,

A mis padres, por su enorme amor, apoyo y entrega incondicional durante todos los días de mi vida,

A mis hermanos, por estar ahí siempre que los he necesitado y entregar su amor sin condiciones,

A mi asesora, la Dra. Norma Román Calvo, quién con su dedicación, esfuerzo, paciencia, cariño y alegría hicieron que este trabajo pudiera concretarse, aún con las circunstancias en contra,

Al Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, por su apoyo para que este trabajo llegara a buen término, por su confianza y por su pasión en lo que hace,

A Flavio González Mello, por dedicarme parte de su tiempo y por su gran apoyo en todo este largo proceso,

A los maestros: Tibor BakGeler, Armando Partida, Aimeé Wagner y Rosa María Ruiz, por dedicarme su tiempo, su apoyo y por su visión acertada,

A Leonardo Trias Leis, por llegar en el momento perfecto,

A Alina Ramírez Joyner, por su cariño y confianza,

A Hilda Martínez, por su amor y sus palabras alentadoras de vida sobre mi vida,

Al Hno. Humberto Sagrero por su apoyo y atenciones,

Al Ing. Meléndez, ya que sin su apoyo los permisos no hubieran sido posibles,

A José Ángel Ávila Pérez, por su apoyo incondicional,

A Leonardo Valdéz Zurita, por su impulso,

A Rodrigo Morales Manzanares, por compartir su amistad,

A Julio César Nicholson Fuentes, por creer en mi,

A Fernando Díaz Naranjo, Eduardo Arévalo, Marco Aurelio Altamirano Juárez, Javier Escalona, Thelma Margarita Domínguez, Julio García León, Alejandro Ortiz, Leopoldo Madrigal, Roberto Hinojosa, Adriana Leticia Estrada, Liz beth Oropeza, Enrique Cantú, Miriam Acosta, Enrique Flores y a todas las personas que saben que son mis amigos y que tienen un lugar especial en mi corazón, por brindarme su apoyo, su tiempo, sus conocimientos, sus palabras, y su apoyo moral en todo momento.

Índice

Introducción.....	4
1.-Datos biográficos del autor.....	8
2.-Sinopsis de la obra.....	11
3.- Acotaciones.....	13
3.1 Elementos escénicos en el texto espectacular.....	17
3.2 Iluminación.....	17
3.3 Cambios espacio temporales	20
4.- La acción dramática.....	26
4.1 Distintas opiniones sobre la acción dramática y los personajes.....	26
4.2 Antecedentes del modelo actancial.....	27
4.3 Aplicación del modelo actancial.....	31
4.3.1 Microsecuencias.....	32
4.3.2 Mesosecuencias.....	33
4.3.3 Macrosecuencia.....	35
4.3.4 Enunciación de la acción.....	35

4.4 La ideología de la obra.....	36
4.5 Sincretismo.....	37
4.6 Manifestación de los personajes.....	38
4.7 Personajes.....	39
5.- Género dramático.....	42
6.- Construcción dramática.....	45
7.- Los golpes dramáticos.....	47
Conclusiones.....	51
Bibliografía.....	55
ANEXO: Entrevista	

INTRODUCCIÓN

Quiero iniciar señalando los motivos por los que decidí trabajar en esta obra de teatro, *1822* de Flavio González Mello. Tiene que ver con varios factores; quería hacer un trabajo que tuviera relación con un escritor contemporáneo, que fuera mexicano, que tocara un tema actual, que estuviera vivo y realizando teatro.

Leí la obra de González Mello y me gustó el tema, porque tiene que ver con mi país, con un país que camina pero que se desmorona, me atrajo el concepto de independencia y la actualidad que conserva en nuestros tiempos. Me impresionó mucho la reducción que el autor hace de anécdotas documentales de nuestra historia, siendo tan rica, y me encantó la idea de utilizar a un personaje como hilo conductor de una historia.

Me atrae la libertad que el autor expresa en su concepción dramática, ya que no sigue un patrón clásico o aristotélico de escritura, sino que en su propia construcción logra conseguir un trabajo concreto, con un ritmo sostenido hasta el final de la obra y que concluye con un momento climático.

La obra de teatro *1822* narra la historia y, concretamente, el día en que Iturbide se autoproclama emperador de México. La obra da inicio a partir de que es conformado el Ejército Trigarante. Veremos a lo largo de la historia una serie de situaciones que irán desencadenando el conflicto al que Iturbide se enfrenta y las acciones que realiza para contrarrestar que otra persona llegue al trono antes que él. Al final de la historia, podemos ver a Fray Servando Teresa de Mier derrotado, en un acto de castigo, en el cual decide autoenterrarse de manera consciente como protesta ante las acciones que escapan de su mano para dar solución, ...*Brecht nunca*

abogó por heroísmos de izquierda, más bien lo que decía es que el heroísmo es un acto de demagogia, el ser humano no está hecho para el heroísmo, lo que mueve al ser humano es la supervivencia, la terrenalidad, a partir de ahí para construir lo que sea, entonces Fray Servando es así, es un hombre que defiende ideales que parecen guauu, pero que a la hora de la hora si se trata de salvar el pellejo, lo salva... (González Mello, 2010).

En el cuerpo del trabajo hablo sobre la importancia de las acotaciones que González Mello utiliza y la importancia que les otorga; me parece interesante el planteamiento que hace al conjuntar elementos escenográficos variados que se complementan en la escena. También observo la forma en que el escritor logra fusionar el texto de los personajes con las acotaciones, de forma tal que no podría existir uno sin el otro.

Para la realización de esta tesina utilizo el modelo actancial porque conocí el método en clase durante mi estancia en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro y, después de releer el libro *El modelo actancial* de Norma Román Calvo, me pareció necesario tener un modelo teorico-práctico que me sirviera como método para el análisis de un texto y que además me permita expresarme.

Considero que una obra de teatro debe tener un buen sustento dramático y, para conseguir eso, es necesario llegar a la parte más simple del texto, que es la columna vertebral que soportará todo el cuerpo, en este caso, esa columna es la fábula.

El modelo actancial me ayudó a realizar el análisis de la obra *1822*, partiendo del fondo, es decir desde su estructura misma; me permitió visualizar la fábula de la obra, la construcción dramática, la ideología, las fuerzas enfrentadas, los tiempos, los espacios, los ritmos, me permitió ubicar el funcionamiento de las acotaciones

de González Mello dentro de la obra, pues existe una sinergia entre el texto y las acotaciones que Mello utiliza. También el método me permitió observar la intensidad de la obra a medida que van subiendo los niveles de tensión dramática. En la obra es posible mirar el proceso de intensidad a medida que avanza la historia.

En resumen, el modelo actancial me permitió obtener un rico viaje a través de las páginas que implican no sólo una teoría, sino la vivencia de esa teoría puesta en práctica, para poder demostrar que es vital en el ámbito teatral encontrar la fábula, lo que implica hallar los cimientos que sustentarán el edificio denominado texto dramático.

*¿Diz que pretendía el tirano
Que una excomuni3n saliera
En que ipso facto incurriera
Todo hombre republicano?*

*¿Y por qu3 crimen? Es llano:
Por que de su majestad
Se opone con libertad
A la infausta monarquía.
¿Puede darse m3s impía
Her3tica pravedad?*

Fray Servando Teresa de Mier

Lucas Alamán, **Historia de Méjico**, V. p. 692.

1.- DATOS BIOGRÁFICOS DEL AUTOR

Flavio González Mello nace en la ciudad de México el 26 de diciembre de 1967. Es dramaturgo, guionista, director de cine y narrador. Estudió guionismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y dirección en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC). También ha tomado cursos de teatro con los maestros Juan Tovar y Ludwick Margules.

González Mello ha sido becario del Centro Mexicano de Escritores y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (beca Salvador Novo) en la rama de dramaturgia y beca jóvenes creadores en la rama de dramaturgia y narrativa respectivamente.

Cuenta con las siguientes obras de teatro escritas y publicadas: *Cómo escribir una adolescencia*, *Así como la ves*, *El botín*, *1822*, *El ejercicio de la profesión*, *Eso es todo*, *Lascuraín o la brevedad del poder*, *En guardia o Cuento de navidad*, *Juguetes*, *Ser querido*, *Haikús teatrales*, y *Edipo en Colofón*.

También es autor de varias adaptaciones y paráfrasis teatrales: *Carne de Cañón*, que es una versión libre de la obra *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht; *La última y nos vamos*, basada en el *El señor puntilla y su sirviente Matti*, y *Las obras completas de William Shakespeare (abreviadas)*, versión libre, original de A. Long, D. Singer y J. Winterfield.

En 1994 funda con Rodrigo Johnson, Antonio Armonía y Carlos Cuarón la compañía Perpetua, una agrupación teatral que ha realizado múltiples montajes, la publicación de textos dramáticos y varios ensayos teóricos sobre teatro.

Es importante señalar que González Mello, paralelamente a su trabajo como dramaturgo, se ha desarrollado en el ámbito del guionismo, tanto en la realización cinematográfica como en la televisiva.

Escribió y dirigió las películas: *Domingo siete* y *Cuarenta grados a la sombra*. También escribió *Pachito Rex* que es el noveno largometraje surgido del proyecto de producción Opera Prima del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). *Pachito Rex* fue inicialmente un proyecto de DVD interactivo y es parte de una línea de investigación desarrollada por el CCC que intenta explorar la posible relación entre la dramaturgia, la interactividad y el soporte tecnológico necesario.

En narrativa, ha publicado el libro de cuentos *El teatro de carpa y otros documentos extraviados*, así como el cuento *Precocidad*, incluido en la antología de *Ficticia*, página de internet especializada en cuento, y *Por una nariz*, que es una colección de 17 cuentos desarrollados a partir de cuadros del pintor Franco Aceves Humana; también ha sido colaborador de las secciones culturales de los periódicos “El economista” “Reforma”, “Novedades”, “Crónica” y “El Nacional”, así como de las revistas “Correo Escénico” y “Estudios Cinematográficos”.

Los galardones que González Mello ha obtenido pueden resumirse en los siguientes: en 1984 su obra *Cómo escribir una adolescencia* recibió mención especial en el concurso de teatro Salvador Novo y fue publicada junto con otras cuatro obras ganadoras por Editores Mexicanos Unidos en la antología *Escándalo en Paraíso*.

En 1985 *Así como la ves* fue publicada por Emilio Carballido en su antología *Teatro para adolescentes* por la editorial Editores Mexicanos Unidos, el texto fue traducido al inglés y fue estrenado por el grupo “the Shopfront Theatre” en Sydney,

Australia; ese mismo año participó en el Festival Internacional de jóvenes Dramaturgos *Interplay '85* en el mismo país.

También ha sido acreedor de los premios:

“José Solé” a la Mejor Producción Nacional, Asociación Nacional de Críticos del Teatro, A. C., México, 2002, por la obra de teatro: *1822*.

“José Solé” a la Mejor Producción del 2005, otorgado por la Asociación Nacional de Críticos del Teatro, A. C., México, 2006, por la obra de teatro: *Lascuráin o la brevedad del poder*.

“Fernando Soler” al mejor actor del 2005, otorgado a *ex aequo* a Héctor Bonilla y Carlos Cobos por la Asociación Mexicana de críticos de Teatro, A. C., México, 2006, por la obra de teatro: *Lascuráin o la brevedad del poder*.

1822 El año que fuimos Imperio, obra en dos actos fue incluida en la antología Nuevo Teatro II, ediciones El Milagro, México, en el año 2000.

En la actualidad es profesor de guiónismo en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM (CUEC).

2.- SINOPSIS DE LA OBRA

1822 es una obra de teatro de tema histórico que narra el año y concretamente el día en que El general Iturbide se autoproclama Emperador de México. La obra da inicio cuando se unifican los ejércitos del general Vicente Guerrero y Agustín de Iturbide y se forma el Ejército Trigarante.

Más adelante nos encontramos a Fray Servando Teresa de Mier encarcelado en San Juan de Ullúa intentando escapar. Ya liberado, junto con Miguel Ramos Arizpe y Valentín Gómez Farías, en entrevista con Iturbide, este último se insinúa como posible emperador, a lo que Fray Servando hábilmente propone al general Guadalupe Victoria como candidato idóneo para ser el Emperador de México. Iturbide argumenta que Victoria está muerto, a lo que Mier responde que iniciarán una búsqueda exhaustiva hasta dar con su paradero. Esto provoca que Iturbide se sienta amenazado ante el posible sustituto y, junto con su fiel acompañante Marcha, urden un plan para que Iturbide logre su cometido de ser Emperador.

