



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El actor y el relato: Sobre mi experiencia profesional como actor en el espectáculo Frente al Olvido de José Caballero

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

PRESENTA:

ABRAHAM VALLEJO ARZATE

ASESOR: Mtro. Lech Hellwig-Górzyński

SINODALES: Prof. Mario Balandra Oliver
Lic. Daniel Huicochea Cruz
Lic. Oscar Martínez Agiss
Lic. Emilio Suárez Lastra



MÉXICO D.F. MARZO 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Dedico este trabajo a mis padres y a mis hermanos.
Al amor, a mis amigos, a mis maestros,
a mis compañeros de escuela
y a todos con los que he compartido
la vida, el escenario, la ficción y el teatro.
Amo ser ACTOR.

A todos muchas gracias por su apoyo y su presencia
porque son parte de mi historia.

Abraham Vallejo Arzate
Marzo 2011

Índice

Introducción	1
Capítulo I EL RELATO TEATRAL	7
1. Introducción al Relato	7
1.1 Definiciones de relato	8
1.2 Las partes del relato	11
1.2.1 Historia	12
1.2.2 Discurso	14
1.2.3 Narrador, acto de la narración	16
1.2.3.1 El narrador en el relato escrito	17
1.2.3.2 El narrador en la representación teatral	19
2. El monólogo	21
2.1 Tipología de los monólogos	23
2.2 Estructura del monólogo	25
3. El soliloquio	26
4. Relato teatral	26
Capítulo II APUNTES SOBRE EL PROCESO CREATIVO DEL ESPECTÁCULO “FRENTE AL OLVIDO” DE JOSÉ CABALLERO	28
1. “Frente al olvido”. Relato Teatral	
Sinopsis del espectáculo	28
1.1 Origen y desarrollo	28
1.2 Estructura dramática del relato teatral Frente al Olvido	32
1.3 Estructura dramática del espectáculo	34
2. El monólogo de El yanqui	36
2.1 Sinopsis del monólogo	36
2.2 Proceso creativo del monólogo: origen y conclusión	36
2.3 Análisis del monólogo de El yanqui	39
2.3.1 La historia y el discurso del monólogo	39
2.3.2 La representación escénica del monólogo	42
3. Técnicas empleadas para la creación del monólogo de El yanqui y del relato en general	43

3.1 La expresión verbal:	
Trabajo realizado con la asesoría de Luisa Huertas	44
3.2 La expresión corporal:	
Trabajo creativo realizado con Ruby Tagle	47
Capítulo III EXPERIENCIA PROFESIONAL	49
1. Temporadas de <i>Frente al Olvido</i>	50
2. Diferencias entre ambas temporadas	51
2.1 El espacio de representación	51
2.2 El discurso escénico de la representación	53
2.3 El uso de la voz	54
2.4 La relación entre el actor y el público	55
2.5 Los gestos y los movimientos escénicos	55
Conclusiones	
Las historias en escena.	
<i>Comentarios y reflexiones a manera de conclusiones</i>	57
Anexos:	
1. Texto del monólogo de El yanqui	60
2. Archivo Fotográfico	62
3. Publicidad	68
4. Notas de prensa	73
Bibliografía	76

Introducción

El presente informe académico por actividad profesional para titularme en la carrera de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro (LLDyT) que se imparte en la Facultad de Filosofía y Letras (FFL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), misma que estudio de 2002 al 2011, está basado en una reflexión a partir de una investigación teórica sobre el relato y el teatro, pero siempre orientado y/o tomando como base y punto de partida, mi participación como actor en el espectáculo *Frente al Olvido*¹, uno de los trabajos presentados por los integrantes de la generación 2004-2008 del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM.

Desde febrero de 2008 concluí mis estudios de actuación en el CUT con una primera temporada del 30 agosto de 2007 al 3 de febrero de 2008, del relato teatral *Frente al Olvido* concebido por José Caballero. Posteriormente, en mayo de ese mismo año, nos llegó una invitación para dar un par de funciones en el Palacio Nacional. A partir de dichas funciones se generó la segunda temporada de *Frente al Olvido*. Luego, ya como egresado del CUT y siendo miembro activo de “Los Hijos del Eslabón Perdido”², durante los meses de septiembre y octubre de 2008 se llevó a cabo la segunda temporada de dicho trabajo teniendo como escenarios, varios patios, plazas y recintos del Palacio Nacional en el Centro Histórico de la Ciudad de México. *Frente al Olvido* siguió su curso, logrando tener una participación oficial dentro del IV Encuentro de las Artes Escénicas en la Ciudad de México en marzo de 2009, cuya finalidad ha sido la proyección de este espectáculo a festivales nacionales e internacionales.

Después de terminar dos procesos teatrales como actor, uno en la carrera de Literatura Dramática y Teatro (LLDyT) y otro en el Centro Universitario de Teatro (CUT), el motivo principal que me lleva a la realización de este informe

¹ *Frente al Olvido*, relato teatral de José Caballero y Ruby Tagle.

² *Los Hijos del Eslabón Perdido*, Sociedad Artística Multidisciplinaria. Generación 2004-2008 del Centro Universitario de Teatro. www.losijosdeleslabonperdido.com

académico por actividad profesional es realizar una reflexión a partir de una investigación sobre lo que significa y se entiende por “*relato teatral*”. Esto surgió a partir de mi experiencia profesional como actor durante el proceso de ensayos y representaciones, pero especialmente después de haber concluido la primera temporada fue cuando me resultó muy atractiva la idea de hacer este informe académico, exponiendo en él una reflexión teórica y empírica a partir de *la presencia del relato en una representación teatral*, y en específico en este hecho escénico llamado *Frente al Olvido*.

La obra relata la guerra de la intervención americana a México entre los años de 1846 y 1848, mejor conocida como la guerra del 47. Dicho relato está escenificado a través de los monólogos, las narraciones y los movimientos escénicos. Este discurso es el que me lleva a tomar en cuenta la presencia de los monólogos como relatos teatrales que nos narran una historia a través del punto de vista del personaje, mientras que por otra parte, los movimientos escénicos ilustran y ejemplifican, convencionalmente, como lo es en el teatro, situaciones y espacios físicos y temporales que servían de enlace entre los monólogos y las narraciones, apoyando así, la acción de narrar la historia a través de la representación escénica.

El tema principal es *relato teatral desde el punto de vista de un personaje*, y éste, inevitablemente nos lleva a informarnos sobre otros temas como lo son el relato, la narración, la historia, el narrador y el monólogo, desde el punto de vista teórico y el práctico.

A partir de mi experiencia profesional, hablaré de la representación escénica tanto en el proceso creativo de los ensayos como de las funciones. Hablaré de las herramientas técnicas de las que me valí para la creación escénica del monólogo de *El Yanqui*, dentro de mi participación en *Frente al Olvido*, y así, exponer e informar sobre el trabajo creativo como actor a partir de la expresión corporal y la expresión verbal.

El tema del relato como tal tiene un gran campo de estudio tanto desde al aspecto teórico como del práctico, y no puedo dejar de mencionar que ya se han realizado investigaciones muy interesantes que abordan el relato desde distintos enfoques como el lingüístico, el semiótico o meramente desde un punto de vista de análisis del discurso narrativo, entiéndase cuento o novela.

Fue así que durante la búsqueda por encontrar información teórica para abordar y sustentar el desarrollo del presente informe académico, me encontré con varias fuentes que abordan el tema de *el relato* desde el punto de vista de texto narrativo, es decir, el relato como cuento o novela; o también, textos teóricos que hacen un análisis del discurso en las estructuras narrativas, sumándole al mismo tiempo el sustento informativo dado por el uso de diccionarios de contenido general y otros más especializados en teatro, en donde se dan significados que soportan y respaldan la información de algunos conceptos establecidos en el presente informe.

Por otro lado, fue también durante esa búsqueda que me encontré con el libro de Luz Aurora Pimentel que se titula *El RELATO EN PERSPECTIVA: ANÁLISIS DEL DISCURSO NARRATIVO*, en donde la autora establece que “el modelo narrativo que organiza el presente estudio se funda en un presupuesto capital: es *por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana*”.³ Dicha premisa me parece sumamente interesante ya que durante el ejercicio escénico llevado a cabo en *Frente al Olvido*, el personaje relataba a través de su monólogo un punto de vista con respecto a la guerra de 1847. De esta manera, este personaje ejercía el acto de narrar su historia, tomando de cierta manera “la tarea de narrador”. Así, en el acto escénico, es el actor el intermediario entre la ficción y el público.

Sin embargo, al hablar de *relato teatral* no podemos evitar la presencia de la semiótica teatral como una forma de analizar y comprender el relato dentro del

³ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores/UNAM. México D.F. 2008. pp. 12

hecho escénico, pues si tomamos en cuenta las palabras de Roland Barthes en su libro *Introducción al análisis estructural de los relatos*, ellas nos dan la pauta para poder entender que la vida está llena de relatos y que son innumerables las maneras en que pueden presentarse ante nosotros, y cito:

“... el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación de todas estas sustancias”.

Entonces, nos damos cuenta que es posible hacer un análisis de lo que significa un relato teatral, y en específico, de lo que va del espectáculo *Frente al Olvido*, logrando así exponer la articulación y el discurso de este relato teatral, en donde existe un lenguaje articulado en un texto que posteriormente será lenguaje hablado cuando los textos son designados a los actores, quienes lo dirán en la escena, y en donde a su vez, la imagen que ve el espectador corresponde con las palabras que escucha y con los gestos que suceden ante él.

En suma, el teatro contiene en sí un conjunto de elementos que organizados en un universo, hacen que suceda un hecho escénico determinado. En este caso, un relato teatral a partir de la suma de los relatos, a manera de monólogos de los personajes que exponen su punto de vista con respecto a la guerra de 1847, en adición a los elementos de escenografía, iluminación, vestuario, etc.

Por otro lado, sabemos que el trabajo del actor en inicio es llevar a cabo la representación a través de la acción. Y, accionar, según el *Diccionario de la Lengua Española*, en su primera acepción nos define que accionar es *poner en funcionamiento un mecanismo o parte de él, dar movimiento*; mientras que en la segunda acepción nos dice que accionar es *hacer movimientos y gestos para dar a entender algo, o acompañar con ellos la palabra hablada o el canto, para hacer más viva la expresión de los pensamientos, deseos o afectos*. Ambas definiciones son muy acordes al trabajo del actor, mas para efectos del trabajo realizado en *Frente al Olvido*, me parece oportuno mencionar que la acción principal del actor

se centra en la interpretación de un personaje cuya acción es narrar su propia historia. Para ello, el actor da movimiento a sus pensamientos para emitirlos a través de la palabra hablada, generando un discurso escénico en donde cada palabra e idea dichas son parte de la expresión viva del personaje interpretado por el actor.

No obstante, el trabajo realizado durante las representaciones de *Frente al Olvido* contiene aún más complejidad. Y es que, aparte de la realización de los monólogos, el actor era cómplice y participe durante todo el desarrollo de la representación al accionar en cada uno de los monólogos y en aquellas partes colectivas en donde las voces de todos los actores formaban una sola voz, un coro. Así que más allá de únicamente representar un monólogo, cada actor de este espectáculo era parte de los monólogos de los otros actores y de las transiciones entre los relatos, a manera de comparsa.

En consecuencia, el trabajo realizado por el actor durante el ejercicio escénico de *Frente al Olvido*, tanto desde el proceso creativo de los ensayos y de las representaciones, se vio en la necesidad de utilizar determinadas herramientas técnicas para la creación escénica del monólogo: el relato. Dichas técnicas, en un aspecto general, son la expresión corporal y la expresión verbal. La primera, la expresión corporal, se realizó a través de gestos y movimientos escénicos que servían tanto de ambientación de los distintos monólogos como de transición entre uno y otro, además de la generación de imágenes y composiciones plásticas con los cuerpos de los actores en el espacio escénico. Y por el otro lado, la expresión verbal consistió en varios procesos como lo son el análisis general y particular del texto (el monólogo o relato teatral), la manifestación de los ambiente sonoros creados por los actores, en suma, que la expresión verbal se encarga del trabajo de la voz, y en consecuencia, del texto para ser dicho y escuchado.

Para abordar el contenido del presente informe me he dado a la tarea de estructurarlo y dividirlo en tres capítulos que concentran la información del

trabajo realizado en *Frente al Olvido*, además de la investigación teórica que me permitió hacer una reflexión sobre el relato teatral.