Por otro lado, un grupo de criollos, encabezados por Valentín Gómez Farías intentan conminar a Santa Anna para que se insurreccione contra Iturbide, mientras que Miguel Ramos Arizpe, y Fray Servando, en su intensa búsqueda del general Victoria, finalmente lo encuentran.

Antonio López de Santa Anna, al saber que Guadalupe Victoria está vivo, no duda en levantarse contra Iturbide y poner al ejército a las órdenes del general Victoria. Es así que, con la ayuda de un ejército constituido al que se le unen antiguos líderes conservadores, logran derrocar el imperio de Iturbide, constituyendo con esto el primer Congreso Mexicano, con Guadalupe Victoria como primer presidente de México.

Sin embargo Fray Servando, al sentirse completamente asqueado por los actos cometidos por Iturbide como Emperador y ahora con Guadalupe Victoria como desafortunado Presidente de México, decide cavar una tumba, leer su testamento y enterrarse en medio del Congreso Mexicano.

3.- ACOTACIONES

Las acotaciones, como bien las describe Román Calvo, en su libro *El modelo actancial*, son notas explicativas que el autor dramático utiliza para darnos una visión más clara y detallada del mundo al que se refiere. Es así que, por medio de estas notas explicativas, nuestra imaginación alcanza vuelos tan elevados que podemos percibir no sólo con mayor entendimiento, sino con mayor ímpetu emocional lo que el autor quiere compartirnos respecto de una escenificación.

El uso y la importancia de las acotaciones puede variar considerablemente, dependiendo del autor del texto. Pueden ser pocas o muchas acotaciones las que un autor nos refiera, dependiendo de factores como la época, el sentido, el género literario y la intención que el escritor decida emplear para apoyar su discurso.

En la obra dramática, el texto didascálico, o sea el conjunto de didascalias, puede definirse como todo lo que no es texto diagonal, (Milagros Ezquerro, 1992) desde el título y el nombre del autor hasta la mención final “telón” u “oscuro”, pasando por los prólogos del autor, la lista de los personajes, las acotaciones que abre el texto dramático o las que acompañan los parlamentos de los personajes (...)

El conjunto de didascalias es de suma importancia cuando se atiende uno al texto dramático. El texto didascálico, al contrario del texto diagonal, desaparece totalmente durante la representación pero permite visualizar una puesta en escena virtual y darle un sentido particular a la obra. Como van aportando información sobre escenografía y juego actoral, las didascalias dan cuenta de una estética dramática particular a la que recurre el dramaturgo cuando escribe la obra (Rodríguez Antoine: 25-26).

Recordemos que anteriormente en el teatro clásico, las acotaciones que se utilizaban eran mínimas y el interés principal era para señalar títulos, personajes, entradas del coro, salidas de escena de personajes, o alguna ubicación espacial.

Posteriormente en el siglo XX, a partir del realismo, los escenógrafos y teóricos teatrales le dan una perspectiva completamente nueva a las acotaciones. Utilizan elementos visuales, auditivos y escenográficos, lo que conseguirá que el empleo de las acotaciones aumente.

Existen autores que sugieren que el texto dramático consta únicamente de un texto primario que es el diálogo de los personajes y un texto secundario que son las acotaciones. Estos escritores se dividen de tal forma que no conciben un diálogo sin acotación y viceversa.

Me parece que en este caso, *1822* es un texto que permite generar una sinergia de entendimiento tanto de texto dramático como de acotaciones: uno, porque permite visualizar la manera en que el texto debe o puede ser enunciado y otro porque explica, acota y reafirma la acción de los personajes y el sentido de sus discursos en un escenario donde el mundo real es inexistente.

Existen dos tipos de acotaciones: las generales, que son las que están escritas en cursivas, sin paréntesis y nos señalan el lugar donde se presenta la acción, la época, la escenografía o el espacio escénico, las apariencias exteriores de los personajes, los movimientos de los personajes fuera del diálogo, los efectos sonoros y la iluminación y las acotaciones particulares, que son las que se refieren al personaje y están intercaladas dentro del diálogo de los personajes, están escritas en cursivas y van entre paréntesis, e indican con regularidad, entonación, mímica, gestos, movimientos, actitudes, emotividad, etc.

De acuerdo con lo anterior, procedo a identificar cómo son las acotaciones que Flavio González Mello utiliza en esta obra; por qué son importantes y qué es lo que le interesa destacar.

Después de un minucioso desmembramiento de las acotaciones dentro del texto, logro percatarme que la mayor parte de estas notas presentadas en el texto 1822 son generales.

En la siguiente acotación se distinguen las notas puntuales que el autor realiza y que coinciden con las características de las acotaciones generales, describe el lugar donde se presenta la acción, nos ubica en la época, informa de las apariencias exteriores de los personajes, además señala los movimientos y las actitudes de los personajes.

Un paraje boscoso en el sureste mexicano, 1821. por extremos opuestos del escenario entran Vicente Guerrero, seguido por dos Insurgentes que portan uniformes maltrechos, y Agustín de Iturbide, acompañado por dos Soldados realistas. Los soldados de ambos lados cortan cartucho y se apuntan entre sí, listos para disparar. Los caudillos avanzan lentamente empuñando sus aceros. Cuando están a un par de metros se detienen y se miden con la mirada durante varios segundos. A un tiempo, los dos generalotes desenfundan, entregan las espadas a sus subalternos y se abrazan largamente con sobriedad (González Mello: 15).

En otra acotación general que se ve enseguida, el escritor nos ubica en la época, y nos expresa un ambiente (visualiza la angustia de un preso político, con los gritos de Fray Servando en la oscuridad), de tal forma que la imaginación vuela con una sola frase que apoya el discurso y las acciones del texto.

Principios de 1822.

En la oscuridad se escuchan gritos de: (González Mello: 16).

Posteriormente en el siguiente ejemplo, encontramos otra acotación general, el autor nos remite al lugar dónde se presenta la acción, nos propone la escenografía y también describe las apariencias exteriores de los personajes.

Una calle en la Ciudad de México. Tres léperos se embriagan en una esquina. Pasan tres Caballeros de la Orden de Guadalupe, vestidos con vistosas ropas llenas de medallas, listones y muchas plumas...(González Mello: 61).

Asimismo pueden apreciarse las acotaciones particulares dentro de la obra menor cantidad de veces, en comparación con las generales, y son utilizadas principalmente para señalar gestos, movimientos y actitudes. Éstas pueden apreciarse en los siguientes ejemplos.

SARGENTO: El reo, don José, que intentaba fugarse. *(Le hace una seña al soldado, quien muestra un gran clavo de fierro.)* Dios sabe cuanto tiempo llevaba desmoronando la pared alrededor de su ventana con este clavo. Gaspar lo sorprendió tratando de arrancar la reja (González Mello: 16).

SANTA ANNA: *(Echa unas monedas en la mesa.)* La salida es de cincuenta (González Mello: 22).

DÁVILA: *(Interrumpiéndolo.)* ¡Sí, sí, ya sé, “los acabará tomando alguno de mis hombres”! “Nadie resiste un cañonazo de 50,000 reales” ¿no? (González Mello: 24).

3.1 Elementos escénicos en el texto espectacular

Los dramaturgos del siglo XX debido a su formación académica poseen información y conocimientos de dirección de escena, de actuación, y además escriben piezas teatrales con la información suficiente para su dirección. En el teatro actual, los dramaturgos escriben hoy por hoy propuestas escénicas y no sólo textos que integran diálogos y que señalan las entradas y salidas de personajes.

Creo que la puesta en escena es una interpretación completamente libre en donde el escritor considera cada elemento que integra en su creación para manifestar su posición respecto a la vida. Como señala el escritor: *La política es una afición nacional, yo diría que después del fútbol es la afición que más ocupa nuestras cabezas, en el radio ocupan más tiempo del noticiero en puras cosas políticas, creo que hay una pasión por la política como espectáculo, muy cercano a lo que pasa en el teatro, el interés por la política es un interés social...*(González Mello, 2010).

3.2 Iluminación

Como parte de los elementos visuales que surgen a partir del realismo, la luz es uno de los elementos que posee y representa desde el principio una dualidad de fuerzas. Luz y oscuridad son elementos que no pueden existir uno sin el otro. Es así que el creador escénico, a través de estos elementos, puede aportar una dimensión concreta a un texto literario, elementos básicos en el quehacer teatral.

En los siguientes casos se pueden apreciar algunos ejemplos en donde el autor armoniza el empleo de la iluminación, elemento que no existía y es hasta el siglo XIX, con la invención de la lámpara eléctrica, que se universalizaría el uso de la

electricidad, dando paso a la evolución de una nueva tecnología, para beneficio de una sociedad.

Con esta idea de cambios y de sucesos trascendentales, la idea de lo que no podía verse y ahora se ve, la iluminación cobra una fuerza impactante que se verá reflejada en los escenarios teatrales. Estos cambios y movimientos pueden verse a continuación.

La luz baja, y por unos momentos solo queda un seguidor iluminando a los generales que, con el abrazo sobre el hombro aliado, miran hacía el público dando la estampa. Oscuro lento (González Mello: 15).

González Mello ahora tiene la posibilidad de explorar, jugar y resaltar a través de las luces los momentos dramáticos de la obra. Al final, marcando un oscuro lento, señala la conclusión de un evento que resume la unificación de los ejércitos. Con este acto protocolario se da cita el surgimiento del ejercito trigarante o de las tres garantías.

Cuando leí por primera vez el ejemplo que sigue me pregunté cuál era la intención de producir un ambiente de penumbra y me percaté de que las luces son un elemento fundamental para la generación de la calidez o frialdad en un espacio. Todo lo que tenga que ver con traición, secretos, intrigas, con cualquier maquinación, siempre estará manifestado en las sombras, en las tinieblas, por lo que creo que González Mello expresa esta podredumbre social con una mínima luz.

Se ilumina el despacho del gobernador del castillo de San Juan de Ullúa, frente al puerto de Veracruz. Es de noche. A la luz de una

vela, el Mariscal Dávila está sentado a su escritorio; frente a él comparece Mier, llevado a rastras por un Sargento y un Soldado del ejército realista. Mier viste una averiada sotana (González Mello: 16).

En el ejemplo que sigue se aprecia el juego de luces, la dualidad manifestada en el escenario, desaparece una luz e intensifico otra para mostrar otro ambiente, el juego escénico expresado. El autor manifiesta los momentos claves que harán que la trama vaya avanzando.

La luz baja, al tiempo que se ilumina otra área del escenario, que representa el Salón de Audiencias del Palacio. Entra Iturbide, vestido de militar , faja tricolor a la cintura, escoltado por Pío Marcha, un coronel (González Mello: 34).

En el siguiente caso la luz es utilizada para resaltar la importancia de un momento determinado. Con la iluminación es factible transformar un espacio, introducirte a otro tiempo. La iluminación es parte de la magia del teatro.

Luz a un palco lateral de teatro, donde Santa Anna aplaude hacia el telón que se está cerrando. A su lado está Gómez Farías . (González Mello: 79).

Con la iluminación que el autor utiliza en esta obra pone de manifiesto que nos encontramos ante una obra de teatro contemporánea, en donde existe ese elemento escenográfico llamado luz.

El escritor tiene la capacidad, la habilidad y posee los conocimientos para manifestar su propio lenguaje escénico, a través de la luz.

González Mello evidencia una serie de juegos escenográficos que utiliza para mostrar en escena los significados que unifican acciones en correspondencia coherente.

Además de los ejemplos anteriores, el autor muestra otras acotaciones respecto a la iluminación, y que en estos casos son utilizadas únicamente para indicar términos y cambios de escena. Como pueden verse enseguida.

Marcha asiente. Oscuro (González Mello: 41).

*Después de un momento de silencio estalla una larga ovación.
Oscuro (González Mello: 54).*

Iturbide mira desconcertado el alfiler. Oscuro (González Mello: 61).

3.3 Cambios espacio temporales

Otro elemento característico en las acotaciones de González Mello es que utiliza el telón para cierres y apertura de escenas. Es a partir del final del primer acto, en la escena cinco, donde el autor menciona por primera vez dentro de las acotaciones el telón, a partir de ese momento y hasta el final se pueden contemplar esos movimientos de telón.

Se los llevan. Telón (González Mello: 67).

El telón se mantiene abajo, se ilumina el palco de honor del teatro donde se lleva a cabo la representación, adornado con el escudo

imperial mexicano. En su interior; Iturbide, sentado conversa con Marcha, que le cuida las espaldas (González Mello: 69).