En el primer capítulo se concentra toda la información teórica acerca del relato, logrando hacer una exposición de los conceptos implicados como lo son la narración, el narrador, la historia, el monólogo y el discurso. Todo ello para explicar el porqué de *Frente al Olvido* como relato teatral, y el uso de monólogos y narraciones para relatar la historia.

El segundo capítulo se centra en la estructura dramática del texto, el discurso escénico, el proceso creativo del monólogo de *El yanqui* y las formas de trabajo empleadas para su creación: la expresión verbal y la corporal, y, obviamente, análisis del texto del monólogo.

Y finalmente, en el tercer capítulo hago una revisión de las diferencias experimentadas en la Caja Negra del CUT y en los espacios de las distintas áreas del Palacio Nacional, donde sucedieron la primera y segunda temporada respectivamente, exponiendo mis comentarios sobre mi experiencia profesional como actor de este trabajo.

Capítulo I

El Relato Teatral

MARCO TEÓRICO SOBRE EL RELATO, EL MONÓLOGO.

1. INTRODUCCIÓN AL RELATO TEATRAL

Existen muchas maneras de llevar a cabo un espectáculo, partiendo de diversas manifestaciones artísticas que pueden expresar escénicamente una historia determinada. Así como la danza y la música, el teatro es un arte de expresión escénica a través del cual nos permitimos representar historias, y gracias a las maneras ilimitadas de poder hacerlo, el acto de representar se convierte en un hecho de imaginación y creatividad.

En este caso expongo el uso del relato como una de las tantas formas posibles de representar un hecho en escena. Por eso, la acción de relatar, según la definición del diccionario de la Real Academia Española⁴, es “*referir o dar a conocer un hecho*”. A continuación expondré algunas definiciones más del *relato* para poder después explicar la idea del relato teatral *Frente al Olvido*.

Pero antes de comenzar con las definiciones, debo dejar en claro que en este informe académico por actividad profesional, se aborda por la presencia del relato en la representación teatral. Tomando en cuenta que existe el *relato escrito* y el *relato representado o relato teatral*.

Por esta razón, y puesto que los estudios del *relato* se extienden desde los realizados por la lingüística⁵, bastará centrarnos en los estudios que nos convienen como lo son los de la teoría narrativa, específicamente para el entendimiento y comprensión del *relato escrito*. Por otro lado, nos valdremos de lo referente a los estudios de semiótica teatral para revisar lo perteneciente al

⁴ Las definiciones del *Diccionario de la Lengua Española* han sido tomadas del portal virtual: <http://rae.es/rae.html>

⁵ La lingüística, en general, es el estudio teórico del lenguaje que se ocupa de métodos de investigación y de cuestiones comunes a las diversas lenguas.

espectáculo, es decir, a la representación teatral al hablar del *relato representado*.

Por lo tanto, el término *relato teatral* incluye tanto al *relato escrito* como al *relato representado*, en donde el primero está en potencia de ser representado escénicamente, y a propósito, cito unas palabras de Roland Barthes:

...el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias; está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima...⁶

Lo anterior nos da la posibilidad de observar el relato desde dos puntos de vista: el relato escrito y el relato representado. Y por esta razón, observar y exponer la presencia del relato en *Frente al Olvido*, en donde están presentes tanto la historia (la guerra de 1847) como el drama (la historia personal de cada personajes) dentro de los monólogos que, enlazados por movimientos escénicos, componen el relato teatral.

1.1 DEFINICIONES DE RELATO

Durante la búsqueda de información teórica acerca del relato encontré una diversidad de estudios lingüísticos y de teoría narrativa, así como diccionarios y fuentes de consulta especializados en teatro y gramática. A continuación expongo una serie de definiciones sobre *el relato*, para posteriormente hacer una síntesis de los conceptos y las definiciones, en función del espectáculo *Frente al Olvido*.

Comienzo con la definición hecha por Helena Beristáin en su *Diccionario de Retórica y Poética*, donde especifica que “*la esencia del relato consiste en que da cuenta de una historia, narra o representa una historia; comunica sucesos, ya*

⁶ Barthes, Roland. *Análisis Estructural del relato*. Edit. Premiá La red de Jonás. México 1991. pp. 7

sea mediante la intervención de un narrador, ya sea mediante la representación teatral efectuada en un escenario y ante un público por personajes, en las obras dramáticas. El cuento, la novela, la epopeya, la fábula, el mito, la leyenda, son relatos narrados. El drama (tragedia, farsa, comedia, paso, etc.) son relatos representados. El relato, al igual que la argumentación y la descripción, son estructuras discursivas que pueden aparecer en diferentes tipos de discurso (tales como carta, soneto, comedia) donde se articulan con otras estructuras discursivas”⁷.

Por otro lado, Luz Aurora Pimentel define en su libro *El relato en perspectiva*, que “un relato es la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional”.⁸ Dicha definición nos pone en primera instancia la presencia de un narrador como ese vínculo existente entre la narración de los hechos y el acto de narrar. Y poniéndolo en términos prácticos, el narrador, más allá de ser la figura literaria, vendría a ser el personaje representado por el actor, ya que adquiere dicha función dentro del relato teatral *Frente al Olvido*, al ser quien cuente una historia a través del monólogo que está interpretando.

Por su parte, Alberto Paredes nos dice en su libro *Las voces del relato* que el relato “es toda obra de literatura de ficción que se constituye como narrativa. Es decir, una organización literaria que erige su propio universo donde hay acontecimientos (pasan “cosas” a “personas”) que deben interpretarse como reales en la lectura para que la obra funcione. La verosimilitud inherente a la narrativa consiste, precisamente, en el pacto establecido entre el autor y sus lectores: los sucesos relatados son reales (existen con plenitud) dentro del mundo erigido por el texto.”⁹

⁷ Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. Editorial Porrúa. Octava Edición. México, 2001. pp. 424

⁸ Pimentel, Luz Aurora. *El Relato en Perspectiva*. Estudio de teoría narrativa. Siglo XXI Editores. México 2008. pp.10

⁹ Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Grijalbo, México D.F. 1993. pp. 13

Por otra parte, me parece importante exponer una definición de *relato* extraída del *Diccionario de Teatro* de Manuel Gómez García, donde el autor nos dice que el relato es la “*relación de acontecimientos, ocurridos fuera de escena, que refiere el mensajero, confidente o narrador. El relato tiene por objeto resolver las dificultades artísticas o técnicas de realización, aligerar la acción dramática, clarificar las opciones de comportamiento de los personajes y facilitar la objetividad crítica del espectador*”.¹⁰

Y finalmente, me resulta importante citar las palabras de Patrice Pavis contenidas en su *Diccionario del Teatro* al decirnos que el relato es el “*discurso de un personaje que narra un acontecimiento que se produce en la extra-escena*”.¹¹

Sin duda, todas las definiciones son afines a la idea de *relato teatral*. Por esta razón me parece importante subrayar que de las definiciones anteriormente expuestas implican las ideas que a mi parecer contienen el relato escrito y el relato representado, como son: la expresión de una serie de acontecimientos y la acción de que alguien cuenta algo a alguien. Compartiendo así las ideas de Beristain y Pimentel, como la esencia del relato.

De esta manera, entiendo el relato como la expresión de una serie de sucesos expuestos por un narrador (el intermediario entre la narración y el acto de narrar), y que en su conjunto conforman una historia, y cuya representación puede variar desde la escritura hasta la representación escénica, o como lo dice Barthes, refiriéndose a la omnipresencia del relato:

“...el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad”.¹²

¹⁰ Gómez García, Manuel. *Diccionario de Teatro*. Torrejón de Ardez, Akal diccionarios: 14. Madrid, 1998. pp.

¹¹ Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiótica*. Paidós Comunicación. España 1996. pp. 418.

¹² Barthes, Roland. *Ibidem*, pp.7

Luego entonces, puedo situar *el relato teatral* como una forma de enunciación en donde existe ya un texto (literatura) que está destinado a su representación. Por lo tanto, el relato en el teatro nos permite dar cuenta de historias al público. Y en el caso de *Frente al Olvido* es a través del actor que, interpretando a un personaje que realiza la acción de narrar, funge como mediador entre el texto escrito y la representación escénica.

1.2 LAS PARTES DEL RELATO: HISTORIA, DISCURSO, NARRACIÓN

Partiendo de la idea de Barthes acerca de que el relato puede ser soportado por el lenguaje oral o escrito, y ya en términos generales, suceder en todo tiempo y espacio de diferente manera, hablaré en este apartado acerca de las partes del relato, elementos, cada uno de ellos, que se encuentran interrelacionados y que son directamente importantes entre sí. Para ello, me centraré generalmente en lo expuesto por Luz Aurora Pimentel en su libro de teoría narrativa, ya que establece su estudio del relato no desde un punto de vista genérico sino más bien desde la narratología¹³.

El relato, ya sea oral o escrito, implica la narración de un “mundo narrado”, como lo diría Luz Aurora Pimentel. Dicho mundo contiene la historia y el discurso del relato, que pueden encontrarse interrelacionados de distintas maneras, al tiempo que el narrador como mediador, toma a su cargo el acto de la narración.

Por lo tanto, podemos afirmar que las partes del relato se encuentran íntimamente relacionadas y que no pueden darse por separado. Por esta razón, a continuación cito las palabras de Luz Aurora Pimentel para referirnos a los conceptos de las partes del relato:

¹³ “...los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva. Un análisis genérico, en cambio, procede de especificaciones temáticas, y de la descripción de un conjunto de codificaciones formales como producto histórico de la convención, mismos que distinguen al género *stricto sensu*: novela, cuento, autobiografía, epopeya, leyenda...” Pimentel, *op. cit.*, pág 8,9.

“La *historia*, o contenido narrativo, está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Este universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de la realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que solo en ese mundo son posibles. Cabe notar que la historia es una construcción, una abstracción tras la lectura o audición del relato.

El *discurso*, o texto narrativo le da concreción y organización textuales al relato; le da “cuerpo”, por así decirlo a la historia.

El *acto de la narración* establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal.¹⁴

A continuación, nos detendremos en cada uno de los tres componentes del relato, para poder particularizar sobre ellos y comprender desde qué perspectiva los adoptamos para la exposición del informe académico sobre el relato teatral *Frente al Olvido*.

1.2.1. LA HISTORIA

*El relato no representa una historia, la cuenta,
es decir, significa por medio del lenguaje.
Genette*

Dentro de las acepciones a la definición de la palabra *historia* en el *Diccionario de la Real Academia Española*¹⁵, se sugiere definirla como una “*narración inventada*”, definición por demás puntual para los fines del presente informe académico al referirse a la narración. Sin embargo, otra de las acepciones que nos interesan es la que la define como la “*relación de cualquier aventura o suceso*”, porque nos vincula directamente con el hecho de tomar a *la historia* como lo hace Pimentel al decirnos que la historia es también sinónimo de

¹⁴ Pimentel, op. cit., pp. 11, 12.

¹⁵ Las definiciones del Diccionario de la Lengua Española han sido tomadas del portal virtual: <http://rae.es/rae.html>

contenido narrativo, el cual está construido por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado¹⁶. De esta manera, podemos incluir una tercera acepción del mismo diccionario que nos dice que *historia* es el “conjunto de los acontecimientos ocurridos a alguien a lo largo de su vida o en un período de ella”. Dicha definición me lleva directamente a pensar en los distintos monólogos que están vinculados por el tema de la guerra de intervención americana en 1847, ya que en ellos está relatada la historia de cada uno de los personajes, quienes narran los acontecimientos que les ocurrieron, y en consecuencia, dejan ver su perspectiva con respecto a la guerra.

Sin embargo, haciendo una revisión al *Diccionario del Teatro*, de Patrice Pavis, el autor expone que *historia* o *historia narrada* “es el conjunto de episodios narrados, independientemente de su forma de representación”¹⁷.

Pero también existe la posibilidad de entender *la historia* como sinónimo de *fábula*, que viene del latín *Fabula*, y que significa: dichos, relato. A este respecto, dice Pavis que la *Fabula latina* es un relato mítico o inventado, y por extensión la obra teatral y el cuento, a diferencia del término *fábula* correspondiente a griego *Mythos*: “serie de acontecimientos que constituyen el elemento narrativo de una obra”.

Por otro lado, siguiendo las definiciones del *Diccionario de Retórica y Poética*, de Helena Beristáin, la búsqueda de *historia* nos lleva a lo que se conoce como *diégesis*, entendida como la sucesión de acciones que constituyen los hechos relatados en una narración o en una representación (drama). Sin embargo, al hablar de *diégesis*, me parece acertado exponer que: “Platón opuso la *diégesis*, como narración, a la *mimesis*, como representación; dicotomía [...] que ve dos procedimientos generales de presentación de una historia; narrar, por una parte, y mostrar (o imitar), en el diálogo, por otra parte”¹⁸.

¹⁶ Pimentel, Ibidem, pp. 11

¹⁷ Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro*. pp. 255

¹⁸ Beristain, Helena. Op. cit., pp. 149

Por lo tanto, al enfocarnos en la presencia del relato en *Frente al Olvido*, es notable observar la conjunción de la *diégesis* con la *mímesis* (desde el punto de vista de Platón), porque en este relato teatral se fusionan en el relato escrito (el monólogo) con la acción de representarlo por el actor (también narrador). En otras palabras, la narración y la representación forman parte del mismo suceso, al ser el parlamento un gran diálogo que emite el personaje que monologa.

En conclusión, hemos visto que las distintas definiciones expuestas anteriormente comparten la idea de ser una narración de acontecimientos determinados que debido a su organización y forma de presentación componen el relato.

1.2.2 EL DISCURSO

Como bien lo había mencionado anteriormente con palabras de Luz Aurora Pimentel, el “discurso” es lo que “le da cuerpo” a la historia, al ser la organización de los acontecimientos narrados. El discurso a diferencia de la historia, es el material propiamente escrito: es la selección de los sucesos, su disposición dentro del universo denominado “texto narrativo”, mismo que en consecuencia nos deja entre ver lo que se puede denominar como perspectiva o punto de vista del relato, ya que su organización orienta inevitablemente una postura determinada.

El discurso es parte inherente del relato que determina la función del texto narrativo. En este caso, hablaremos del discurso del relato teatral *Frente al Olvido*, centrándonos en el monólogo como la forma principal que le da cuerpo a este trabajo escénico.

Así, en *Frente al Olvido*, los monólogos son esos relatos que dan forma al relato teatral. Incluso, podemos verlos como historias aisladas vinculadas por el tema de la guerra, es decir, son monólogos y narraciones que contienen una

historia particular que narra una perspectiva del tema que los une: la situación de la guerra de 1847 y en donde también están estructurados los acontecimientos o hechos suscitados a cada personaje en un tiempo pasado, que en el presente de la acción de narrar, es el personaje interpretado por el actor quien los cuenta al público.

El discurso del relato escrito consiste en la narración de los hechos, eso que se quiere contar, y que no propiamente coincide con lo que es el discurso escénico, es decir, la manera en que está estructurada la representación teatral y que en definitiva, corresponde al relato representado.

Continuando con el discurso del texto narrativo, es importante hacer mención de *la trama* del relato, ya que una historia implica, más que una consecuencia puramente lógica o no de los hechos narrados, la necesidad de una preselección de los acontecimientos, sucesos o hechos que deseen mostrarse. Luego entonces, *la trama* sucederá como consecuencia del orden del material que ha sido preseleccionado y que “entramado” de tal o cual forma, conformará el discurso del relato escrito.

Anteriormente mencioné que el discurso en consecuencia genera esa única posibilidad de perspectiva que tiene el relato, pero esa perspectiva o punto de vista depende indudablemente de *la trama* contenida en el relato, porque “lo cierto es que la trama corresponde a uno de los indicadores más importantes de la significación narrativa, ya que su orientación constituye una postura, un punto de vista sobre el mundo.”¹⁹

Ahora bien, al estar directamente relacionado *el discurso* con *la trama* de la historia, podemos establecer que los acontecimientos narrados obedecen a una relación temporal entre dichos hechos y el tiempo del discurso que los contiene, es decir, el texto narrativo o relato escrito, y en este caso, en el monólogo. Esta relación temporal en términos de orden, se define “como una

¹⁹ Pimentel, op. cit, pp. 126

relación de secuencia entre el orden cronológico en el que ocurren los acontecimientos y el orden textual en el que el discurso lo va narrando.”²⁰ Es decir, que los sucesos están entramados y la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, lo cual permite que se produzcan dos líneas temporales que están presentes en todo texto narrativo (en todo discurso) y que conforman el orden de los acontecimientos que suceden en la historia: “por su disposición en el texto y por su cronología diegética.”²¹

1.2.3 EL NARRADOR: ACTO DE LA NARRACIÓN

El narrador es, de una manera muy directa, quien nos narra el relato, quien cuenta la historia. Es importante señalar que en este trabajo se aborda al narrador desde dos perspectivas: el narrador en la obra literaria, es decir, en el relato escrito; y por otro lado, desde la perspectiva de la representación teatral, es decir, el narrador del monólogo: el personaje interpretado por el actor.

Desde la perspectiva del narrador en la obra literaria, podemos establecer que es el *papel representado por un agente, que mediante la estrategia discursiva que constituye el acto de narrar (opuesta a la descripción y a la representación dialogada)*²². Muy a menudo se tiene la idea de que el narrador es el mismo escritor, pero en realidad el escritor para contar la historia se sirve de una voz: la del narrador. El narrador es la voz que cuenta al lector lo que va sucediendo en la narración. Presenta a los personajes y sitúa la acción o secuencia de los acontecimientos en un espacio y en un tiempo determinado. En suma, podríamos decir que efectivamente el narrador es dentro de cualquier historia, sea cual sea su forma de representación, esa entidad que da cuenta o relata la historia a una audiencia, a alguien.

²⁰ Pimentel, op. cit., pp. 44

²¹ Pimentel, op. cit., pp. 42

²² Beristain, op. cit. pp. 355

1.2.3.1 EL NARRADOR EN EL RELATO ESCRITO

La figura del narrador dentro de la obra literaria puede ser estudiada desde dos enfoques: desde la relación que tenga éste con lo narrado y/o desde el punto de vista que se tiene. En otras palabras, ya sea por *la distancia temporal entre el narrador y los hechos relatados*, o por *focalización*, es decir, la ubicación de la mirada que observó los hechos, que puede no ser el narrador, ya que la focalización puede también ser llamada *perspectiva* o *punto de vista* de la narración.

Así, retomando la idea anterior, expongo las diferentes maneras en que puede presentarse un narrador dentro del relato. Si partimos de la relación que tiene el narrador con respecto a lo narrado, dentro de la obra literaria, éste puede ser *homodiegético*, *heterodiegético* o *autodiegético*. Por el otro lado, dependiendo del punto de vista, la narración se clasifica en atención al pronombre que indica al narrador, y así se habla de una narración en primera, segunda o tercera persona.

Cuando nos referimos al *narrador homodiegético*, estamos hablando del aquel que narra los hechos y que es parte de ellos como personaje. A diferencia del *narrador heterodiegético* que cuenta los hechos sin participar en ellos, generalmente en tercera persona y que puede conocerse también como *narrador omnisciente*. Este narrador es, como su nombre lo indica, aquel que sabe todo de los personajes: cómo piensan, sienten, e incluso sabe su pasado y su futuro; y al conocer el mundo narrado desde fuera, este tipo de narrador no juzga ni opina sobre los hechos que narra. Y finalmente, el *narrador autodiegético* que es aquel que está en la historia viviendo los hechos relatados, pues es su propia historia la que se narra y por lo tanto no sólo habla desde dentro del relato, sino que es el personaje principal de éste.

Ahora bien, hablando del narrador desde su postura pronominal, es decir, en primera, segunda o tercera persona, nos referimos precisamente a la posición

que éste adopte: será *narrador en primera persona* porque es un personaje dentro del relato (narrador homodiegético) y que quizá pueda ser o no el protagonista de la historia, ya que conoce la historia que cuenta porque vive en ella. Es llamado también *narrador interno*, precisamente porque está dentro de la historia. También en esta categoría de narrador en primera persona (YO), podemos entonces hablar del *narrador-protagonista*, el *narrador-testigo* y el *monólogo interior*.

La diferencia entre el *narrador-protagonista* y el *narrador-testigo* se ve reflejada en que el primero es el personaje central, es quien nos relata su propia historia, lo que le ocurre, lo que hace y lo que siente; mientras que el segundo, es un observador de lo que sucede, un personaje que asume la función de narrar la historia en la que participa o interviene desde su punto de vista, como alguien que la ha vivido desde fuera, pero que es parte del mundo del relato. Por otro lado, el monólogo interior, también conocido en inglés como *stream of consciousness* (que se puede ver, por ejemplo, en *Ulises*, de James Joyce) o en español como *flujo de conciencia*, es una técnica literaria que busca la reproducción de los mecanismos del pensamiento en el texto, o con palabras de Helena Beristaín:

“un monólogo interior (...) tiene el propósito de procurar la impresión de inmediatez al dar cuenta de los procesos psíquicos en su transcurso a través de todo tipo de asociaciones en los distintos grados o niveles de la conciencia (lógicos, ilógicos, conscientes, subconscientes), pues se trata de un discurso caótico, sin pausas ni diferencias de entonación, que se advierte como autodirigido y como producido en un desorden en la conciencia que se ve alterada por enfermedades, traumatismos o emociones.”²³

Pasemos ahora al narrador en segunda persona, que a pesar de la poca frecuencia en que pueda presentarse, puesto que generalmente se usa la primera o tercera persona, este narrador opera sobre la correlación YO-TÚ, es decir, el YO de la enunciación y el TÚ de lo enunciado. Por lo tanto, este tipo de narrador narra desde una primera persona pero dirigiéndose a una segunda, ya

²³ Beristain, op. cit. pp. 343, 344

sea a un personaje, al lector o incluso a sí mismo pero a través de un desdoblamiento en presente, pretérito o futuro, y el discurso de la narración generalmente aparece de forma imperativa o profética.

Finalmente, el narrador en tercera persona o *heterodiegético*, ya que se encuentra fuera de la historia, es el que se utiliza con mayor frecuencia en la obra literaria en general. Al operar bajo la correlación YO-ÉL, nos encontramos con este narrador ficticio que no es el personaje pero tampoco el autor del relato, podemos decir que se trata de una voz que relata la historia desde donde ve lo que está narrado, desde una perspectiva, pero sin participar en ella y generalmente relatando hechos pasados en relación con su presente que corresponde directamente al momento en que él mismo realiza el acto de narrar. Este narrador, como lo he mencionado anteriormente al hablar del *narrador heterodiegético*, puede tener distintos grados de conocimiento de la historia, clasificándosele en *narrador omnisciente*, pero también como *narrador de conocimiento relativo*.

El *narrador omnisciente*, que es aquel que todo lo sabe, se diferencia del narrador de conocimiento relativo, ya que éste cuenta o narra solamente lo que ve desde su propia perspectiva, lo que cualquier otra persona vería si mirara desde fuera, como si contara una película que estuviera viendo. En ella se sabe el exterior de los personajes, pero no su interior, es decir, no conoce sus pensamientos ni sus deseos, y tampoco tiene idea sobre lo que pasará más adelante en el curso de la historia; mientras que el *narrador omnisciente* sí sabe todo de los personajes, su interior y exterior, los sucesos de la historia e incluso el final del relato, es pues, un narrador dotado de posibilidades de narración.

1.2.3.2 EL NARRADOR EN LA REPRESENTACIÓN TEATRAL

La presencia del narrador en el teatro, como dice Pavis en su diccionario sobre el teatro, puede encontrarse tanto en el sistema dramático como en el épico.

En el sistema dramático, nos dice el autor “sólo puede haber allí un narrador bajo la forma de personaje que se encarga de informar a los otros caracteres o al público, narrando y comentando directamente los acontecimientos.”²⁴ Por eso, generalmente, el papel del narrador en el teatro está centrado en la narración de sucesos que suceden o que han sucedido fuera de escena, ya sea para informar al público o también por aspectos prácticos de la representación teatral.

El narrador está vinculado con los personajes como mensajeros, coros e incluso aquel que narra una historia que es conveniente que sea conocida por el público porque la información que contiene es determinante para el desarrollo del drama.