Iturbide ve hacia el escenario, dónde el telón se está levantando. Las luces del palco bajan (González Mello: 69).

Termina de subir el telón, revelando el interior de una casa en la Ciudad de México, donde en la penumbra cuatro criollos conspiran sigilosos alrededor de una mesa. Dos de ellos son comerciantes; otro porta atuendo de Fraile Dominicó; el cuarto, sentado de espaldas al público, es Gómez Farías (González Mello: 70).

Posteriormente el autor también nos deja contemplar, dentro de sus acotaciones, los ambientes. Con esto nos adentra a su realidad teatral, es decir, que se puede apreciar el trabajo mental que llevó a cabo el dramaturgo durante la creación de la obra, concebida en la escena, como se aprecia enseguida.

Un paraje selvático en la Sierra Veracruzana, al fondo, medio escondida por la maleza, hay una cueva. Mier y Ramos Arizpe caminan dificultosamente entre la vegetación; un Guía indio les va abriendo paso con su machete; atrás, un par de Indios, antorcha en mano, vienen cargando las provisiones, Todos se detienen a descansar, exhaustos. Ramos Arizpe se la pasa matando mosquitos y rascándose las ronchas que cubren su cuerpo (González Mello: 74).

El telón termina de subir revelando el interior de una choza amplia y pobretona en la selva de Veracruz. Al centro, sobre un petate, Victoria yace inconsciente; le han lavado el cuerpo, y cortado el

pelo y la barba. El Guía y uno de los indios están sentados en el piso, en un rincón. Mier y Ramos Arizpe están con gesto aburrido en sillas colocadas a ambos lados de petate. Mier se abanica distraídamente con su sombrero; Ramos Arizpe se rasca con fastidio el cuerpo. Todo el cuadro nos remite a un velorio. Durante varios segundos no pasa nada. De repente, Victoria se remueve en su petate sacándolos de su sopor (González Mello: 80).

El teatro se convierte en salón de sesiones del Congreso Mexicano. Varios Diputados se sientan entre los espectadores. Sobre el escenario están Ramos Arizpe, presidiendo la sesión; un anciano Secretario que se esmera en transcribir todo lo que se dice, y de la tribuna donde desfilan los oradores. Tras el podio, dominando el recinto, hay una enorme imagen de la virgen de Guadalupe (González Mello: 42).

Es importante señalar que la virgen de Guadalupe que se encuentra detrás del podio ubicado en el recinto, juega un papel importantísimo no sólo dentro de los acontecimientos sucedidos en la independencia de México, sino hasta el día de hoy con el pueblo mexicano en su mayor parte de religión católica, ya que, en la conformación del Ejército Trigarante, existen como su nombre bien lo define, tres elementos fundamentales, que son el equivalente a las tres garantías que defendía: religión católica, como la única tolerada en la nueva nación, independencia de México hacia España y la unión entre los bandos de la guerra.

En el texto también pueden distinguirse una serie de acotaciones, en donde González Mello refleja su interés respecto a los vestuarios de los personajes, como puede verse en los siguientes ejemplos.

Antesala de Palacio en la Ciudad de México. Tres diputados esperan audiencia: Mier, vistiendo colores episcopales; Ramos Arizpe, que porta una descuidada sotana y Valentín Gómez Farías, que va de civil (González Mello: 28).

Entran Guerrero y Bravo, vistiendo uniformes militares de gala y con el pecho lleno de condecoraciones. Ambos conservan marcas de su vida de insurgentes: Guerrero tiene un brazo averiado; Bravo arrastra una pierna (González Mello: 62).

Se ilumina otra área del escenario, que representa un paredón. Iturbide, ahora vestido con uniforme de gala, está frente a un pelotón. Marcha se acerca a hablarle en voz baja (González Mello: 103).

Además de las notas referentes al vestuario, podemos ver otro tipo de acotaciones, y son las que corresponden a la manifestación o expresión del teatro dentro del teatro, curiosamente inician en el segundo acto. A continuación menciono algunos ejemplos.

El telón se mantiene abajo. Se ilumina el palco de honor del teatro donde se lleva a cabo la representación, adornado con el escudo imperial mexicano. En su interior, Iturbide, sentado, conversa con Marcha (González Mello: 69).

Iturbide ve hacia el escenario, donde el telón se está levantando. Las luces del palco bajan (González Mello: 69).

Luz a un palco lateral del teatro, donde Santa Anna aplaude hacia el telón que se está cerrando. A su lado está Gómez Farías (González Mello: 79).

Los indios le llevan la comida, Victoria come en silencio. Transición: se ilumina el palco de honor del teatro, donde Iturbide habla con Santa Anna (González Mello: 87).

Se inclina y sale, Iturbide voltea hacia el escenario. Las luces del palco bajan. Sobre el escenario, Victoria deja de comer y se queda pensativo (González Mello: 88).

González Mello también manifiesta acotaciones para hacer un marcaje de pausas y por lo tanto suspenso, las agrega principalmente en el segundo acto de la obra. Asimismo se pueden verificar acotaciones que señalan aplausos, efectos sonoros, que distinguen otros espacios, y también las acotaciones en donde se aprecia el tono satírico característico de la obra de Mello.

Dentro de ese tono satírico, llama mi atención la última acotación de la obra que dice:

Da un brinco y desaparece en la fosa que estuvo cavando. Oscuro lento (González Mello: 115).

Esta indicación está escrita para el personaje principal, Fray Servando Teresa de Mier. El autor marca un oscuro lento, el cual me remite al término de una acción, la fosa representa la última morada donde finalmente se podrá descansar. Además agrega un calificativo, "lento", que a mi parecer es como ir desvaneciendo un final,

que ha sido anunciado desde el principio, cuando Servando esta encerrado en una prisión y que en el momento que da el brinco concluye su acción.

El autor utiliza muchas acotaciones, tanto generales como particulares, lo que me permite apreciar que se trata de una obra de teatro contemporánea en dónde la construcción que González Mello hace es completamente libre. Las notas de este texto constituyen una parte sustantiva y coherente de lo que no está dicho dentro de los diálogos de los personajes.

En conclusión, las acotaciones son notas, explicaciones, descripciones, signos, advertencias y reflexiones que este dramaturgo deja como parte de un bosquejo referencial, en donde el director o creador escénico tendrá toda la libertad de crear su propio mundo. Todas las acotaciones poseen la información necesaria de otra realidad que va más allá de su significado. Para el dramaturgo y el director, las acotaciones son el código ideal para lograr la vida del maravilloso mundo del teatro.

4.- LA ACCIÓN DRAMÁTICA

La acción dramática es la manifestación de la lucha interna de las fuerzas que están dentro de la obra y son lo que hace que la historia avance. Los pasos que realicé para encontrar la acción dramática dentro del texto *1822*, fue la aplicación del modelo actancial.

4.1 Distintas opiniones sobre la acción dramática y los personajes

En el teatro existen dos partes fundamentales, una es la acción dramática y otra los personajes. Todo personaje teatral realiza una acción, aún cuando esa acción no pueda verse y recíprocamente cualquier acción dramática necesita a sus protagonistas para poder ser llevada a escena, ya sean personajes humanos o fuerzas abstractas.

Estas cualidades de los elementos que conforman el teatro hicieron surgir a través del tiempo dos concepciones en cuanto a la importancia de estos factores.

Una de las opiniones es la llamada concepción existencialista (que propone Aristóteles en su libro *Poética*), considera que lo principal es la acción y que ella determina a los personajes. Señala además, que los personajes no actúan para imitar la forma de ser o de pensar de una persona, sino que reciben los caracteres, como accesorios, a causa de las acciones.

La otra opinión es la llamada concepción esencialista (esta concepción es propia de la dramaturgia francesa del siglo XVII y Roland Barthes la estudia en su libro *Análisis estructural del relato*) que tiende a juzgar al hombre por su esencia y no por sus acciones y su situación. Ésta opinión considera que la acción es una consecuencia del carácter de los personajes.

Posteriormente en la segunda mitad del siglo XX surge una nueva opinión denominada teoría funcionalista del relato (resultado del estudio que Valdimir J. Propp realiza en su libro *Morfología del cuento*), es en ella donde la acción y los personajes se complementan, por lo que las ideas de acción y de personajes dejan de ser contradictorias. En esta teoría las *funciones* son los elementos más importantes para ligar el desarrollo de la acción.

4.2 Antecedentes del modelo actancial

Un relato es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción, por lo que, todos los relatos tienen en común una serie de acciones ligadas temporal y causalmente que son ejecutadas por personajes, en consecuencia, los dramas y las narraciones son relatos.

Al aceptar que los dramas son relatos que narran acontecimientos de interés humano, que además son producidos por agentes y sufridos por sujetos pasivos antropomorfos, encontramos que los estudios realizados sobre la estructura de las narraciones, principalmente del cuento, pueden ser aplicables a la estructura del texto dramático.

Es de esta forma que el etnólogo, lingüista y folclorista ruso Vladimir Propp empieza a investigar el relato, y es quién sienta las bases de la teoría funcionalista. En su texto *Morfología della favola* (1966), relata algunas explicaciones sobre su obra *Morfología del cuento* publicado en 1928 y describe como y cuando es que nace su interés por la morfología del cuento.

Propp dice que en el tiempo que él era estudiante tenían poco cuidado en la preparación de los filólogos en el campo de los estudios literarios, así que cuando

él termina la universidad se dedica al estudio de la compilación de cuentos de Afanassiev y encuentra algo interesante: se percató de que en diferentes cuentos el desenvolvimiento de la acción es la misma, es decir que, es el mismo cuento, pero con diferentes personajes.

Todo esto comienza a interesarle a Propp y decide dedicarse al estudio de otros cuentos desde el punto de vista de la acción que en ellos cumplen los personajes. De esta forma tiene origen el método de estudio del cuento fundado en esas acciones de los personajes, y para indicar tales acciones adoptó el término de *funciones*.

Posteriormente, el francés Etienne Souriau en 1950 en el libro *Las doscientas mil situaciones dramáticas* presenta un modelo semejante pero aplicado al texto dramático.

Es a través de un análisis que Etienne Souriau descifra el resultado de una unificación de cierto número de acontecimientos, a los que nombra *funciones dramáticas*. Souriau explica la situación dramática como “el signo estructural diseñado dentro de un momento dado de la acción por un sistema de fuerzas”. Ubica seis fuerzas, las representa mediante signos del zodiaco y astronómicos.

Si vinculamos la propuesta de Propp con la Souriau encontramos una fuerte afinidad.

Tomando como base estos dos sistemas anteriores, Algirdas Julien Greimas, lingüista y estructuralista francés, en 1971, en el libro *Semántica estructural*, edifica un modelo de análisis más general y expone seis fuerzas a las que da el nombre de *actantes*.

Greimas edifica el modelo actancial con seis fuerzas o actantes distribuidos por parejas (diagrama1).

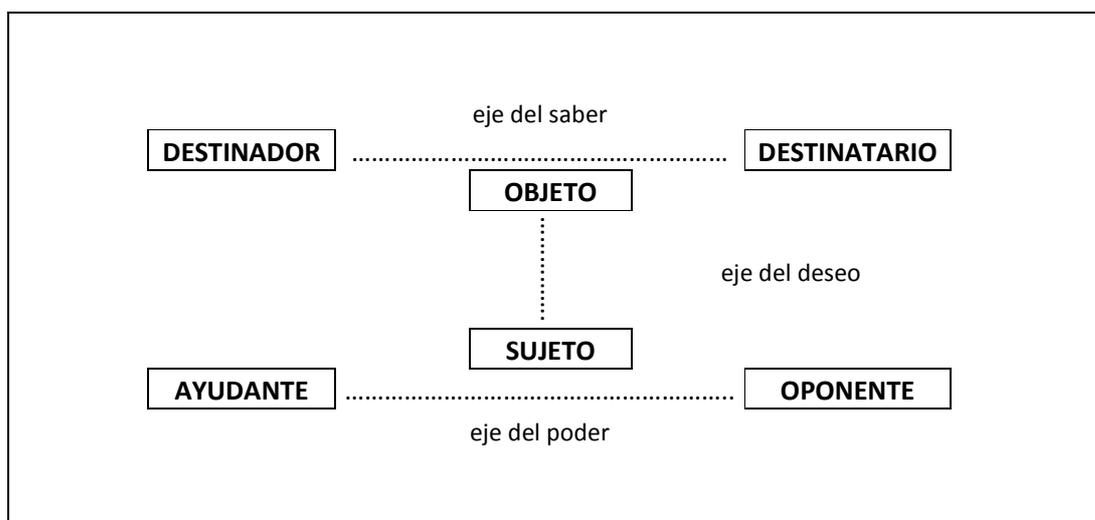


DIAGRAMA 1

La primera Pareja está sostenida en la ordenación sintáctica del discurso, se denomina sujeto-objeto y se vincula con la relación del deseo, ésta es la trayectoria de acción y búsqueda que el héroe realiza para conseguir su deseo.

La segunda categoría responde al discurso básico de comunicación donde existe una fuerza que tiene el nombre de remitente y por lo tanto un receptor, a los que Greimas denomina destinador-destinatario, que son el dador del bien y el receptor de ese bien.

La tercera categoría esta formada por dos fuerzas de actividad con funciones opuestas, una aporta la ayuda necesaria y otra obstruye el logro de la meta deseada, no están representadas por personajes necesariamente, sino que pueden ser emanaciones de la voluntad de actuar y de las renuencias imaginarias del mismo sujeto. A estos dos actantes Greimas les da el nombre de ayudante y oponente.

Greimas encuentra que este modelo es aplicable a cualquier forma de relato. El modelo es presentado de la siguiente forma (diagrama2)

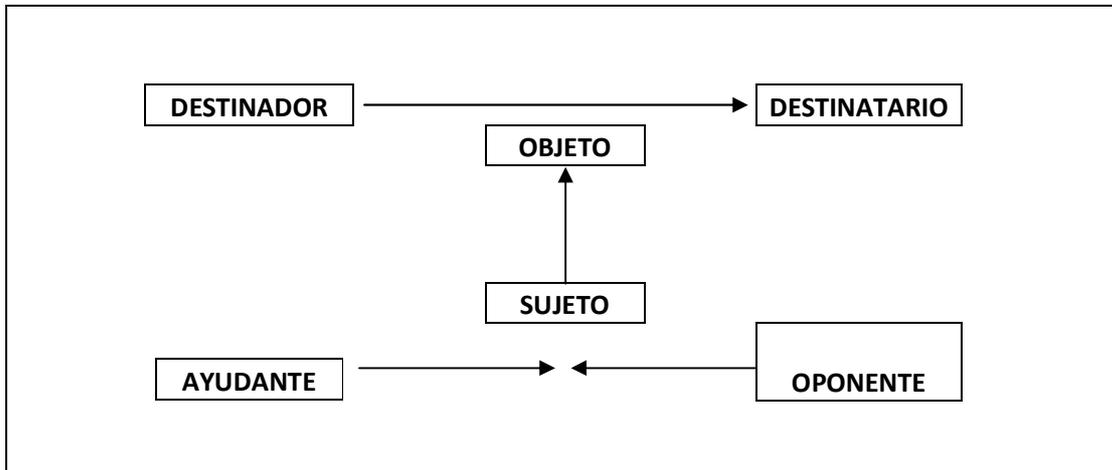


DIAGRAMA 2

Greimas considera que un actante puede ser manifestado en el discurso por varios actores.

Y finalmente es Anne Ubersfeld quién aplica el modelo actancial al estudio del teatro, ella realiza unos cambios en el modelo de Greimas, coloca al sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente, ya que tiene la certeza de que el conflicto ocurre alrededor del objeto.

El modelo es presentado de la siguiente manera (diagrama 3).

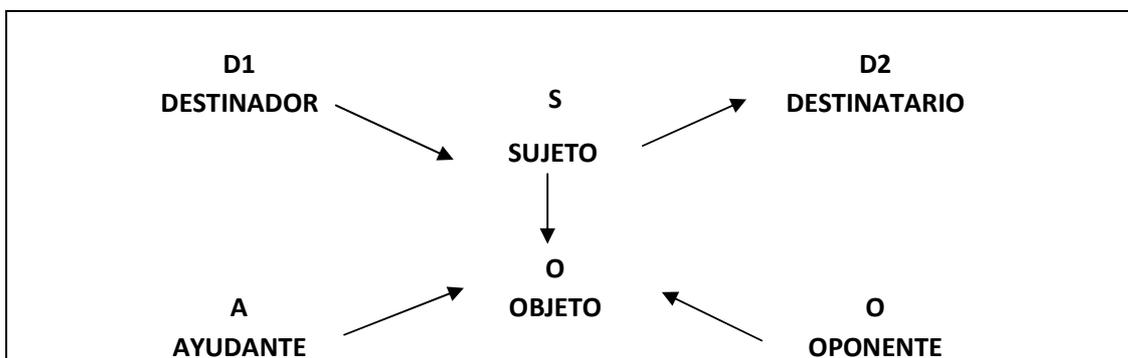


DIAGRAMA 3

En este modelo en particular un actante puede ser:

- 1.- algo abstracto: el dolor, el hambre, el amor, la libertad, el deseo, etc.
- 2.- personajes colectivos: un grupo de electricistas, niños, la ciudad, campesinos.
- 3.- un conjunto de personajes: una pareja, una familia.

También es importante señalar que un actante puede tener dos o más funciones actanciales, o puede estar escénicamente ausente, pero estar mencionado en el discurso de los otros personajes. Esta presencia de la fuerza que impulsa una acción, justamente, puede indicar el carácter individual del drama.

4.3 Aplicación del modelo actancial

Ahora que tenemos claridad sobre lo que es el modelo actancial, así como la historia de éste, quiero mostrar y comentar los resultados obtenidos a través de la aplicación del modelo actancial en la obra de teatro *1822*.

Una escena es la unidad de acción que representa un punto de partida; una situación por resolver; y un punto de llegada que deja una interrogante, la cual dará lugar al nacimiento de una nueva escena.

El texto fue observado por escenas (microsecuencias) y a cada una se le aplicó la teoría del modelo actancial, la idea es obtener las fuerzas que van moviendo la acción dramática a través del avance de las escenas.

En la siguiente tabla, la primera columna muestra la sucesión numerada de las microsecuencias, y en las siguientes columnas se muestran a los actantes en el orden de enunciación¹ siguiente:

D1 impulsa a **S** a desear **O** para beneficio de **D2** lo ayuda **A** y se opone **O**.

4.3.1 Microsecuencias

PRIMER ACTO

MICRO. SEC.	D1	S	O	D2	A	O
	PRÓLOGO					
1	Poder	Santa Anna	Liberar a Fray Servando	Fray Servando	Santa Anna	sargento
2	Instalación del nuevo sistema	Gómez Farias y Ramos Arizpe	colocarse en el sistema	ellos		
3	Ambición	Iturbide	ser Emperador	Iturbide	Marcha	Fray Servando
4	Temor	Iturbide	Buscar a Victoria	Iturbide	Santa Anna	
5	Poder	Marcha	Apresar a Ramos Arizpe y Fray Servando	Iturbide	poder	

¹ La enunciación es una especie de fórmula que nos va a permitir expresar la reducción del desarrollo de la acción, en este caso de cada escena (microsecuencia), más adelante de cada acto (mesosecuencia), y posteriormente de toda la obra (macrosecuencia).

**SEGUNDO
ACTO**

MICRO. SEC.	D1	S	O	D2	A	O
1	Abuso del poder	Iturbide	Encontrar a Ramos Arizpe y Fray Servando	Iturbide	Marcha	
2	Situación	Gómez Farias	Conspirar contra Iturbide	conspiradores	conspiradores	
3	Posible candidato	Fray servando y Ramos Arizpe	encontrarlo	país	necedad	Iturbide y Santa Ana
4	Situación	Gómez Farias	incitar a Santa Ana contra Iturbide	País	ambición	
5	Conveniencia	Santa Ana	ponerse a las ordenes de Victoria	país	liberales	Iturbide
6	Abusos de Iturbide	Congreso Nacional	Iturbide abandone el país	país	Congreso	Iturbide y Marcha
7	Decepción	Fray Servando	decirle sus verdades a G.V.	país	él mismo	el poder
8	Ironía	Fray servando	invita al congreso a ser testigo de su testamento y muerte	país	él mismo	

4.3.2 Mesosecuencias

Después de haber visualizado la segmentación por escenas, se hizo una reducción de las microsecuencias con el fin de encontrar la mesosecuencia, que

corresponde a un segmento mayor del texto, en este caso un acto. Estas mesosecuencias, puesto que la obra consta de dos actos, las podemos verificar en la siguiente tabla y se enuncian también de la siguiente forma:

D1 impulsa a **S** a desear **O** para beneficio de **D2** lo ayuda **A** y se opone **O**.

	D1	S	O	D2	A	O
MESO. SEC. 1	Ambición	Iturbide	ser Emperador	Iturbide	Maquinación de Iturbide	Fray Servando

Enunciación de la mesosecuencia del primer acto: La ambición impulsa a Iturbide a desear ser Emperador para beneficio de Iturbide lo ayuda la maquinación y se opone Fray Servando.

	D1	S	O	D2	A	O
MESO SEC. 2	Situación	Fray Servando	Invitar al congreso a su testamento y entierro	país	él mismo	

Enunciación de la mesosecuencia del segundo acto: La situación impulsa a Fray Servando a desear que el Congreso sea testigo de su testamento y muerte para beneficio del país ayudado por él mismo y no se opone nadie.

La idea es tener un referente visual tanto de las estructuras de microsecuencias, como de las mesosecuencias, para que al momento de observarlas de manera comparativa se aprecien las relaciones estrechas de conexión y coherencia entre ellas.

4.3.3 Macrosecuencia

Posteriormente, ya efectuada la subdivisión de microsecuencias y mesosecuencias, se procedió a encontrar la macrosecuencia, que es el equivalente a la idea global de un texto dramático. Esta puede verse enseguida.

	D1	S	O	D2	A	O
MACRO SEC.	Mal gobierno	Fray Servando	autoenterrarse	mexicanos	él mismo	

4.3.4 Enunciación de la acción

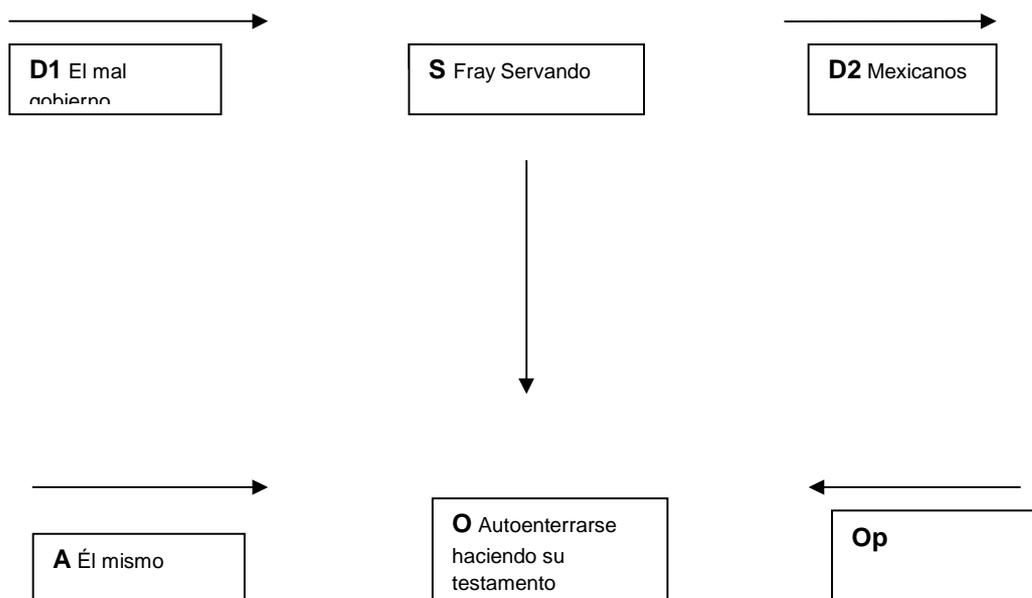
La macrosecuencia me permitió obtener finalmente lo que numerosos teóricos del teatro han intentado hallar de diversas maneras, esto es, el lograr la reducción del desarrollo de la acción a su máxima sencillez; a un esquema puro.

A este resultado se le llama fábula, lo que es igual, a la realidad objetiva que vemos reflejada en la obra, es decir, de lo que trata principalmente, es la columna vertebral o el esqueleto que sostiene el cuerpo.

Siguiendo la fórmula: **D1** impulsa a **S** a desear **O** para beneficio de **D2** lo ayuda **A** y se opone **O**, obtengo la siguiente premisa.

El mal gobierno impulsa a Fray Servando a autoenterrarse haciendo su testamento para beneficio de los mexicanos y ayudado por él mismo.

Esta enunciación puede visualizarse más claramente en el siguiente modelo actancial, realizado con la macrosecuencia de la obra, que es igual a la premisa principal o fábula de la obra.