En el caso del sistema épico, “los personajes revelan a su creador y cumplen la misma función que el narrador en la novela: comentarios, resúmenes, transiciones, canciones, songs, son también formas específicas del personaje narrador. Se hace imposible distinguir lo que pertenece al rol del personaje (lo que verosímilmente puede narrar) de lo que es la transposición directa del discurso del autor. Pasamos constantemente de la ficción interna de la obra (donde la presencia del narrador es motivada y justificada por la ficción) a la ruptura de la ilusión (en el momento de apelaciones al público).”²⁵

²⁴ Pavis, Patrice. Op. cit., pp. 330

²⁵ *Ibidem.* pp. 330, 331

2. EL MONÓLOGO

Antes de anticipar una definición sobre lo que es el monólogo, es necesario recordar que este informe académico parte de la idea del relato, tanto en su forma escrita como en su forma de relato representado.

Ahora bien, visto desde ambas perspectivas, podemos comenzar exponiendo que la palabra monólogo proviene del griego *monólogos*, cuyo significado es “discurso de una sola persona”. En este sentido, el monólogo se puede distinguir del diálogo, que por el contrario, es un discurso en el que intervienen dos o más personas, y por lo tanto, el monólogo se distingue de éste justamente por esa ausencia de intercambio verbal entre dos o más sujetos, al ser el único sujeto que emite un parlamento. Además de la extensión del propio discurso pronunciado por una sola persona que puede estar expresando sus pensamientos en voz alta o estar dirigiéndose a otras personas, a un público o a un lector, el monólogo es un recurso utilizado en todos los géneros literarios: la poesía, el drama, la narrativa.

En este sentido, nos enfocaremos en el monólogo dentro del género dramático, porque lo que nos interesa exponer en este informe académico es la presencia de los monólogos y su función dentro del relato teatral *Frente al Olvido*, poniendo especial atención en el monólogo de *El Yanqui*.

Por lo tanto, al hablar de monólogo dentro de la forma dramática, podemos decir que también se habla del *soliloquio* o *escena unipersonal*.

En cualquiera de estas formas de representación del lenguaje verbal, monólogo y soliloquio, sucede la reflexión en voz alta de una persona que deja ver sus ideas, pensamientos y emociones a un público. Pero también, al ser el monólogo un relato personal, la historia que se cuenta adquiere inmediatamente la particularidad de pertenecer a ese mundo narrado, y que en su conjunto

determina un punto de vista de las cosas, es decir, la perspectiva del personaje del monólogo.

Como dentro de cualquier relato se necesita del acto de la narración, que como ya vimos anteriormente, es el narrador quien ejerce ese vínculo entre la historia narrada y el destinatario, ya sea el lector o el público, si hablamos de una lectura o una representación teatral, respectivamente. Así, es importante establecer que la presencia de los personajes y la manera en que hablan e incluso el tipo de narrador, determinan lo que se conoce como los estilos en que están siendo relatados los hechos contenidos en el monólogo: *directo*, *indirecto* e *indirecto libre*.

Estos estilos están directamente relacionados con la manera en que esas voces que cuentan la historia o los hechos. Hablamos de *estilo directo* al referirnos propiamente al diálogo, por ser la manera de exponer las palabras específicas de lo que dice un personaje a otro, y viceversa. Por lo tanto, en el *estilo directo* se dicen las cosas desde la primera persona del singular, Yo.

Por el otro lado, tanto en el *estilo indirecto* como en el *indirecto libre*, nos estamos refiriendo a una narración, más que a un diálogo, ya que en el *estilo indirecto*, el narrador asume y relata con sus propias palabras determinada información sobre el personaje y lo que éste dice y piensa, a diferencia del *estilo indirecto libre*, que también está expresado en tercera persona: él. Sólo que aquí, la narración está determinada por el narrador, quien se identifica con el interior del personaje, reproduciendo sus palabras o pensamientos como si ambos fueran el mismo ente. En otras palabras, este estilo narrativo puede encontrarse generalmente en el monólogo por la razón de que el narrador transmite mediante su voz, lo que son los pensamientos e ideas del personaje propiamente dicho.

Entonces, el monólogo al ser un relato, contiene una narración en donde un personaje expresa sus ideas, pensamientos y sentimientos. Este personaje narra los hechos que suceden en esa historia que cuenta al espectador.

La manera en que puede estar escrito un monólogo es muy diversa y puede incluir los distintos estilos antes mencionados, y el discurso de los hechos relatados y su organización dentro de la narración dependerán directamente del autor o dramaturgo. En este sentido, sabiendo que el monólogo, desde el punto de vista del relato verbal escrito y de su representación escénica, donde es el actor quien asume la acción de representarlo, siempre parte de la primera persona del singular: Yo, aunque puede transitar y tomar varias perspectivas para narrar la historia.

No obstante, podemos decir que al partir desde un Yo, se asume que las palabras son propias del personaje que las está diciendo, es decir, es su diálogo o parlamento. Pero si el monólogo es un discurso de una sola persona y el dialogo implica a más de dos, entonces, se puede decir que hay, como lo dice Patrice Pavis en su *Diccionario de Teatro*, “rasgos dialógicos del monólogo”, es decir, donde el personaje entabla una relación con otro ser imaginario y que en este caso no es el público, sino un ser que se vuelve parte de la ficción generada por el personaje que está siendo representado por el actor.

2.1 TIPOLOGÍA DE LOS MONÓLOGOS

Los monólogos pueden clasificarse dependiendo de la función propia del discurso que se quiere contar, es decir, como diría Pavis, según su función dramaturgía. Y en este sentido, el monólogo puede ser *técnico, lírico y/o reflexivo o de decisión*.

El primero, *el monólogo técnico*, es básicamente un relato hecho por un personaje en donde se presentan los acontecimientos pasados o aquellos que no pueden ser representados directamente. Por otra parte el *monólogo lírico* se puede definir como esos momentos de reflexión o de emoción de un personaje que se deja llevar por sus confidencias. Y por último, cuando se trata de un

personaje que está en un *dilema* porque se presenta así mismo los argumentos y contra-argumentos al encontrarse en una situación delicada hablamos del *monólogo de reflexión o decisión*.

Sin embargo, en el libro *La Imagen Narrativa*, de Jesús García Jiménez, el autor nos expone el punto de vista de Wolfgang Kayser, quien lo divide en cinco tipos (*técnico, lírico, épico, reflexivo y dramático*), y que lejos de diferir con lo expuesto anteriormente, nos ayudan a complementar y especificar la función particular de cada tipo de monólogo, aunque hay que mencionar que esta clasificación la hace con base en las funciones narrativas del monólogo.

Entonces, al referirse al *monólogo técnico* nos especifica que su función básica es la de impedir el vacío escénico, y en cambio, nos presenta al *monólogo épico* como aquel que nos sirve para comunicar al espectador los hechos ya acaecidos pero no representados. Coincide con Pavis en que el *monólogo lírico* nos expresa los sentimientos y las emociones que le suceden al personaje. Y finalmente, la última diferencia es que Kayser habla de la existencia del monólogo denominado *dramático*, especificando que es aquel en donde el personaje toma una decisión importante y que repercute en el desarrollo de la acción dramática.

Desde el punto de vista literario es posible encontrar esta forma monologada como apartes, canciones e incluso en el estilo del *monólogo interior* o *stream of consciousness*, anteriormente mencionado.

En el teatro, generalmente se emplea el uso del monólogo para informar sobre los sucesos que suceden o ya sucedieron fuera de escena, siendo así que la utilidad de monólogo está ligada con el aspecto práctico y funcional de la representación, ya que permite que el público tenga conocimiento de cierta información que permite la continuidad del drama.

El monólogo puede ser empleado con muchos fines que están presentes dentro del discurso del relato: el personaje nos informa sucesos, emociones, reflexiones, decisiones, en fin, que el monólogo está utilizado para ser interpretado por el actor quien a través de su voz y su cuerpo, proyecta ese relato escrito y lo representa ante los espectadores durante el hecho teatral.

2.2 ESTRUCTURA DEL MONÓLOGO

Si partimos de la idea de que todo tipo de discurso es un proceso de comunicación en donde hay un emisor y un receptor, podemos decir que el mejor vehículo para establecer dicho proceso comunicativo es el diálogo. Sin embargo, como lo dice Patrice Pavis, *“el monólogo, que por su estructura no espera respuesta de un interlocutor, establece una relación directa entre el locutor y el él del mundo del cual se habla”*, es decir que en este caso se hace una especie de fusión entre el actor y el narrador del relato, o sea el personaje, y por lo tanto, la persona que habla en escena se dirige al espectador, pues él es, en este caso, el receptor del mensaje (si lo vemos como un proceso de comunicación donde existe un emisor y un receptor), pero como estamos tratando el asunto del relato teatral, el espectador es quien recibe la historia que cuenta el actor a través de la representación teatral, donde la posibilidad de recibir una respuesta por parte del espectador puede ser verbal o no.

Para hablar de la estructura del monólogo, necesariamente se tiene que partir de toda la información previamente expuesta. Por un lado, puede hacerse un esquema de la estructura del monólogo como texto literario, partiendo de la manera en que está escrito, es decir, desde el discurso de la historia, y por ende, se hablará de la manera en que se relata a partir del punto de vista o de la forma en tiempo presente, pasado o futuro en que personaje cuenta la historia. Mientras que por el lado de la representación del texto literario en la escena, la estructura se verá desde el punto de vista en que el actor realizará la representación escénica del monólogo, es decir, del relato.

3. EL SOLILOQUIO

El soliloquio, al igual que el monólogo, es un discurso de una sola persona. La diferencia radica en que esta persona o personaje se dirige a sí misma(o). Puede ser entendido como monólogo puesto que el soliloquio se refiere a lo que apuntamos anteriormente sobre el monólogo reflexivo: el personaje se encuentra en un dilema que lo pone en una situación para meditar sobre eso que le acontece, develando al espectador el alma o el inconciente del personaje. A este respecto, Patrice Pavis nos dice que el soliloquio apunta a una doble exigencia, una dramática y la otra épica, y cito:

1. Según la norma dramática, el soliloquio está justificado y motivado por determinadas situaciones en las que puede ser verosímilmente pronunciado, momento en que el héroe se busca a sí mismo, diálogo entre dos exigencias morales o psicológicas que el sujeto se ve obligado a formular en voz alta (dilema). La única condición para que funcione es que esté suficientemente construido y sea claro, a fin de no convertirse en un mero monólogo o en una divagación de la conciencia "inaudible".

2. Según la norma épica, el soliloquio constituye una forma de objetivación de pensamientos que, de lo contrario, serían letra muerta. De aquí proviene su carácter inverosímil en el marco de la forma puramente dramática. El soliloquio provoca una ruptura de ilusión e instaura una convención teatral para que se pueda establecer con el público una comunicación directa.²⁶

4. RELATO TEATRAL

Luego de haber hecho una revisión teórica es momento de hablar del *relato teatral*. Y para comenzar, he de decir que si bien la literatura dramática es aquella que está destinada para su representación escénica, en este caso, el relato teatral funciona de la misma manera. El *relato teatral*, pese a la forma discursiva que presente, tiene como objetivo el de ser representado. El relato teatral es la conjunción del relato escrito y su representación escénica.

²⁶ Pavis, Patrice. op. cit. pp. 462

Entonces, entenderemos el *relato teatral* como esa historia que se nos cuenta a través del hecho escénico, por medio de todo aquello capaz de apoyar a la representación de la historia que se desea contar. En él está incluido el relato escrito, los actores, la música, la iluminación, el vestuario, la escenografía, la utilería, y en general, todo aquello que sea participe durante la representación teatral.

Por lo tanto, hemos visto que el relato escrito es de suma importancia para el relato teatral *Frente al Olvido*. Sin embargo, es importante saber que el discurso escénico es el que llega directamente a los espectadores, quienes escuchan, observan y perciben lo que se está presentando ante ellos en el escenario. Por esta razón, al hablar de lo que se percibe visual y auditivamente, entramos en el campo de la semiótica teatral, la cual nos ayudará en la realización de un análisis de la representación escénica, a través de una exposición de todos los elementos que apoyaron y ayudaron a la realización de *Frente al Olvido*.

Capítulo II

APUNTES SOBRE PROCESO CREATIVO DE LA REALIZACIÓN ESCÉNICA DE “FRENTE AL OLVIDO” RELATO TEATRAL DE JOSÉ CABALLERO Y RUBY TAGLE.

1. FRENTE AL OLVIDO. RELATO TEATRAL.

Sinopsis de la obra.

Frente al Olvido es un relato teatral que narra la guerra de invasión norteamericana acontecida de 1846 a 1848 entre Estado Unidos y México.