4.4 La Ideología en la obra

Como se puede verificar en el modelo actancial anterior, observamos que la obra manifiesta dos ideologías que se encuentran enfrentadas dentro de la historia, por un lado tenemos el ideal monárquico y autócrata representado por Iturbide y por otro lado se encuentra la ideología liberal de Fray Servando. El mal gobierno, representado por Iturbide, hace que la justicia, representada por Fray Servando decida autoenterrarse en un acto simbólico, completamente fuera del contexto realista que el autor maneja durante el desarrollo de toda la obra. Esta decisión, como consecuencia del asco, del hastío y de la decepción que le produce el

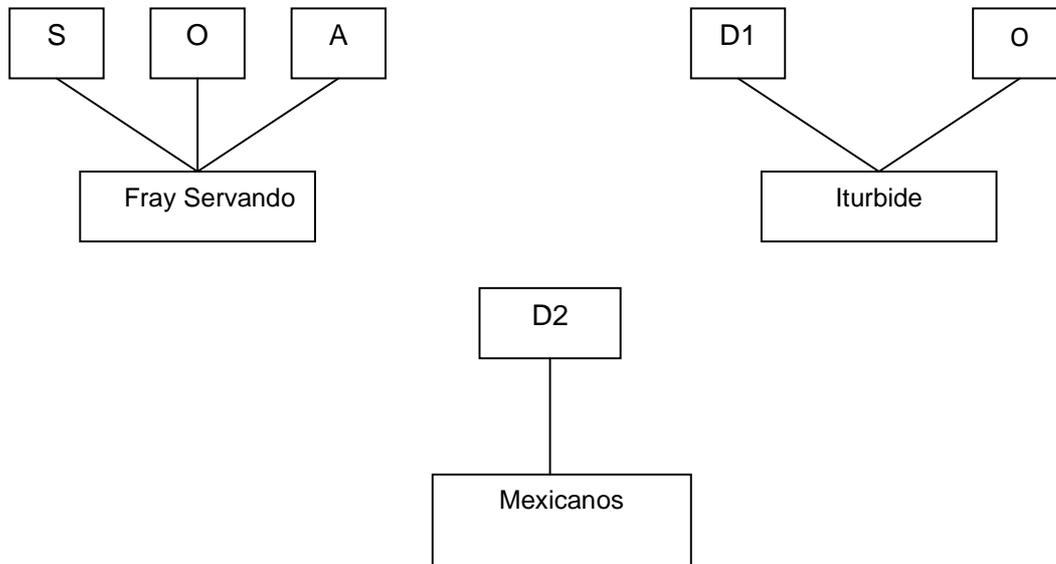
pertenecer a un sistema totalmente corrupto, en el que no está dispuesto a seguir formando parte.

En el triángulo del sujeto al destinatario, el D2 representado por los mexicanos, es de gran importancia, ya que va a mostrar si la acción del sujeto es individual o altruista, es decir, si el personaje principal busca beneficiarse a sí mismo, o busca conseguir un beneficio para todos. En 1822, la acción que Fray Servando realiza es completamente altruista, ya que lo que éste busca es librar a los mexicanos de la falsa democracia representada por Iturbide y manifestada a través del mal gobierno por un régimen monárquico.

Fray Servando busca autoenterrarse con la idea de heredar a los mexicanos una patria independiente y republicana, como él mismo lo confiesa en la última escena de la obra, en el momento en que lee su testamento. Es entonces que vemos a la ideología liberal enfrentada al poder totalitario, en donde ya no existe ninguna alternativa capaz de justificar su existencia, por lo que Fray Servando resuelve morir, no sin antes dejar un ejemplo a los mexicanos de que se puede ser diferente, aún cuando navegues contra corriente.

4.5 Sincretismo

También podemos observar que entre los actantes hay un sincretismo, esto es que, un sólo personaje puede ser el reflejo de varios actantes. Si aplicamos el sincretismo en el cuadro actancial de la obra 1822, resultará el siguiente esquema:



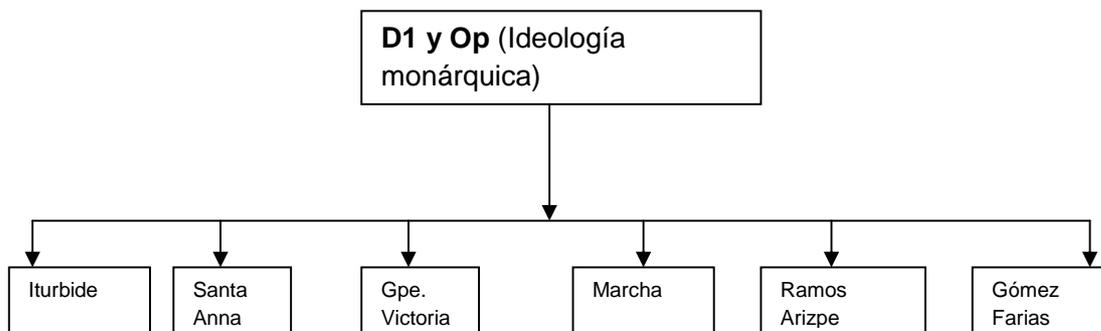
Vemos que Fray Servando se encuentra manifestado en el sujeto, el objeto y el ayudante, en este caso él representa la ideología liberal, por otro lado también observamos que Iturbide esta manifestado en el destinatario D1 y en el oponente, como ideología monárquica. En el destinatario D2 se encuentran los mexicanos.

En este sincretismo podemos apreciar muy claramente esta lucha que se da en la obra a nivel profundo, Fray Servando (Ideología liberal) en oposición a Iturbide (ideología monárquica) y por consiguiente el pueblo mexicano completamente sólo en medio de una lucha tiránica que no tiene fin, lo que confirma la ideología de la obra.

4.6 Manifestación de personajes

Asimismo podemos observar cómo los actantes se manifiestan en distintos personajes, por lo que al buscar la manifestación de personajes en el cuadro actancial de la macrosecuencia, nos encontramos con que el destinador y el

oponente, son actantes que pueden descomponerse para dar lugar a la manifestación de varios personajes que están dentro del D1 y Op.



En conclusión, obtenemos que en la manifestación, Iturbide, Santa Anna, Guadalupe Victoria, Marcha, Ramos Arizpe y Gómez Farías son los personajes que forman parte de la ideología monárquica, que esta representada en D1 y Op por el actante Iturbide.

4.7 Personajes

Los personajes en la obra de teatro cumplen una función preponderante, ya que sin ellos no puede ser manifestada ninguna acción en la escena.

En la obra *1822*, González Mello no busca tener personajes complejos, trata con personajes tipos, porque lo que al autor le interesa es mostrar una crítica social, a la manera de Brecht, con personajes históricos en los cuales apreciamos sólo una faceta de ellos.

A través del desarrollo de la obra se pueden encontrar algunas características particulares de los personajes, que son manifestadas por el discurso de los propios personajes.

La intención del autor en *1822* es hacer que a través de las acciones y el discurso se desarrolle el curso de la historia. Indudablemente existen diversos tipos de personajes dentro de *1822*, como puede verse a continuación.

Los personajes principales son aquellos que se encuentran en el centro de la acción y son los que producen el movimiento dramático dentro de la obra. Las acciones que realiza cada uno de ellos afecta a los otros y viceversa. Dentro de estos personajes principales están: Fray Servando Teresa de Mier, Agustín de Iturbide, Antonio López de Santa Anna, y Guadalupe Victoria.

Los personajes secundarios son los que tienen una actuación menos manifiesta; su participación en el conflicto puede perturbar o alterar a los personajes principales, pero la acción de los principales no los afectará y entre éstos se encuentran: Miguel Ramos Arizpe, Valentín Gómez Farías, José G. Dávila, Vicente Guerrero, Nicolás Bravo, Pío Marcha.

Los personajes incidentales son los que aparecen ocasionalmente dentro de la obra y éstos son: Benesky, Goyo, Torrejas, De la Lagaña, Membrete, Corchea, Secretario del Congreso, Ujier del Congreso, tres caballeros de la orden Imperial de Guadalupe, dos comerciantes, un fraile dominico, un sastre francés, un orfebre vetusto, un guía indígena, dos indios veracruzanos, un sargento realista, un soldado realista, un cabo del ejército Imperial Mexicano, soldados, gendarmes, y léperos.

Los personajes que González Mello nos presenta en *1822* son personajes tipo, porque el escritor busca generar una conciencia en el espectador a través de personajes representan una parte de la sociedad, son personajes completamente mundanos, Fray Servando es un personaje que está contra el poder. Evidentemente la obra de teatro tiene una influencia Brechtiana, como

posteriormente lo confirma el escritor en entrevista: *Brecht, adapto obras de Brecht, considero que son las imaginaciones teatrales más potentes que ha habido, poco después en la carrera de cine estaba muy clavado en Shakespeare (sic), 1822 es una obra que tiene esa dos influencias.* Al autor no le interesa mostrar vivencias sino mostrar a los políticos que hicieron patria, le interesa mostrar una situación de interés nacional, más que la problemática de personajes complejos.

Finalmente, me parece rescatable señalar como comentario final, que si al autor le interesara llevar a escena la obra de teatro, el montaje en la actualidad, le resultaría demasiado costoso, ya que los personajes que González Mello utiliza son muchos.

5.- GÉNERO DRAMÁTICO

Al intentar definir el género teatral al que pertenece la obra *1822*, me resulta un tanto complejo encasillar o definir a la obra dentro de un género teatral específico. Me encuentro ante una forma de escritura teatral contemporánea, en la cual existen numerosas formas de expresión y variadas combinaciones.

Para tratar de acercarme al género al que pertenece, utilizaré un método de reconocimiento aplicable a la obra que me ayudará para encontrar su nivel. El modelo está expuesto en el libro de Norma Román Calvo, *Para leer un texto dramático*, 2001. Este método consiste en observar siete elementos fundamentales que existen en toda obra dramática.

Esos siete elementos a observar son los siguientes:

- 1.- la intención del autor
- 2.- el tema
- 3.- la manera de relatar del autor
- 4.- el desarrollo o conflicto de la acción
- 5.- el personaje
- 6.- la resolución del personaje
- 7.- el lenguaje

Enseguida se describen cada uno de esos elementos, de acuerdo a lo que se observa en la obra *1822*.

1.- Si observamos la intención de González Mello al escribir su obra *1822*, veremos que lo que le interesa es hacer una crítica social. El autor busca generar en el espectador una reflexión sobre nuestra sociedad actual, al enfrentarnos a la historia para la conformación de nuestros gobiernos y para poner de manifiesto

que pareciera que no hemos avanzado nada, pues la historia contada es la misma que vivimos hoy en día, por lo que esta reflexión nos lleva a considerarlo un drama.

2.- El tema tratado en la obra *1822* es un tema histórico, que alude a problemas socio-políticos, sobre un pasaje de la historia de México, cuando los mexicanos se enfrentan a decidir como será su forma de gobierno. La historia cuenta un problema particular, propio del drama. El pueblo mexicano en medio del poder y la tiranía ejercida por un gobierno corrupto.

3.- La manera en que el dramaturgo relata su historia es burlesca, con muchos elementos de farsa, como cuando Fray Servando se quiere escapar de San Juan de Ulúa, cuando Fray Servando con Ramos Arizpe y Gómez Farias esperan a Iturbide en la antesala de Palacio Nacional, cuando van a buscar al general Guadalupe Victoria en la selva, cuando Fray Servando está con el presidente Guadalupe Victoria en el jardín de Palacio Nacional, cuando llega Iturbide a México disfrazado de mujer, etc, todos estos elementos lo alejan de coincidir en el género del drama.

4.- En el desarrollo o conflicto de la acción, el autor no deja avanzar a los personajes por sí mismos, ya que está contando un hecho histórico, González Mello nos lleva al teatro brechtiano, donde los personajes cumplen una función, los personajes son una estampa, están colocados únicamente como piezas de ajedrez.

5.- Los personajes principales son tipos, porque representan a un sector de la sociedad, excepto Fray Servando que es el único personaje complejo.

6.- En la resolución del personaje, vemos que los personajes no son conocedores de su conflicto, no saben que hacer con su país, únicamente Fray Servando, pero está solo. Vemos entonces que la obra tiene visos de tragedia, Fray Servando por más que quiera resolver su conflicto no puede, no es un problema personal, el personaje es destruido, se autoinmola.

7.- El lenguaje que González Mello utiliza para todos los personajes es coloquial, con tintes de humor.