1.1 ORIGEN Y DESARROLLO DEL ESPECTÁCULO.

Este proyecto surgió como parte final del proceso formativo en el Centro Universitario de Teatro (CUT) de la UNAM, que tiene la finalidad de darle al actor en formación de dicho centro, la experiencia escénica en el trabajo profesional a través de una temporada en donde el actor en formación pone en práctica su formación actoral.

El inicio de esta aventura es la siguiente: en una de nuestras primeras sesiones con José Caballero, quien es el autor y director de *Frente al Olvido*, leímos *Homero, Iliada*, de Alessandro Baricco, de cuyo encuentro nos quedó muy clara la idea de tratar el tema de la guerra. Pero sobre todo, sucedió que nos llamo la atención la forma en que está construido el relato de Baricco: estructurado de tal manera que los personajes, a través de monólogos en primera persona, nos relatan la guerra, contándonos los acontecimientos que están presenciando, narrando la historia a través de su experiencia directa, es decir, de cómo ellos la ven y la viven, a manera de un narrador presente de los acontecimientos. De ahí el por qué de la estructura del texto, y por ende, de *Frente al Olvido*, en donde los personajes nos narran la historia de la guerra de intervención americana a través de los monólogos y las narraciones, relatando su

punto de vista con respecto a la guerra. O cómo lo diría José Caballero en el programa de mano:

Hace algún tiempo llegó a mis manos *Homero, Iliada* de Alessandro Baricco y me parecía un buen texto para nuestros fines. Sin embargo, el resultado de las elecciones presidenciales del 2 de julio del 2006 me inquietó lo suficiente como para buscar la raíz de la tajante situación que existe entre los mexicanos.

...

La guerra que los Estados Unidos de América hicieron a México de 1846 a 1848 ha marcado no sólo los límites de nuestro territorio, sino en buena medida nuestro carácter nacional.

En estas palabras, es posible observar también la temática que contiene el espectáculo, pues es la justificación del por qué relatar aquel episodio de la historia nacional que, por un lado, está “medio” presente en las clases de historia de la educación básica del país, motivo por lo cual fue importante ahondar en él y al mismo tiempo, el descubrir la manera en que “la Historia” pudiera ser representada.

Por otro lado, como bien lo menciona José Caballero, era importante cuestionarnos como creadores y también como mexicanos qué es lo que sentimos, entendemos y asumimos por “la Patria”, si hay un orgullo de ser mexicanos o solamente saberse mexicano.

Retomando la temática de “la guerra”, todos entendimos que era una campo de trabajo muy general, razón principal que nos condujo, en primera instancia, en darle un “toque mexicano”, es decir, no hablar de la guerra desde un punto de vista lejano sino sumergirnos en dicho tema que ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad y que por tal motivo, es un tema universal que en este caso se vio particularizado al decidir tratar el tema de la invasión norteamericana del periodo de 1846 a 1848.

El proceso de creación del texto como tal fue parte importante e interesante ya que en un principio se tenía la idea de que el dramaturgo Juan Tovar nos escribiera la obra para la generación de actores que nos

encontrábamos en el proceso final de formación actoral en el CUT para obtener el diploma. Y sucedió. Nos escribió la obra titulada *Tierra de Nadie* que también tuvo una temporada paralelamente con *Frente al Olvido*, y que se centraba de igual manera en ese capítulo de la historia mexicana que estábamos abordando, pero dicho texto no correspondía con la idea de los monólogos que ya habíamos comenzado a trabajar.

Por este motivo, José Caballero se dio a la tarea de escribir los monólogos, haciendo la dramaturgia a través de los textos leídos y consultados durante el proceso de ensayos, y para especificar dicho material literario, cito las palabras de José Caballero a propósito de los monólogos, y que también están contenidas en el programa de mano:

El procedimiento para la integración de los textos ha sido mixto.

Los monólogos *María Guadalupe*, *María Josefa*, *La viuda* y *La Margarita* son míos en su totalidad.

El monólogo *El jarocho* está basado en un pasaje de *México mutilado* de Francisco Martín Moreno, aunque del libro sólo tomé las palabras del discurso de Santa Anna; el resto es mío.

Los monólogos *El general en jefe* y *La periodista americana* están tomados de *México mutilado* aunque editados por mí, además de algunos añadidos que permiten establecer una cronología de los hechos.

Los monólogos *La enfermera* y *El yanqui* son un montaje de textos míos y fragmentos tomados de *Revisión de la guerra entre México y Estados Unidos*, de Abiel Livermore, traducido por Francisco Javier Nájera.

Los monólogos *Martín*, *Chema* y la segunda parte de *María Guadalupe* son montaje de los textos contenidos en *Mi guerra del 47*, de Guillermo Prieto.

Los monólogos *Jarauta* y *Abelardo* están tomados de la novela *La invasión*, de Ignacio Solares, con cortes y añadidos míos.

El único dialogo entre los dos soldados de Valencia (Luis Arrieta y Guillermo Prieto en el original) esta tomado de *La guerra con los Estados Unidos*, de Guillermo Prieto.

Finalmente, el poema con que termina la obra es *Alta traición*, de José Emilio Pacheco.

De esta manera, queda clara la forma en que fueron creados los monólogos que en suma conforman el relato teatral *Frente al Olvido*, y son claras también las fuentes empleadas y consultadas de donde se extrajeron datos históricos y otros tantos datos curiosos de los distintos personajes que participan en este relato teatral.

Sin embargo, al hablar del proceso creativo, es necesario mencionar la trayectoria que seguimos. Y al respecto, recuerdo especialmente uno de los primeros ejercicios que realizamos, el cual consistía en memorizar un texto, sentarnos en una silla en el escenario y decirlo. Las indicaciones parecen ser muy sencillas, pero no era solamente hacer eso y ya, puesto que la finalidad primordial del ejercicio estaba relacionada con la creación y transmisión de las imágenes que estaban escritas en ese texto. Imágenes que tenían que ser proyectadas, y que como actores debíamos comunicarlas al público a través de la palabra hablada.

Cada uno de nosotros, los actores, llegamos al día siguiente al ensayo con el texto elegido y realizamos la actividad de decir el texto, de contar la historia. Los textos que se presentaron fueron extraídos tanto del material que ya habíamos leído y consultado durante nuestros primeros ensayos, así como también de otras fuentes. La selección hecha por cada uno de los actores comprendían frases o narraciones breves en donde la palabra y la imagen contenida en la palabra, frase o narración, cobraban “vida” y significación al ser dichas. Ese fue un ejercicio muy interesante en donde el actor estaba generando las imágenes, y las proyectaba al público (en este caso, al director y a los otros actores), al decir las palabras del texto, y todo ello porque el actor está pensando lo que quiere decir, buscando que las palabras se digan por una necesidad de decirse y no solamente por decir un texto aprendido de memoria.

De este ejercicio sucedió que se perfilaron algunos de los personajes que aparecerían en la versión final. Recuerdo muy bien que aquel día después del ensayo me fui directamente a la Biblioteca Central de la UNAM en busca de

información sobre la guerra de 1847 y que me pudiera servir en ese proceso. Fue así que en la búsqueda de material me encontré con el libro titulado *Revisión de la guerra entre México y Estados Unidos*, de Abiel Abott Livermore. Lo que me llamó muchísimo la atención fue que estaba escrito por un norteamericano, dato que me interesó sobremanera porque me permitió ver la historia desde un punto de vista distinto.

Y fue precisamente en esta fuente bibliográfica en donde encontré una narración que dio origen y que perfiló el monólogo de *El yanqui*, personaje que interprete en este relato teatral.

1.2 ESTRUCTURA DRAMÁTICA DEL RELATO TEATRAL *FRENTE AL OLVIDO*

La literatura dramática como tal es ese texto que está destinado a su representación. Dicho texto contiene una organización y estructuración internas que hacen que la ficción escrita se ponga en movimiento desde el acto de leer lo que está escrito. Digamos entonces que la estructura dramática del texto es ese orden de los acontecimientos que se suceden unos tras otros para formar el conjunto final: la obra de teatro, aun vista como texto, es decir como literatura dramática. Y en este caso, como un relato escrito en potencia de ser representado.

Generalmente, la forma en que puede descifrarse la estructura o el discurso de la obra literaria es por la segmentación del drama en escenas o cuadros, en donde comúnmente todo está presentado a partir del estilo directo, es decir, en una forma dialogada entre los personajes que aparecen y que se comunican en ese universo escrito.

Si bien el diálogo es el motor de los personajes, es reflejo de sus pensamientos y en buena medida, es también el que los orienta a la acción dentro de las circunstancias establecidas para la situación que esté sucediendo.

En el caso de *Frente al Olvido*, la estructura dramática del texto está coordinada entre los monólogos de los personajes, un monólogo a voces sobre las batallas de Padierna y Churubusco, una sola dialogada entre Santa Anna y soldados del General Valencia, una narración colectiva sobre el Tratado de Paz y el poema final *Alta Traición*, de José Emilio Pacheco, con el que concluye el relato.

El orden de sucesión de los relatos o monólogos, curiosamente corresponde con un orden temporal del hecho histórico de la invasión norteamericana debido al discurso de los monólogos y de las narraciones dentro del relato teatral. El relato sigue la trayectoria del avance del ejército americano, desde su arribo a Corpus Christi hasta su llegada a la Ciudad de México, pasando también por distintos lugares del territorio mexicano, e incluso, mostrando también otros lugares extranjeros como Cuba y Estados Unidos.

No obstante, el orden de los relatos de *Frente al Olvido* no obedece a una estricta linealidad cronológica de los sucesos verdaderamente acontecidos en los años de la guerra. Sin embargo, el propio relato teatral presenta las características propias que revisamos en el capítulo anterior: una historia a través de la narración de los sucesos vividos por parte de los distintos personajes al ser tanto los protagonistas como los testigos de las distintas historias contenidas en los monólogos.

A continuación presento una tabla que ejemplifica la organización del relato teatral *Frente al Olvido*, es decir, la manera en que esta estructurado y organizado desde la perspectiva literaria. En la tabla también se puede observar la trayectoria espacial y el orden de presentación que corresponden al sitio en que sucedió cada narración, en relación con el orden de avance de las tropas del ejército americano en territorio nacional:

Estructura dramática del texto del relato teatral <i>Frente al Olvido</i>		
ORDEN	MONÓLOGO	LUGAR
1	María	Corpus Christi
2	Josefa	Monterrey
3	La viuda (1ª parte)	Algún lugar del desierto mexicano.
4	El General en Jefe	Cuba
5	El jarocho	Veracruz
6	La enfermera	Veracruz
7	La periodista americana	Estados Unidos de América
8	La viuda (2ª parte)	Algún lugar del desierto mexicano.
9	El yanqui	Algún lugar del territorio mexicano entre Veracruz y la Ciudad de México
10	La margarita (1ª parte)	Ciudad de México
11	Churubusco y Padierna (Monólogo a voces que incluye una escena dialogada)	Churubusco y Padierna, Ciudad de México.
12	Martín	Molino del Rey, Ciudad de México
13	Chema y Lupe	Ciudad de México
14	Jarauta	Ciudad de México
15	Aberlardo	Ciudad de México
16	Narración de La toma de la capital y la firma del tratado.	Ciudad de México.
17	La margarita (2ª parte)	Ciudad de México.
18	Alta traición (poema a voces)	Algún lugar con frontera.

1.3 DISCURSO DEL ESPECTÁCULO

A diferencia de la estructura dramática del texto, el espectáculo se estructura a partir de cómo está concebido el texto y lo que es posible hacer en función del mismo en la representación escénica. Por lo tanto, en esta escenificación, la estructura discursiva sigue el orden de los monólogos y las narraciones contenidas en el relato escrito, además de integrar secuencias de movimientos escénicos y paisajes sonoros acordes con el monólogo o la acción que está sucediendo, y que fungían también como transiciones entre los distintos monólogos y narraciones.

Pero antes de exponer el discurso escénico de *Frente al Olvido*, he de mencionar nuevamente que este trabajo tuvo dos temporadas, y cada una de ellas en dos recintos diferentes: la primera de ellas sucedió en la Caja Negra del CUT, y la segunda, en varios recintos del Palacio Nacional.