Por lo anterior, concluyo que la obra *1822* no tiene un género definido, porque encontramos varias manifestaciones de géneros que van hacia diversas direcciones. Puesto que el autor está tratando de que el público reflexione, se acerca al drama, pero la forma de contar la historia es burlesca y finalmente podemos encontrar ciertos elementos de tragedia, como, cuando Fray Servando es derrotado y se autodestruye.

6.- CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

La obra de teatro *1822* esta construida por un prólogo que nos sitúa en el tiempo y la situación en la que el autor establece a los personajes de su historia y dos actos, de los cuales, el primero está integrado por cinco escenas y el segundo esta conformado por ocho escenas más.

1822 no tiene una construcción dramática clásica aristotélica, ya que aún cuando posee la unidad de acción, es decir que la acción relatada es una, las otras dos unidades, de lugar y tiempo no se cumplen.

La unidad de lugar determina justamente que todo acontece en un solo lugar, por lo tanto, *1822* carece de unidad de lugar, porque el desarrollo de la historia se realiza en diferentes espacios: un paraje boscoso en el sureste mexicano, el despacho del gobernador del Castillo de San Juan de Ulúa, una antesala de palacio en la Ciudad de México, salón de audiencias del palacio, salón de sesiones del Congreso Mexicano, una calle de la Ciudad de México, el palco de honor de un teatro, el interior de una casa de la ciudad de México, el interior de una choza y otros lugares.

La unidad de tiempo es uno de los elementos fundamentales de la construcción dramática, el tiempo de la historia que puede ser más o menos amplio, es un tiempo descrito por la palabra (en acotaciones o en el discurso del personaje) y en realidad es una convención aceptada por el público. En esta historia el autor abarca ocho años, de 1821 cuando se concreta el Plan de Iguala, que es el prólogo con el que inicia la obra, hasta aproximadamente 1828 o 1829 cuando Guadalupe Victoria, presidente de México, ya va de salida de su periodo presidencial como lo menciona Fray Servando dentro de la obra (*1822:101*).

Aparentemente en el diseño visual que posee 1822 las escenas están mal construidas, si se compara cada escena, ninguna tiene nada que ver con una concepción estéticamente armónica, debido a que es una obra contemporánea, se puede apreciar el estilo propio del autor. El primer acto consta de cinco escenas en las cuales las tres primeras, están construidas de manera muy larga en comparación con las dos siguientes, que son apenas la mitad del texto invertido en las tres primeras escenas.

En el segundo acto sucede algo similar, existen escenas muy largas y otras demasiado cortas, sin embargo, al final de la obra me percaté que 1822 posee un muy buen ritmo, va en ascenso a medida que se desarrollan las escenas, logrando mantener el interés de la historia, y la tensión dramática va aumentando hasta lograr la culminación y el climax.

También en el segundo acto, el autor utiliza el telón para resolver la apertura y cierre de escenas, algo que no utiliza en el primer acto. Este segundo acto tiene además una peculiaridad; el escritor nos sitúa en un teatro observando teatro, el escritor manifiesta el juego de la vida, de la realidad-irrealidad, un lugar donde la realidad se transforma y puede ser convertida en una comedia, un espacio en donde la política es una farsa, discurso permanente de Fray Servando a lo largo no sólo de la obra sino de su vida misma.

La libertad que González Mello utiliza para su creación escénica, basada en una realidad documentada, me remite a una contemporaneidad para la realización de una crítica social que motiva en el público la necesidad de encontrar una respuesta fuera del teatro, es decir en la vida real, y eso es lo que me parece rescatable, en la medida que el escritor no genera prejuicios de ningún tipo.

7.- LOS GOLPES DRAMÁTICOS

A lo largo de una obra dramática, ya sea texto o representación, no es fácil para el autor conservar de manera constante la atención del público (lector o espectador), así que el dramaturgo utiliza su habilidad para que, de cuando en cuando, durante toda la obra, tenga unos chispazos que le permitan mantener la atención del público.

Es así que el dramaturgo incorpora escenas vigorosas, cuya importancia y fuerza dramática provocarán que el receptor no pierda su interés en la obra. A este hecho los franceses le llaman *coups de théâtre*² y nosotros le llamamos golpes dramáticos, golpes de efecto o golpes de atención, es decir, que son los momentos donde sucede algo que te engancha y atrapa.

En la siguiente gráfica de golpes de efecto, que se refieren a la obra total, señalo con unas líneas gráficas ascendentes, el lugar donde al autor ha colocado esos golpes de efecto, y arriba, dentro de un recuadro, señalo la presentación del momento, el diálogo y las acotaciones que muestran claramente este refuerzo dramático.

También es importante mencionar que, dentro de los recuadros, se muestra tanto el número de microsecuencia a la que pertenece cada golpe dramático, así como el número de página en donde se puede localizar el texto señalado.

En la gráfica puede observarse el número de golpes dramáticos resultantes en los que el autor ha colocado los golpes de efecto, observo que los golpes dramáticos

² Diderot los considera como “un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personajes”. Cit. En Szondi, 1972:5. “un incidente imprevisto que transcurre en la acción, y que cambia súbitamente el estado de los personajes” (T. de A.).

son el equivalente al número total de las escenas existentes dentro de la obra, trece escenas.

Este gráfico nos permite visualizar cómo González Mello logra mantener una tensión dramática constante y en aumento hasta llegar al climax, como puede apreciarse, lo cual significa que *1822* mantiene un buen ritmo durante toda la obra.

En el primer golpe de efecto surge el primer momento de tensión cuando Santa Anna visita al gobernador del castillo de San Juan de Ulúa para amenazarlo con el fin de dejar libre a Fray Servando.

El segundo golpe dramático lo podemos ver cuando Fray Servando se entrevista con Iturbide en el salón de audiencias y le dice que Guadalupe Victoria es el candidato más importante para ser el Emperador de México.

El tercer golpe de tensión lo apreciamos cuando en el salón de sesiones del Congreso Mexicano se somete a votación la propuesta para que Iturbide sea nombrado Emperador de México.

El cuarto golpe de efecto sucede cuando Iturbide, estando en el salón de audiencias del palacio, le pregunta a Santa Anna qué es lo que sabe sobre Guadalupe Victoria.

El quinto golpe lo vemos cuando en una calle de la ciudad de México son apresados Ramos Arizpe y Fray Servando, por una orden de Iturbide.

El sexto golpe se gesta en el palco de un teatro, cuando Iturbide le pregunta a Marcha qué pasó con los fugados y éste le responde que no tardan en caer.

El séptimo golpe lo vemos cuando cuatro criollos reunidos en una casa de la Cd. de México urden un plan para convencer al General Santa Anna de que se insurreccione contra Iturbide.

El octavo golpe sucede cuando Fray Servando y Ramos Arizpe se encuentran en una cueva con Guadalupe Victoria y creen que éste está muerto.

El noveno golpe lo vemos cuando Gómez Farias después de haberle hecho la propuesta a Santa Anna para traicionar a Iturbide, éste queda pensativo ante tal proposición.

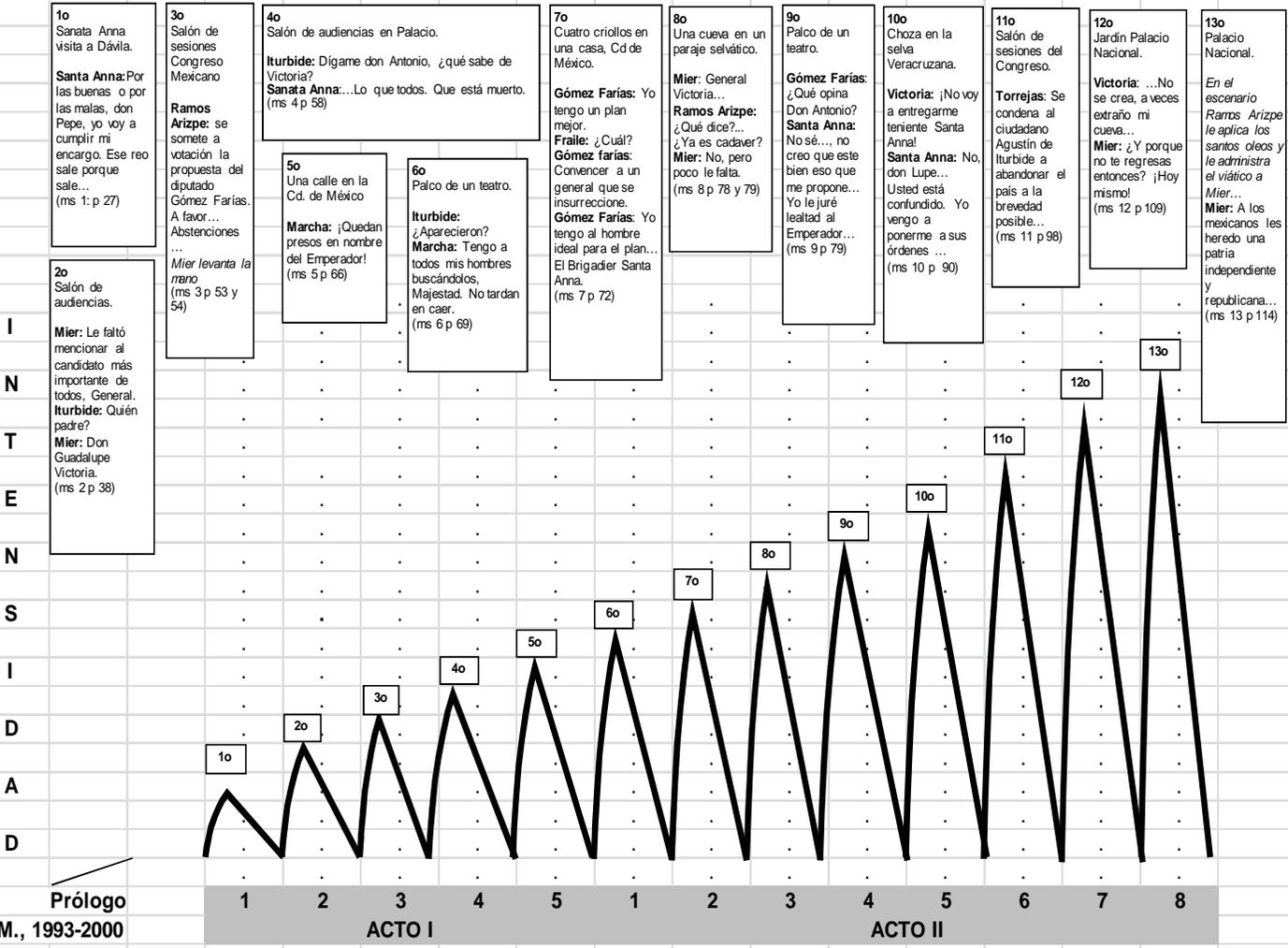
El décimo golpe lo contemplamos cuando Guadalupe Victoria, creyendo que ya quedó atrapado en la choza al ver la llegada de Santa Anna con el ejército, le dice que no se va a entregar, a lo que Santa Anna le responde que viene a ponerse a sus órdenes.

El décimo primer golpe lo encontramos cuando en el salón de sesiones del Congreso, se condena a Iturbide a abandonar el país a la brevedad posible.

En el décimo segundo golpe lo vemos cuando Fray Servando confronta a Guadalupe Victoria y éste le confiesa que extraña su cueva, a lo que Fray Servando le responde que porqué no se regresa si tanto la extraña.

En el décimo tercer golpe Fray Servando ya ha terminado de repartir las invitaciones para su extemaunción que se llevará a cabo en Palacio Nacional, enseguida Ramos Arizpe le administra los santos oleos y un viático a Fray Servando mientras éste termina por decir que a los mexicanos les hereda una patria independiente y republicana.

LOS GOLPES DRAMÁTICOS



CONCLUSIONES

En la obra *1822* se observa claramente una lucha de fuerzas, la ideología liberal en oposición a la ideología monárquica, un conflicto exponencial, el pueblo mexicano en medio de una batalla que no termina; González Mello deja ver la situación política en la que se ha encontrado México, un país en constante oposición y cambio, sin ninguna postura concreta.

En esta historia, el personaje Fray Servando, al ver la podredumbre que se desprende de un mal gobierno, tras haber vivido otra experiencia similar con Iturbide, se encuentra cansado, decepcionado y sin alternativas. Es por ello que decide desaparecer en un acto simbólico, una acción completamente surreal, *la obra surgió como de llevar la trayectoria vital de Fray Servando y decir, esta es como una novela o una obra de teatro delirante...* (González Mello, 2010).

A lo largo de la obra se puede apreciar el lenguaje satírico que González Mello emplea para su construcción dramática, sin embargo es en el momento del autoentierro por parte de Fray Servando donde ese lenguaje cobra mayor fuerza, pues coincide perfectamente con el momento climático.

La obra *1822* es el reflejo de lo que ha sido México a través de dos siglos, la premisa ideológica de una lucha constante por la libertad en “pro” del pueblo de México. Ahora no importa cuánto tiempo haya pasado, nuestra circunstancia sigue siendo la misma: gobiernos corruptos, enriquecimiento ilícito, abuso de autoridad, tráfico de influencias y el no desarrollo sustentable de un país con una riqueza cultural abundante y socio-económicamente muy grande.

González Mello, dentro de su propuesta *1822*, nos aporta una sinergia dentro de la obra, tanto del texto dramático como de las acotaciones, del tal forma que estas dos partes se complementan, y no podría existir una sin la otra.

Es preciso señalar una de las características principales que el escritor utiliza dentro de *1822* y que resalta de manera ineludible: la conformación de las escenas de teatro dentro del teatro, pues es el reflejo paralelo de un juego dramático que el autor utiliza tanto para su construcción dramática, como para resaltar el empleo de espejos que reflejan una historia que critica nuestra realidad, vista desde lejos, en otra dimensión. Como lo comparte el escritor, *siempre me ha gustado romper frontera y la cuarta pared...en realidad es una tradición que me gusta, el teatro además de estar ahí, se puede volver una metáfora de otras cosas en sí mismo y ese juego de que es ficción, pero no es ficción. En este caso la barrera se rompió con la escena de los diputados, esa escena siempre la imaginé con el público...* (González Mello, 2010).

El autor nos muestra una obra de teatro contemporánea. La construcción dramática no tiene nada que ver con una construcción clásica o aristotélica.

La obra *1822* no puede encasillarse dentro de un género dramático concreto, posee un género indefinido, pues presenta varias manifestaciones que van desde el drama, pasando por la farsa y visos de tragedia.

Los valores que González Mello aporta en los golpes dramáticos son fundamentales, se puede observar que el autor utiliza un número semejante de golpes dramáticos como el equivalente al número total de escenas que integran la obra.

Gonzalez Mello consigue mantener un muy buen ritmo a lo largo de toda la obra, por lo que la tensión dramática va en aumento hasta llegar al climax, consiguiendo con ésto una intensidad en crescendo.

Esta obra de teatro *1822* nos muestra el reflejo de nuestra realidad, la realidad de una historia que a la distancia se ve mejor, una realidad que con el tiempo adquiere una nueva visión, mucho más fría, más concreta y desafortunadamente más real.

En un tiempo de transición política dónde cada candidato aporta su mejor versión de campaña para convencer a los ciudadanos de algo que no será cumplido; un tiempo en dónde los ciudadanos estamos hastiados de los malos manejos por parte de nuestros representantes políticos, en dónde las anteriores situaciones son llevadas al extremo por nuestras autoridades a quienes les conferimos la posibilidad de ser nuestros representantes. Nos encontramos ante una economía fragmentada por la toma de malas decisiones políticas que repercuten en el ámbito económico de los mexicanos.

Atravesamos una situación drástica como país, en dónde los valores se ven casi perdidos, en dónde cada quien ve para sí mismo, sin tener ese pequeño espacio que nos permita la reflexión para compartirla con el otro, vivimos de prisa, intentando por todos los medios posibles conseguir riquezas económicas a cada paso, a como dé lugar, aparentando el “éxito” obtenido, pensando que eso es lo que nos hace ser quien somos. Con una razón muy pequeña, un pensamiento en miniatura, y ese razonamiento a la larga, es lo que nos minimiza como nación.

Existen principios universales de ética que como seres humanos y como sociedad civil conocemos, sin embargo, me parece triste que aún cuando sabemos de la existencia de éstos, somos nosotros mismos quienes pisamos esos valores. Eso es lo que puedo ver a diario, con nuestro comportamiento hacia nuestros

semejantes, es de esta forma que esos valores se ven transformados y es en esa medida en que nosotros colaboramos a una corrupción junto con nuestras autoridades de las cuales nos quejamos; de tal forma que como resultado obtenemos, una sociedad caótica, sin posibilidad de diálogo.

Pero afortunadamente algo surge, justamente en el momento en que yo como ciudadano mexicano, decido retomar esos valores que sí funcionan y echo a andar el andamiaje interno que es el que hace que detone todo, es decir, que de la razón baje al corazón y aterrice algo positivo que va a fructificar en el otro, para formar una cadena que contribuya para detener tanta impunidad y violencia.

Me parece que sólo de esa forma, despojándonos de tanto egoísmo, es que se puede edificar algo constructivo, y es precisamente esa crítica constructiva a lo que González Mello nos incita con su obra, a realizar una reflexión como espectadores no sólo de una historia, sino de la vida misma, concientes de nuestra circunstancia y lo que nos aqueja, para lograr una transformación que parta desde dentro hacia afuera, con una conciencia plena para poder mirar a distancia nuestra circunstancia y de esta forma transformar lo que parece imposible.

Bibliografía

- ANGENOT, Marc, *et.al, Teoría literaria, México, Siglo XXI, 1993.*
- BARTHES, Roland, *Introducción al análisis estructural de los relatos, 3ª ed., Traducido por. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1977.*
- _____ *Análisis estructural del relato, Trad. Beatriz Dorriots, México, Premia Editora, (1ª edición en francés 1982).*
- BERINSTÁIN , Helena, *Análisis estructural del relato literario, México, Instituto Nacional de Investigaciones Filológicas (UNAM), 1984.*
- _____ *Diccionario de retórica y poética, México, Porrúa, 1992.*
- BOBES NAVES, María del Carmen, *Estudios de semiología del teatro, Valladolid: Aceña-La avispa, 1988.*
- _____ *Semiología de la obra dramática, Madrid, Taurus, 1987.*
- BRECHT, Bertold, "Pequeño organón para el teatro" en *La política en el teatro, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.*
- _____ *La política en el teatro, Buenos Aires, Alfa Argentina, 1972.*
- BUSTAMENTE, Carlos María, *Historia del Emperador Agustín de Iturbide y establecimiento de la república popular federal, México, FCE, 1985.*
- DELGADO CARRASCO, Susana, *Historia de México, el primer imperio, el segundo imperio, la república restaurada, México, Panorama, 2004.*
- DUCROT, Oswald y Zvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1995.*

- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del Teatro, Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- GOLDMANN, Lucien, "Creación literaria, visión del mundo y vida social" en *Estética y marxismo, México, Era, 1970*.
- GONZÁLEZ, Flavio, 1822, México, D.F., Ediciones El milagro, 2004.
- _____ Entrevista, México, D.F., 2010.
- GREIMAS ALGIRDAS, Julián, "Los actantes, los actores y las figuras" en *Del sentido, 1983*.
- _____ *Del sentido*, ensayos semióticos, Madrid, Gredos, 1970.
- _____ "Reflexiones acerca de los modelos actanciales" en *Semántica estructural, 1971*.
- _____ *Semántica Estructural*, 1ª ed., Madrid, Gredos, 1966.
- KOWSAN, Tadeusz "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo" 1ª ed., en *El teatro y su crisis actual*, Diógenes 61, 1968.
- LÓPEZ ROMÁN, Blanca, "La semiótica en el estudio del texto dramático" en *Actas del segundo congreso de lingüística aplicada, 1985*.
- PARTIDA, Armando, *El actor y su trabajo escénico*, Cuadernos Populares, serie: archivo de filosofía 17, México, Populares, 1973.
- _____ *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, Editorial Itaca, 2004.
- PAVIS, Patrice, "Producción y recepción del teatro: la concretización del texto dramático y espectacular" en *El teatro y su recepción semiológica, cruce de culturas y posmodernismo*, Paris, 1994.

- PROPP, Vladimir, *Morfología del Cuento*, Madrid, 1970.
- RODRÍGUEZ, Antoine, "Definición y función del texto didascálico" en *Un siglo urbano en breve en el D.F. de Emilio Carballido*, México, Xalapa, Ver.: Universidad Veracruzana, 2005.
- ROMÁN Calvo, Norma, *El Modelo Actancial*, México, PAX-UNAM, 2007.
- _____ *Para leer un texto dramático*, México, Árbol editorial, 2001.
- _____ *Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007.
- SEGRE, Cesare, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.
- SERRANO, Sebastián, *La semiótica, una introducción a la teoría de los signos*, Barcelona, Montesinos, 1980.
- STANISLAVSKY, Constantin, *La construcción del personaje*, Madrid, España, Alianza, 1975.
- SZONDI, Peter, "Tableau et coup de théâtre, pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing", *Poétique* 9, pp. 1-14, 1972.
- TODOROV, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1997.
- TORDERA, Antonio, "Teoría y Técnica del análisis teatral" en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, 1983.
- TOURIÑO Vázquez, Daniel, *Teatro mexicano en el siglo XX: búsqueda de la esencia de una nación*, México, 2002.

TRAPERO, Patricia, *Introducción a la semiótica teatral*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1989.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989.

VILLORO, JUAN, “*La revolución de independencia*” en *Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2009.

Otras Fuentes

<http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>, *Apología de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático*, por el Dr. Guillermo Schmidhuber de la Mora, consultada en el mes de abril del 2010.

http://letrasuruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/teatro_epico_de_bertolt_brecht.htm, *El teatro épico de Bertolt Brecha, Conferencia pronunciada el 15 de noviembre de 2004 en Porto Alegre, en el teatro de Oi nois aqui trabéis, en el “Terreiro da tribo”*, por Jorge Arias, consultada en el mes de abril del 2010.

http://jvlone.com/ArmasLetras_1964.pdf, *Fray Servando Teresa de Mier y el congreso mexicano constituyente*, por John V. Lombarda, consultada en el mes de abril del 2010.

http://historiamexicana.colmex.mx/pdf/13/art_13_1937_16325.pdf, *Tradición y modernidad: la orden imperial de Guadalupe. Su organización y sus rituales*, por Verónica Zárate Toscazo, consultada en mayo del 2010.

ANEXO

ENTREVISTA CON FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

Entrevista realizada en la Ciudad de México,
en el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC),
el miércoles 23 de junio de 2010,
y resguardada en medio magnético.

ENTREVISTA CON EL MTRO. FLAVIO GONZÁLEZ MELLO

1.-Que pretende Flavio como dramaturgo mexicano cuando escribe 1822

Soy dramaturgo, me divierte y me apasiona escribir obras de teatro, no soy de los que tiene que pensar como para que hacerlo, sino que se me ocurre y a veces el problema es optar por cual de las cosas que tengo ganas de hacer, hacer, en este caso me permitía por un lado hablar de la historia, que siempre me ha gustado, me parece apasionante y por otro lado estaba muy en Brecht y Fray Servando me pareció un personaje muy contradictorio que había tenido una vida muy novelesca y que eso podía dar pie a hacer un experimento de teatro épico pero con un personaje mexicano, luego eso derivó en algo que ya no tiene es estructura épica, ni es tan Brecht, pero hay un espíritu influido por Brecht en el personaje, porque es un personaje que esta contra el poder, paradójico, es un personaje muy mundano (eso me gusta de los personajes de Brecht). Brecht nunca abogó por heroísmos de izquierda, más bien lo que decía es que el heroísmo es un acto de demagogia, el ser humano no esta hecho para el heroísmo, lo que mueve al ser humano es la supervivencia, la terrenalidad, a partir de ahí para construir lo que sea, entonces Fray Servando es así, es un hombre que defiende ideales que parecen guauu, pero que a la hora de la hora si se trata de salvar el pellejo, lo salva, cosa que me parece bien, el rasgo del idealismo “absurdo” se lo paso a Guadalupe Victoria.