Por ello, la estructura inicial del espectáculo, presentó modificaciones en su segunda temporada, puesto que el espacio en donde se representó presentaba determinadas características que demandaban cambios en la estructura original. Por el momento, me concentro en la estructura del primer montaje llevado a acabo en el CUT:

Discurso escénico de <i>Frente al Olvido</i> .	
1	Escena con todos los personajes deambulando en un lugar no definido, profiriendo palabras.
2	Aparición y presencia del personaje de la muerte, quien será la constante de esta puesta en escena, presente en la escena como en la vida.
3	Monólogo de María
4	Coreografía de soldados yanquis que avanzan en la invasión.
5	Monólogo de María Josefa
6	Coreografía de la leva. Hombres y mujeres del pueblo avanzando como parte del ejército mexicano a través del desierto.
7	Monólogo de La viuda (primera parte)
8	Coreografía de soldados mexicanos.
9	Monólogo de El general en jefe.
10	Coreografía del puerto de Veracruz
11	Monólogo de El jarocho
12	Coreografía de matachines.
13	Monólogo de La enfermera
14	Coreografía de seres muertos peleando y muriendo
15	Coreografía de soldados yanquis entonando el himno nacional de los estados Unidos.
16	Monólogo de La periodista americana
17	Coreografía de batalla entre el ejército mexicano y el ejército americano.
18	Intermedio
19	Monólogo de La viuda (Segunda parte)
20	Coreografía de gente muriendo.
21	Monólogo de El yanqui
22	Coreografía de las margaritas y los soldados de la armada nacional.
23	Monólogo de La Margarita (primera parte)
24	Churubusco y Padierna: monólogo a voces. Narración de la caída de la ciudad de México con secuencias de movimiento. Único diálogo entre Santa Anna y los dos soldados del General Valencia.
25	Coreografía de una batalla.
26	Monólogo de Martín
27	Monólogo de Chema y Lupe
28	Coreografía de fusileros.
29	Monólogo de Jarauta
30	Monólogo de Abelardo
31	Narración a voces de la firma del Tratado de Paz.
32	Monólogo de la Margarita (segunda parte)
33	Poema a voces "Alta traición"

2. EL MONÓLOGO DE EL YANQUI

El monólogo de *El yanqui* ocupa el lugar 21 de la estructura del espectáculo respecto a la estructura del texto. El relato de este personaje se sitúa en el orden cronológico del hecho histórico, en algún lugar del territorio mexicano, que aunque no se define, puede inferirse que es en un punto entre lo acontecido en el puerto de Veracruz y previo a la entrada del ejército americano a la Ciudad de México.

2.1 SINOPSIS DEL MONÓLOGO

Mi participación en este espectáculo fue con el monólogo de *El yanqui*. Dicho monólogo narra la historia de un soldado americano, Harry, que se enlistó al ejército americano, peleó en la invasión americana. En esa travesía conoce a Ulises Grant, quien en ese entonces era también soldado y comandante del ejército americano. En el presente de la historia narrada, el personaje nos relata los motivos que lo impulsaron a enlistarse y combatir en la filas el ejército americano, narra también una conversación que tuvo con Ulises Grant, quien le da su punto de vista de lo que es la guerra, además de exponerle las circunstancias de la invasión en la que ambos estaban participando. Dicha conversación le hace tener un punto de vista a Harry, el yanqui, quien se había unido a dicha guerra a causa de un patriotismo impulsivo. Y finalmente, Harry narra una experiencia que presencio en un campo de batalla, en donde fue testigo de la muerte de una mujer inocente que trataba de ayudar a los heridos de ambos ejércitos.

2.2 PROCESO CREATIVO DEL MONÓLOGO: ORIGEN Y CONCLUSIÓN

El origen de este proceso fue a través de un trabajo personal por cada uno de los actores, quienes teníamos destinada la tarea de realizar el ejercicio de buscar un texto y presentarlo en uno de los ensayos. La dinámica consistía

básicamente en sentarnos en una silla que estaba en el escenario y contar la historia que se buscó a los otros compañeros actores, al director y al asistente, nuestros espectadores en ese momento.

Fue así que durante la búsqueda de información histórica sobre la guerra de invasión Norteamérica de 1847, me encontré con el libro titulado *Revisión de la guerra entre México y Estados Unidos*, de Abiel Abott Livermore. Dicho libro atrajo mi atención por tres razones principalmente, la primera fue que estaba escrito por un norteamericano, la segunda, porque contiene información histórica de la guerra acontecida entre México y Estados Unidos que anteriormente yo ignoraba, y la tercera fue que durante la revisión que hice de la información del libro, me encontré con citas de cartas de soldados que pelearon en la guerra y de varios relatos de gente que estuvo involucrada. Dichas citas contenían un carácter narrativo ideal para los fines del ejercicio que se tenía que preparar para aquel ensayo, y que además de todo, eran cartas de los soldados a sus familias o esposas. He de mencionar también que es importante la información contenida en este libro puesto que en el trabajo realizado por Abiel A. Livermore, se deja ver el punto de vista americano y se rectifica la idea de dicho acontecimiento histórico, como una invasión americana a México.

De ese libro obtuve una narración que determinó el personaje del monólogo de *El yanqui*. Dicha narración está contenida dentro del capítulo XI titulado “Barbaries legítimas de la guerra”, donde el autor nos introduce al capítulo, con las siguientes palabras:

“Existen primeramente los que se pudieran llamar horrores legítimos e inevitables de las batallas, del asedio, del campamento y del hospital: ya hemos tratado de ellos; pero merecen una consideración más enfática, con el fin de que nuestros lectores aprecien en cierto grado lo que es la guerra y la clase de cosa que votan o de la que hablan cuando abogan a su favor. Después existen las barbaries que pudieran designarse ilegítimas, las que los mismos militares condenan por sentir que oscurecen la belleza de su gran ídolo, la gloria de las armas, y que marchitan los laureles del vencedor. Ahora dirigiremos nuestra atención al examen de la evidencia de estos puntos; y, si el testimonio obtenido en estos campos de sangre posee alguna credulidad- si el idioma contiene un significado- y si el corazón humano es sensible a las penas y a los pecados de los hombres, deberemos sentir que nos encontramos en presencia de calamidades

que no deben dejarse caer en el olvido, sino darnos las más solemnes lecciones de paz y admoniciones contra la guerra.

“Aquí debe anotarse que tenemos, en estos relatos, una descripción más imparcial de la guerra que las frecuentemente obtenidas, debido a que la mayor parte de quienes fueron a la lucha no eran endurecidos soldados profesionales, sino hombres nuevos, de actitudes pacíficas y, en no pocos casos, ardientes patriotas y apreciables ciudadanos, aunque no se hubieran detenido, según la frase del Oeste, “a mirar si estaban en lo justo” antes de “seguir adelante”. Los escritores de las cartas fueron generalmente, espectadores, más bien que actores de las escenas que pintaron.”

Luego de estas palabras que expresan algunas características de muchas de las personas que se enlistaron en la guerra, citaré el texto que originó y determinó el monólogo de *El yanqui*. Esta narración es un extracto de una carta dirigida al Louisville Courier, fechada en Monterrey el 17 de octubre de 1847:

Mientras me encontraba con nuestra ala derecha, en uno de los fortines, la tarde del 21, ví a una mujer mexicana, afanosamente ocupada en traer pan y agua para los heridos de ambos ejércitos. Ví a este ángel auxiliador levantar la cabeza de un herido para darle agua y alimento y, después, vendar la cruel herida con un pañuelo que desprendió de su propia cabeza. Habiendo agotado las provisiones, regreso a su casa para traer más pan y agua con que socorrer a otros. Cuando volvía, en el desempeño de su función de misericordia, oí un disparo de fusil y ví caer muerta a la pobre criatura inocente. ¡Fue un disparo accidental, no lo quiero pensar de otra manera! Me dolió el corazón; aparte los ojos de la escena e involuntariamente los levante al cielo pensando: “gran Dios, ¿esto es la guerra?” Al día siguiente pasé por el lugar, el cadáver aun estaba allí, el pan a su lado y también el cántaro roto, en el que, todavía, unas gotas de agua eran emblema de su diligencia. La sepultamos; mientras cavábamos la fosa, las balas de cañón caían, en derredor, como una granizada.²⁷

Por otro lado, otra gran parte del contenido narrativo del monólogo de *El yanqui*, fue igualmente extraído del mismo libro de Livermore, del capítulo VI titulado “El principio y el fin de la guerra. Argumentos para la paz”, de donde se tomó la información que detalla la situación social y política de la nación americana en relación con México y otros países.

²⁷ Livermore, Abiel A. *Revisión de la Guerra entre México y Estados Unidos*. FCE. México. pp. 129

2.3 ANÁLISIS DEL MONÓLOGO DE EL YANQUI

Para comenzar el análisis literario del monólogo de *El yanqui*, he de mencionar que nos basaremos en la información contenida en el primer capítulo del presente informe académico, y que ya hemos venido explicando de cierta manera al exponer el proceso creativo tanto del espectáculo como del monólogo en sí.

2.3.1 LA HISTORIA Y EL DISCURSO NARRATIVO DEL MONÓLOGO

Ahora bien, podemos hablar del discurso literario y escénico del monólogo. Por un lado, el monólogo de *El yanqui*, visto desde su estructura literaria, abre con una introducción en donde el personaje describe el por qué de su participación en la guerra hasta mostrarnos a un nuevo personaje que tendrá mucha importancia en el desarrollo de esta historia, y cito:

En los diarios comenzaron a convocar voluntarios para la guerra. Decían que México había invadido nuestro territorio y matado americanos. Una vez más, como en Goliad, como en el Álamo. Para mí fue un asunto de conciencia. No podíamos permitir que un gobierno despótico como el mexicano propagara de nuevo su injusticia en Texas y en el resto de la unión. Así que me enlisté. Quiso la suerte que me enviaran con 4º regimiento de infantería de Missouri. Ahí conocí a Ulises Grant. Y me hizo ver muchas cosas.

Acto seguido, Ulises Grant toma la acción de hablar, de manera que uno comprende que se está llevando a cabo una escena entre ambos personajes, sin embargo, es interesante la manera en que se desarrolla la acción ya que Ulises Grant comienza a hacer un “breve monólogo” para exponerle a Harry, el yanqui, las circunstancias políticas y sociales de la guerra en la que ambos están participando, exponiendo la realidad social de ese momento histórico. Y cito la escena contenida en el monólogo del yanqui:

Una noche apacible, muy dentro ya del territorio mexicano, me dijo: “Aunque existieran serias dificultades entre los Estados Unidos y México

antes de que Taylor ordenara avanzar del Río Nueces al Bravo, esta guerra podría haberse evitado si todas las partes hubieran estado profundamente convencidas de las bendiciones de la paz, de la culpabilidad y los horrores que una guerra deja por herencia. Usted verá, Harry, cómo al final tendremos que volver a las negociaciones. La espada no arregla nada por sí misma.” Su mirada tenía un brillo de una tristeza inexplicable para mí que había entrado en eso por patriotismo, por defender la justicia y extender el imperio de la libertad.

“¿El imperio de la libertad?” –preguntó con ironía. No, Harry, estamos en esta guerra para extender la esclavitud. Abrir más rutas comerciales, adueñarnos de territorios para que los trabajen los negros y traficar con ellos. Ésos son los intereses de los estados del sur que buscaron denodadamente la anexión de Texas, ellos los que presionaron hasta provocar que los mexicanos atacaran a un puñado de nuestros hombres y así tener pretexto para esta invasión, sí, muchacho, invasión, la más injusta de todas. Piense, Harry, antes habíamos estado en grandes aprietos y sorteamos el peligro sin derramar una gota de sangre humana. ¿No tenían los Estados Unidos una larga lista de agravios que ajustar con varias potencias de Europa, al terminar las guerras de Napoleón? ¿Acaso creímos necesario recurrir a la fuerza bruta? Digamos que es verdad, México ha estado difiriendo los pagos correspondientes a las reclamaciones justas de ciudadanos americanos, ¡pero Francia nos debe más que México y desde hace más tiempo! ¿Qué si no la codicia de territorio, los proyectos de anexión, el propósito de extender la esclavitud y el poder esclavista ha impedido que tengamos los mismos resultados en nuestras dificultades con México?”

Me quedé mudo unos instantes, pero al fin le pregunté: ¿Y qué hace usted aquí, oficial? Me miró fijamente: “yo soy un soldado, Harry. Pero créame: Aunque lleguemos a izar nuestra bandera en el Palacio Nacional mexicano, uno año de estos, los estados del norte nos vamos a arrepentir de haber seguido a los del sur y a Polk, en su aventura. Los motivos que nos trajeron a esta guerra injusta, no tardarán en provocar la guerra entre nosotros. Por cada muerto mexicano que dejemos tendido en esta tierra, hemos de pagar el doble con sangre americana.”