2.-Porqué utilizar un tema político en 1822

La política es una afición nacional, yo diría que después del futbol es la afición que más ocupa nuestra cabezas, en el radio ocupan más tiempo del noticiero en puras cosas políticas, creo que hay una pasión por la política como espectáculo, muy cercano a lo que pasa en el teatro, el interés por la política es un interés social, imposible escapar a eso, me cuesta trabajo escapar a ese ámbito político, en México todo es política, es el aire que se respira. Inicialmente 1822 era más una historia de aventuras, entre la investigación encontré debates del primer congreso constituyente (en los diarios) que era igual a lo que había visto con el congreso priísta y luego con Muñoz Ledo, muchos paralelismos, recuerdo el día que encontré entre esos diarios de debates, la acusación de que Iturbide, (cuando el congreso estaba debatiendo el imperio de Iturbide), y uno de los diputados dijo: ...se llevó todo el tesoro nacional a Suiza en carretas que se hundían en el fango del camino de México a Jalapa de la cantidad de oro que llevaba y todo ese oro fue a dar a Suiza y yo no podía creerlo porque casi al mismo tiempo estaban acusando a Salinas de que se había llevado quien sabe cuantos millones a Suiza, entonces la obra se basó mucho en la idea de qué tanto hemos cambiado, como finalmente yo la escribí durante los años de la transición política del régimen del PRI a la alternancia (o como se quiera decir), del PAN, pues me interesaba mucho la idea de cómo había sido la primera transición porque la de la conquista no fue transición, fue corte, atajo, pero la de la colonia si fue transición y fue muy parecida en muchos sentidos, no es que se acabó la colonia, se fue matizando y se fue suavizando y poco a poco y quizá 10 o 15 años después ya había cambiado lo suficiente como para hablar de un cambio, pero si tu ves el México

de 1819 y 1822, hay muchísimas cosas en común, que si no existieran, no podrías entender porque gente como Gómez Farias votó porqué hubiera un emperador y que Fray Servando fuera una voz un poco aislada diciendo no deberíamos tener un emperador sino un sistema republicano.

3.-En que año fue escrita 1822

Muchos años, de 1993 al 2000, no significa que la escribí en todos esos años, hice un primer tratamiento en 1993, en el 94 lo agarré lo lei y lo volví a dejar, el 95 igual, cada año lo volvía a dejar, leía más textos al respecto, hice la primera investigación antes de iniciar el primer tratamiento y la otra mitad después, el problema más fuerte era elegir de la enorme cantidad de material, que de todo para contar, me llevó mucho tiempo digerir el material para poder llegar a la versión final que se concentra en un pequeño momentito de lo que era el plano original para escribir la obra, pues era una obra muy basta, tenía dos opciones, escribir una obra más épica con episodios muy breves como capítulos de una novela y un planteamiento más teatral girando alrededor de un conflicto y de antagonismos, y a la hora de decidir pues hubo una intuición dramática que me dijo el teatro está en lo otro, entre este bufón cascarrabias, intelectual sarcástico pero al mismo tiempo hombre de armas tomar y el rey de México, los diputados en medio, esa fue mi elección.

4.-Cuál era el concepto al inicio de la obra

Era una obra más Brechtiana, épica, con estructura de episodios, un poco como *Galileo Galilei* (así me la imaginaba) y cuando la terminé de escribir estaba mucho más influida por Shakespeare, por *Timón de Atenas*.

5.-Cuáles son las influencias de escritores para la creación de 1822

Brecht (adapto obras de Brecht, considero que son las imaginaciones teatrales más potentes que ha habido), poco después en la carrera de cine estaba muy clavado en Shakespeare, 1822 es una obra que tiene esa dos influencias.

6.-Cuando escribes la obra tienes claro que será Fray Servando el hilo conductor de 1822

La obra surgió como de llevar la trayectoria vital de Fray Servando y decir esta es como una novela o una obra de teatro delirante, mas bien él fue perdiendo un poco de peso con esta disyuntiva, en donde decido que Iturbide sea parte de este antagonismo, en términos de progresión dramática la penúltima escena en Palacio Nacional es la escena climática, a mi me resultaba muy importante en términos del análisis del problema, siempre he pensado que el antagonismo de Fray Servando e Iturbide ha sido hasta cierto punto fácil, el primer tratamiento de la obra solo planteaba ese antagonismo, y en lo que se convirtió la obra, en estructura es que fuera surgiendo el personaje de Guadalupe Victoria, es un antagonismo hacia el otro lado, ni hacia el pragmatismo y tal, sino a esta cuestión de una izquierda que de pronto es muy buena para manejarse en términos utópicos y en realidad creo que es lo peor que le puedes hacer a este personaje como Victoria, ponerlo a gobernar, Guadalupe

Victoria era eso, el idealismo llevado a extremos absurdos que de pronto se vuelve inevitablemente demagógico porque sigue comportándose como si siguiera resistiendo, entonces la penúltima escena es eso.

7.-Qué significado tiene el telón y/o teatro dentro del teatro

Siempre me ha gustado romper frontera y la cuarta pared, en *Como escribir una adolescencia* la mitad de la acción ocurre entre las butacas, en *Edipo en Colombo*, todo el tercer acto es una obra dentro de una obra, en realidad es una tradición que me gusta, el teatro además de estar ahí se puede volver una metáfora de otras cosas en sí mismo y ese juego de que es ficción, pero no es ficción. En este caso la barrera se rompió con la escena de los diputados, esa escena siempre me la imaginé con el público, además la cámara de diputados es un teatro y de hecho lo que ahora es la asamblea de representantes que fue muchos años la cámara de diputados a la que fui de niño y ví situaciones similares a las que están en la obra (1979), apenas empezaba a abrir a los partidos de oposición, cuando Reyes Heróles y López Portillo, pero era una cámara priísta y era muy chistoso porque eran como pleitos en familia, muy recios y se mentaban la madre unos a otros desde la tribuna, mientras otro se dormía y uno más veía una televisión en su curul que en 1979 era inconcebible, no existían las computadoras personales, que ahora son el pan de todos los días, a los 11 años yo me imaginaba algo todo aburrido y solemne y en realidad me encuentro con un espectáculo muy divertido y desconcertante. Y lo viví como público desde la gradería superior de ese edificio que fue teatro, después eso se volvió más importante cuando escribí las versiones finales de la obra, como que le dio una unidad a la obra y sobre todo al segundo acto, la cuestión del teatro dentro del teatro y eso deriva de la enorme cantidad de alusiones al teatro que hace Fray Servando a lo largo de sus memorias, no sólo porque el equivalente cultural sería el cine hoy en día, entonces los referentes son teatrales, pero el teatro mismo como metáfora se utiliza mucho en la política (la farsa), en Fray Servando es bastante, incluso hay muchas referencias de tecnología teatral para referencia de cuestiones políticas, la frase que aparece como epígrafe es una frase de Fray Servando refiriéndose a como se puede hacer la composición política del congreso que él veía necesaria para obtener la independencia. En una escena final con Ramos Arizpe dice que la Constitución de 1824 no sirve. Él pugnaba por una constitución como la carta magna inglesa que son pocos artículos muy generales y esenciales, ya luego que las leyes definan como se va a hacer eso, en cambio se hace una constitución a la francesa, es propio del genio histriónico de los franceses dividir su reino en actos como en las obras de teatro (refiriéndose a los títulos de la constitución), equiparaba la estructura del texto constitucional a la estructura de las comedias de Moliere.

8.- Intención de la muerte de Iturbide después del exilio

La intención era matizar el discurso, la obra es una obra documental incluso los chistes que hace el personaje son chistes documentados, eso se dijo y esas son las palabras que según las fuentes dijo Iturbide, te gustaba esa teatralidad del hombre frente al paredón pronunciando sus últimas palabras como de héroe y cerrar al personaje y también había un lado entrañable de decir este

cuate habrá sido lo que habrá sido, pero finalmente fue el que consumó la independencia y acabó fusilado en un paredón de un villorrio entre el calor, los moscos y los perros, tampoco creas que me parece puramente ridículo, evidentemente hay algo entrañable en esa imagen, pero había que evitar la demagogia a como diera lugar, en realidad es un giro que rompe la solemnidad del momento y que además es de esas cosas que a mi me parecen completamente posibles porque pasa en todos los ámbitos, las cosas, al menos en nuestro país cuando están a punto de ocurrir algo absurdo se descompone y entonces ya no ocurrieron, como se perdió Texas, por una siestecita, pero bueno al tipo al final lo matan, solo es un giro, no sería descabellado pensar que en su momento sublime de martirio lo hayan sometido a un martirio peor de ineficacia y que esta presente en todos nuestros empleados gubernamentales, como en el de los soldados.

9.- Cuántas representaciones tuvieron cuando fue montada

420 representaciones en México, lo mejor que le puede pasar a una obra es dialogar con el público y entre más público mejor, lo cual no es fácil. La duración tuvo que ver con varios factores, uno el texto, otro los actores que estaban ahí, la actitud de quienes en ese momento estaban en la dirección de teatro de la UNAM y en ese momento decidieron jugársela por mantenerla, implicó resistir muchísima presión y apostarle a esto, no ocurre todos los días, es un privilegio, estuvimos los lunes durante tres años. En las últimas funciones de la obra estaba lo del desafuero de López Obrador. Con la escena del desafuero del padre Mier, parecía que habíamos modificado el texto para incluir un chiste de actualidad y no lo era, eso fue muy interesante, para mi es un privilegio haberlo podido ver porque es algo muy difícil que te ocurra, y por otro lado sí me parece que eso demuestra una cosa, que el prejuicio respecto a que la gente ya no va al teatro es muy relativo, esta obra la vio más gente que la que ha visto muchas películas mexicanas incluso que han ganado premios en el país. Es muy relativo, recuerdo que se estrenó y luego luego al mes teníamos el mundial de fútbol que tu sabes que en todos los teatros es uyy, “el mundial”, y si llueve no va a venir nadie; eso no es cierto creo que cuando la gente se interesa va, vivimos en una ciudad tan grande que con que a dos o tres millones de personas les interese el futbol tenemos publico para rato. En la investigación que hago no encontré un papel suficientemente determinante como para decir, vale la pena escribirlo y deseché la idea, porque creo que el teatro es todo menos políticamente correcto. Los personajes teatrales no son un reflejo de la realidad, son síntesis escénicas, en este caso parte de la propuesta era mostrar un mundo en donde la política es una cosa de hombres, puede haber muchas otras maneras de representar ese momento, pero en todas las memorias de Fray Servando no encontré una sola alusión a una mujer que hubiera cambiado el rumbo de su país o que hubiera cambiado la trayectoria del rumbo de Fray Servando. Entonces me limité a trasladarlo a la escena, pero el hecho de el disfraz de Iturbide, es una anécdota que creo que es de Santa Anna que una vez escapó de la Cd. De México disfrazado de mujer y me tomé la libertad de usarlo para que hubiera una mujer.

10.-Existe influencia cinematográfica en 1822

Estaba terminando la carrera de cine, pero lo que me interesa del teatro es el teatro, quería algo lo más teatral, de hueso duro escénico posible y eso es lo que busqué y por eso la idea de que ocurran las cosas en el teatro, son cosas que no puedes hacer en el cine y bueno por eso Shakespeare, más allá de lo que nos tiene que decir, a mí lo que me fascina es la teatralidad de Shakespeare por sobre todo lo demás, tiene una teatralidad como muy esencial, y los Isabelinos en general.

11.- Tienes proyectos en puerta

Mientras estudiaba cine no dejé de hacer teatro, pero sí hice adaptaciones, no tenía la energía y la concentración para seguir escribiendo obras más personales, también como no estudié teatro mi manera de seguir aprendiendo y un poco suplir esa universidad es que tomé cursos sueltos, haciendo adaptaciones y eso te obliga a ver como están contruidos los textos, pero desde que salí de la escuela de cine, en realidad he hecho mucho más teatro que cine, para mí fue muy claro que el teatro es algo que necesito, que me encanta, que me siento muy bien haciéndolo y además en México es algo que te permite tener una continuidad de trabajo cosa que en cine no. Entonces cuando puedo hago cine, pero el teatro es algo que bien que mal he ido estrenando un promedio de una obra al año, los últimos 10 años, y me interesa mucho esa continuidad.

12.- A que te dedicas actualmente en el CUEC y CCC

Las clases que imparto ahora son únicamente de guionismo (junio 2010), anteriormente daba clase dirección también.

13.- Qué estado guarda actualmente la producción teatral en México en comparación con la producción cinematográfica

El teatro es algo que se puede hacer con cierta continuidad, primera diferencia fundamental, ahorita es un buen momento para el cine, ha habido malos momentos para el cine, pero quiero decir que cuando es un buen momento para el teatro y un mal momento no lo notas tan radicalmente como para el cine, cuando es un mal momento para el cine nadie hace cine y cuando es un buen momento para el cine hay chance de hacer algo. En el teatro siempre hay manera de hacer las cosas, eso por un lado, por el otro es difícil comparar, son disciplinas muy distintas, creo que el teatro tiene una manera de dialogar con el público diferente y eso es algo que me interesa mucho, que las obras dialoguen propiamente y que sean eso, un espacio de diálogo.

Ciudad de México, miércoles 23 de junio de 2010,
17:00 horas.