Me alejé de él con la cabeza hecha una maraña. Le dí las gracias y lo dejé removiendo los rescoldos de la hoguera en la que habíamos estado calentando los cuerpos y el café.

Ahora bien, antes de continuar con desarrollo del monólogo, me interesa mucho dejar ver que la construcción literaria de la escena anterior contiene partes narrativas que describen el lugar de la escena y detalles del momento. Esto quiere decir que son esas breves descripciones las que hacen una mezcla entre la forma dialogada y la narrativa, y al mismo tiempo, esos pequeños

destalles descritos denotan un carácter particular del personaje *El yanqui*, al ser él quien los verbaliza.

La siguiente parte del monólogo está compuesta por la narración ya citada en la página 38 y también en el Anexo 1, que fue la que permitió perfilar el monólogo como tal. Es una narración en donde el personaje “se da cuenta” de lo que esta haciendo, o como lo diría Aristóteles en su Poética, el personaje tiene una anagnórisis.

Y finalmente, la última parte del monólogo expresa la unión de los dos personajes que intervienen en este monólogo, donde Harry asume las palabras de Ulises Grant, reafirmando una convicción y en este sentido, concluyendo el monólogo en donde se ve su perspectiva ante la guerra, su punto de vista como personaje, como ser humano:

Hoy que Ulises Grant es nuestro presidente, leí en el diario que ha dicho estas palabras: “Yo no creo que jamás haya habido una guerra más injusta que la que los Estados Unidos hicieron a México. Me avergüenzo de mi país al recordar aquella invasión. Nunca me he perdonado haber participado en ella...”

Yo tampoco, señor presidente, yo tampoco...
Y me temo que nos faltan muchas guerras por hacer...

2.3.2 LA REPRESENTACIÓN ESCÉNICA DEL MONÓLOGO.

Para comenzar este apartado en donde expongo cómo fue el discurso escénico del monólogo de *El yanqui*, debo mencionar que había un personaje arquetípico: *la muerte*. Dicho personaje rondaba y hacía presencia en todos los monólogos, a lo largo de todo el relato teatral.

En el caso del monólogo de *El yanqui*, la presencia del personaje *la muerte*, apoyó en la representación escénica al fungir como interlocutor del yanqui. Esto permitió que el contenido narrativo del relato escrito adquiriera un

sentido de claridad en la representación escénica porque como puede leerse en el monólogo, hay una doble articulación por parte del narrador (visto literariamente), tanto por los dos personajes que intervienen en el monólogo (Harry y Ulises Grant), así como también por las descripciones que Harry, el narrador principal, hace respecto al espacio, al personaje de Grant y a la situación.

El interlocutor principal al que se dirigía el yanqui era el público, pues es a ellos a quienes el personaje quiere contar su historia. Sin embargo, la presencia de *la muerte* permitió un desarrollo más claro de la escena dialogada entre Harry y Ulises Grant. Este personaje arquetípico, *la muerte*, permitió que el desdoblamiento de los personajes contenidos en el monólogo, a través de convenciones que determinaban el habla de cada uno de los personajes, interpretados por el mismo actor. Digamos, que a partir de acciones muy sencillas se establecían dichas convenciones, ya fuera por un intercambio de miradas, ya por la acción de intercambiar un posillo que contenía café o intercambiar sombrero.

A continuación hago una descripción de los elementos participantes en la representación del monólogo, ya que durante la representación escénica se conjuntan la palabra y la acción, además de la imagen que está compuesta por lo que hay en el espacio escénico, incluyendo la presencia física del actor. En este sentido, la descripción está concebida desde el punto de vista de la semiótica teatral, que nos permite analizar la presencia de los signos en escena. Y puesto que todo lo que se ve en el espacio escénico significa, en consecuencia, la representación se complementa por lo que como espectadores vemos y escuchamos, imagen y sonido.

Elementos que apoyaron la representación del monólogo de El Yanqui.	
La situación.	Un lugar a la intemperie con fogata en donde el soldado yanqui está bebiendo café. Es de noche y hace frío.
El espacio escénico.	De fondo un muro. En el piso alrededor de la zona donde se representa el relato, cadáveres de personas. Unos tabiques que sirvieron de fogata, de asiento, de fuerte.
La utilería.	Se usaron tabiques que hicieron las veces de asiento, hoguera y fortaleza. Alcohol sólido que se esparcía sobre uno de los tabiques para dar la convención de una fogata. Un posillo que tenía la función de designar al personaje de Ulises Grant. Una cobija para apoyar la situación de estar en un lugar a la intemperie.
La música o el ambiente sonoro.	Lo que acompañaba al monólogo era producto de una sonido de flauta que daba la sensación estar lejano y que permitía establecer la convención de estar en un lugar desolado y de sensación melancólica.
El vestuario.	Se componía por el vestuario base (pantalón y camisa blancos de manta y un par de tenis tipo converse blancos), una casaca de soldado americano y un gorro.

Para dar una idea más clara de la representación de Frente al Olvido, anexo un archivo fotográfico en la parte final del presente informe académico.

3. TÉCNICAS EMPLEADAS PARA LA CREACIÓN DEL MONÓLOGO DE EL YANQUI Y DEL RELATO EN GENERAL

Durante los ensayos se tuvo la oportunidad de abordar el trabajo desde dos líneas muy claras: una de ellas fue que como actores teníamos un texto que actuar; por otro lado, se encontraba el trabajo de los movimientos escénicos (coreografías y secuencias de movimiento) que servían de transición entre los monólogos y las narraciones, y también, como apoyo a la narración del relato.

Y es por las características propias de *Frente al Olvido*, que el trabajo de la expresión verbal estuvo apoyado a través de un *Taller de voz para avanzados*

impartido por Luisa Huertas, mientras que el trabajo de expresión corporal estuvo a cargo de Ruby Tagle.

En este sentido, el trabajo creativo del actor de este espectáculo, comprende ambos aspectos que son de suma importancia al fusionar el valor de la palabra hablada con la narración de imágenes y situaciones a partir de composiciones plásticas y coreografías. Por eso, a continuación expongo las líneas de trabajo llevadas a cabo durante el proceso creativo y las representaciones.

3.1 LA EXPRESIÓN VERBAL: TRABAJO REALIZADO CON LA ASESORÍA DE LUISA HUERTAS

Durante el proceso tuvimos la asesoría directa del Centro de Estudios para el Uso de la Voz (CEUVOZ) a través de Luisa Huertas, para apoyar la parte de la palabra hablada. Los actores necesitábamos trabajar los monólogos de una manera detallada, porque la acción de hablar en escena implica, más que memorizar textos y repetirlos en las representaciones, la capacidad del actor para apropiarse de esas palabras que están escritas y que reclaman la necesidad de ser dichas.

Fue entonces que tomamos el *Taller Avanzado de Voz* que nos impartió la maestra y actriz Luisa Huertas, a la par de los ensayos. De esta manera, trabajamos las cuestiones propias de la técnica vocal y de la expresión verbal, partiendo desde el análisis del texto y de las ideas contenidas en cada uno de los monólogos hasta su representación escénica.

Como hemos aprendido, en el teatro, durante la representación escénica, los actores se encuentran en un intercambio ideológico que genera el drama, y dicho intercambio sucede a partir del diálogo. En el diálogo están contenidas las palabras que en conjunto forman frases, y el conjunto de estas frases determinan el pensamiento del personaje en cuestión. Es así que el diálogo contiene las ideas

que en la representación teatral son emitidas por los actores a través de la palabra hablada, pero lo más importante de todo esto es el medio por el cual sucede dicha palabra hablada, es decir, a través del uso de la voz.

Este taller abordó una gran diversidad de temas, partiendo desde las preguntas básicas pero elementales para el trabajo que nos compete, es decir, desde recordar, investigar, reflexionar, pero sobre todo, poniendo en práctica lo qué es la voz, la respiración, la técnica vocal, la dicción, la pronunciación y la enunciación, entre otras cosas que le competen directamente a la expresión verbal en el trabajo del actor.

Fue un trabajo muy riguroso y de mucho análisis del texto y de las ideas, e incluso me atrevo a decir que más que ser únicamente un Taller de voz, fue al mismo tiempo una gran clase de actuación. Todo el tiempo que estuvimos estudiando y analizando el texto, así como diciéndolo e interpretándolo, Luisa Huertas nos compartía su trabajo como docente pero sin dejar a un lado su profesión de actriz. Esto lo agradezco pues fueron sesiones que me dieron comprensión y entendimiento para la labor interpretativa que tenía que realizar en ese momento: darle vida a las palabras contenidas en el monólogo de *El yanqui*. Y digo “darle vida” puesto que el trabajo del actor consiste justamente en apropiarse de las palabras escritas y que pertenecen a un personaje, de tal manera que al decirlas, las palabras tienen que ir más allá de la buena pronunciación y enunciación. Las palabras están relacionadas directamente con el pensamiento, en este caso con el de Harry y Grant.

Actualmente, en este año 2011, me encuentro como profesor adjunto de Antonio Crestani en el Seminario “*El texto y el actor*” que está dirigido a los jóvenes estudiantes de actuación del tercer año del CUT. En este seminario se trabaja la relación existente entre lo que está escrito (la palabra) y el actor, en función de la representación escénica y de lo que el texto pide y demanda para ser dicho. Esta experiencia docente me ha reconfirmado lo que hace años atrás con la experiencia de *Frente al Olvido* y demás trabajos actorales: que en el texto

están todas las claves para poder llevarlo a escena, en él está el punto de partida, el desarrollo y su conclusión.

Esta asociación que hago respecto al seminario, me hace recordar el trabajo realizado con la asesoría de Luisa Huertas, dándome claridad de la comprensión, el valor y la importancia de asumir la palabra escrita en función de mi trabajo como actor: la palabra pasa del texto escrito a la escena, a ser dicha.

Personalmente, la experiencia que tuve al abordar el monólogo de El yanqui se fue poder contar la historia de este personaje. Este texto me resulto muy atractivo porque yo fui parte de su origen, pues no fue un texto que ya estaba escrito en su totalidad sino que se fue formando a través del proceso de ensayos. Por esta razón, creo que pude entablar un vínculo muy directo y de cierta manera, afectivo.

La forma en que lo trabajé fue, ahora que lo pienso a distancia, de una manera muy particular: comprendía la historia y lo que en el monólogo sucedía, sin embargo, algunas veces me preguntaba cómo decir tal o cual frase, me cuestionaba si la emoción ayudaba a que el fluir y el ritmo de la narración tuvieran sentido, o incluso hasta llegue a preguntar si el público se aburría. Ahora, a la distancia, creo que todas las dudas sobre cómo decir el texto se resolvieron a lo largo de todas las representaciones y que fue a partir de la conciencia técnica de saber hacer uso de los signos de puntuación fue una de las determinantes para que la historia fuera dicha. Otra determinante fue el saber quien era mi interlocutor, es decir, saber a quien le decía cada frase del texto. Porque cuando hay una escena donde fluye la palabra a través del diálogo, los interlocutores son muy específicos, pero en el caso del monólogo, el actor debe y tiene toda la atención del espectador, luego entonces, el actor debe saber claramente a quien va dirigida cada una de las palabras que salen por su boca.

En ese sentido, el trabajo que realicé con el monólogo fue tener conciencia de cada palabra que estaba contenida en la historia del personaje para que al

momento de decirla, esa palabra tuviera un sonido y una particularidad que sólo y únicamente importaban en esa narración. La conciencia me ayudo a tener claridad de lo que se estaba diciendo y, en consecuencia, a que la historia fluyera, encontrando su propio ritmo.

3.2 LA EXPRESIÓN CORPORAL: TRABAJO CREATIVO REALIZADO CON RUBY TAGLE

El trabajo de la expresión corporal para *Frente al Olvido* estuvo a cargo de la bailarina y coreógrafa Ruby Tagle. Ella nos guió en el proceso de ensayos impartiéndonos un calentamiento previo al trabajo con el director, pero sobre todo, en el trabajo de creación y desarrollo de secuencias de movimiento que funcionaban dando apoyo visual al trabajo de los monólogos y de las narraciones.

Este trabajo corporal implica aquello que el espectador observa, es decir, la imagen, lo que ve. En *Frente al Olvido*, la imagen juega un papel sumamente importante porque apoyaba a las narraciones que iban sucediendo. De esta manera, las composiciones plásticas y los movimientos escénicos apoyaban mediante la ilustración de lo que se estaba narrando, generando ambientes y situaciones. Así, el espectador era fusionaba lo que escuchaba, el relato de cada personaje, con lo que veía.

El trabajo estuvo apoyado por las imágenes, pinturas y fotografías que nos ayudaron a entender la época de 1847, los usos y las costumbres de la sociedad de ese entonces, su indumentaria, su forma de vida y demás rasgos sociales que pudieron verse reflejados en escena.

Todo el trabajo de las secuencias de movimientos, así como de ambientación, tiene su origen en la investigación y exploración actoral que sucedieron en los ensayos y que luego, de poco a poco se fueron engranando para dar lugar al movimiento escénico que sucedió en las representaciones.

En particular, para hablar del monólogo del yanqui, realice una búsqueda de imágenes de soldados, guerras y de personajes históricos. Todo ello en función de adoptar posturas corporales y explorar calidades de movimiento que me permitieran determinar cómo se mueve el personaje. Este proceso de búsqueda de imágenes sirvió también para darle presencia clara a los otros personajes que interpreté a manera de comparsa.

Luego de reflexionar sobre la participación de la expresión corporal, pienso en la manera en que yo concibo mi experiencia en dicho espectáculo. Ya a distancia, he aprendido que lejos de imponer una forma, la forma corporal surge por la necesidad de saber quien es el personaje y qué le está sucediendo. Entonces, el actor, quien ya ha trabajado su instrumento y le conoce, sabe cómo moverse. Su movimiento en el espacio escénico es una reacción natural, un impulso que ya está en la naturaleza del actor. La expresión corporal de cada actor es única y su capacidad expresiva depende de él mismo y del conocimiento y conciencia de su cuerpo.

Ahora bien, el trabajo realizado en *Frente al Olvido* dependió en mucho del trabajo con Ruby Tagle, quien nos sugería ideas para darle una expresión particular al trabajo de cada actor en relación al monólogo y también al trabajo grupal. Sin embargo, al final, las cualidades propias de cada actor fueron las que se manifestaron en escena, expresando corporal y verbalmente a todos los personajes involucrados en este relato teatral.

Finalmente, comprender que el trabajo de la expresión corporal no está separado del de la expresión verbal fue uno de los grandes aprendizajes obtenidos durante la experiencia escénica en *Frente al Olvido*.

Capítulo III

EXPERIENCIA PROFESIONAL

Mi experiencia en *Frente al Olvido* ha sido la de poner en práctica mi profesión como actor, interpretando un monólogo durante más de 70 representaciones en las dos temporadas de dicho espectáculo y en las presentaciones especiales que han sucedido, adaptándonos a los distintos espacios de representación. Esta adaptación consiste en saber hacer uso de la voz y de la expresión corporal, ya que dependiendo del espacio en que se desarrolla la representación, la capacidad expresiva del actor es necesariamente distinta.

En el teatro, como lo diría Peter Brook, para que suceda este fenómeno, es importante que exista alguien que haga y alguien que observe. Y en *Frente al Olvido*, la relación del actor con el público es una determinante porque los personajes de los distintos monólogos, además de las narraciones colectivas, establecen una relación directa con el público que está presenciando la representación. Y es por dicha relación que los personajes cuentan su historia al público, quien se da cuenta del punto de vista sobre la guerra de 1847 de cada uno de los personajes que intervienen en este espectáculo.

La relación entre el actor y el público se establece a través de un vínculo comunicativo en donde el personaje cuenta y el público escucha. Entonces, el actor es el que establece dicha relación durante su interpretación. Él es quien hace que el espectador le ponga atención al establecer directamente un vínculo de comunicación.

Los aprendizajes obtenidos son en su mayoría las experiencias vividas durante el proceso creativo, pero sobre todo durante las representaciones. Si bien es dicho que *la práctica hace al maestro*, tomo este dicho popular para referirme directamente a mi trabajo como actor. Porque gran parte de aprendizaje obtenido

durante la formación actoral necesariamente se ve reflejado en la escena. Y es por esto que gracias a la gran cantidad de funciones de este trabajo escénico, pude aprender a través de la experiencia de estar en escena, actuando. Y en este sentido, la experiencia escénica es la que me ha enseñado y dado aprendizaje sobre la profesión del actor.

Los aprendizajes son las experiencias, ya que ellas son las que nos van formando, y la experiencia con *Frente al Olvido* fue la de crear un personaje que monologa, y que yo como actor tuve que entender su pensamiento, dotarlo de acciones y hacer que las palabras escritas en el relato tuvieran un sentido de “verdad” durante la ficción de las representaciones.

Sin lugar a duda, hubo muchas ganancias con estas experiencias, y sin afán de regodearme, creo que la ganancia principal fue la de obtener una madurez personal en lo que refiere a mi profesión como actor. Definitivamente, puedo decir que experimente un crecimiento. Y esto ha determinado la conciencia de mi capacidad actoral y creativa, asumiendo que el actor es un ser que acciona, imagina, reflexiona y decide todo el tiempo.

1. TEMPORADAS DE *FRENTE AL OLVIDO*

La primera temporada, como parte del proceso formativo de la generación 2004-2008 de actores del Centro Universitario de Teatro (CUT), sucedió en la Caja Negra de dicho centro del 30 de agosto de 2007 al 6 de febrero de 2008, con funciones de viernes a domingo.

La segunda temporada ocurrió en el Palacio Nacional, ubicado en el Centro Histórico de la Ciudad de México, dando doble función los sábados de los meses de septiembre y octubre de 2009.

2. DIFERENCIAS ENTRE AMBAS TEMPORADAS

Las diferencias siempre existen precisamente porque en el teatro se trabajen tiempo presente y eso le determina su cualidad de fenómeno efímero. Es decir, en el teatro el trabajo del actor está directamente relacionado con lo que sucede en ese lapso de tiempo en que dura la representación. Y en este sentido, lo que sucedió en una función no sucederá de la misma manera en otra. Entonces, hay diferencias.

Al exponer las diferencias de las distintas temporadas de *Frente al Olvido*, el espacio escénico fue lo que determinó directamente las diferencias entre las representaciones que sucedieron en el CUT y las del Palacio Nacional. Al cambiar de espacio, y aunque el espectáculo ya tenía un discurso escénico, éste se vió modificado por el hecho de tener que adaptarlo al nuevo espacio en que sucederían las funciones de la segunda temporada. Y en consecuencia, el primer discurso escénico, al ser modificado, generó un nuevo discurso escénico y, por lo tanto, el espectáculo fue distinto aunque con el mismo contenido: la guerra de 1847.

2.1 EL ESPACIO DE REPRESENTACIÓN

La Caja Negra del CUT es un espacio experimental en donde se llevo a cabo el relato teatral *Frente al Olvido*. La escenografía a cargo de Patricia Gutiérrez, estaba compuesta por un muro móvil de concreto ubicado en la parte del fondo del escenario. Su única función era abrirse o cerrarse durante algunos momentos del espectáculo. A los costados del muro, se encontraban unas escaleras que servían de espacio de representación, además de ser el paso por el cual el público subía a ocupar sus asientos, ubicados en la parte alta. De esta manera, el público atendía la representación desde una zona de butacas organizadas en herradura y ubicadas en la parte superior. Por lo tanto, el espacio escénico se concretaba en una especie de rectángulo vacío en la planta baja del

la caja negra. De igual manera, también se ocupó la parte superior del espacio, es decir, la parrilla o mejor conocida como el paso de gato.

El espacio escénico donde se llevo a cabo el monólogo de *El yanqui* se componía por unos ladrillos que hicieron las veces de asiento, hoguera y fortaleza. Dicha zona estaba rodeada por cadáveres de personas (los cuerpos de los otros actores).

Las representaciones llevadas a cabo en la Caja Negra tenían la particularidad de estar apoyadas por un elemento muy importante del espectáculo: la iluminación. Este elemento apoyo a la realización del espectáculo a través de la generación de atmósferas y del enfoque que daba a cada uno de los monólogos y sucesos del relato teatral.

En este sentido, la Caja Negra, como espacio de representación, permitió que el uso de elementos como la luz y los efectos especiales y sonoros, determinaran un estilo del espectáculo que fue completamente distinto al que se realizó en el Palacio Nacional.

En el Palacio Nacional, la ausencia de varios recursos que componen el hecho teatral, permitió que el uso de los distintos espacios adquirieran un valor único, ya que al ser habitado por los personajes, la convención que se establecía entre lo que dice el personaje y la particularidad del espacio, denotaba un significado propio al recinto, y que va de la creación de la ilusión de estar en otro espacio que no es el Palacio Nacional. Entonces, el espacio que no es un lugar propiamente vacío o con las características de un escenario en un teatro, como el de la caja negra donde sucedió la primera temporada, se vuelve un espacio escénico teatral al ocupar el decorado propio de ese lugar.

Los distintos recintos por los que se llevo a cabo el desarrollo del espectáculo comprendían escalinatas, pasillos, salones, plazas y patios del Palacio Nacional.

El monólogo de *El yanqui* sucedió en la plaza llamada de la Mortadela, un espacio al aire libre, aunque techado y con un fondo de arcos de piedra. Al frente del pasillo que conecta con el patio principal del Palacio Nacional, que a su vez conecta con un pasillo que se dirige directamente a la entrada principal de dicho recinto.

La Plaza de la Mortadela fue el lugar último del desarrollo de la puesta en escena, ya que toda la primera parte de la obra sucedió en los distintos recintos antes mencionados, y esta segunda parte que iba desde la segunda intervención del personaje de la Viuda hasta el final del espectáculo, concluyendo con el poema a voces “Alta traición” de José Emilio Pacheco.

2.2 EL DISCURSO ESCÉNICO DE LA REPRESENTACIÓN.

A diferencia de la estructura del primer montaje en la Caja Negra del CUT, el discurso escénico del espectáculo correspondiente a la temporada llevada a cabo en Palacio Nacional, quedó así:

Discurso escénico de Frente al Olvido en Palacio Nacional	
1	Monólogo de Maria
2	Transición al pasillo.
3	Monólogo de La viuda.
4	Transición a las escaleras.
5	Monólogo de Maria Josefa.
6	Monólogo de El general en jefe.
7	Transición al patio.
8	Monólogo del El jarocho
9	Transición a las escaleras.
10	Monólogo de La enfermera.
11	Transición al gabinete o salón.
12	Monologo de La periodista americana.
13	Transición a la Plaza de la Mortadela: Segunda parte del espectáculo.
14	Monólogo de La viuda (2ª parte)
15	Monólogo de El yanqui.
16	Monólogo de La margarita.
17	Narración “Padierna y Churubusco”
18	Monólogo de Chema
19	Monólogo de Jarauta
20	Narración del Tratado de Paz
21	Poema Alta Traición

Por razones diversas, la versión original se vio modificada, y lejos de afectar el espectáculo, nos permitió experimentar una forma distinta de escenificar el trabajo que ya habíamos experimentado en la primera temporada, explorando una nueva relación entre el actor y el público, en donde el espectador era dirigido por los actores a través de los distintos recintos del Palacio Nacional.

2.3 EL USO DE LA VOZ

En el teatro, el actor emplea su instrumento y con él expresa. Ese instrumento es su cuerpo y todo lo que de él genere expresión. La voz y las maneras en que la utiliza el actor, determinan el hecho escénico. En el caso de *Frente al Olvido*, la voz representó un papel muy importante porque los monólogos de los distintos personajes tenían que ser dichos.

La diferencia principal a la que me enfrenté durante las representaciones de este espectáculo está determinada por el espacio de representación. Y me refiero específicamente a que en la Caja Negra, los espacios y lugares se iban creando en un mismo espacio escénico. Por el contrario, durante las representaciones del Palacio Nacional, el propio espacio demandó una mayor proyección de la voz al estar trabajando en lugares al aire libre y en lugares donde la acústica no necesariamente estaba a favor de los actores, porque en un espacio abierto, el sonido no se concentra sino que más bien se pierde con mayor rapidez.

La proyección de la voz estaba relacionada con aumentar volumen, lo cual por momentos no permitía que los matices fueran muy claros y en consecuencia, el monólogo llegó a ser monótono, es decir, carente de interés. Este trabajo al que el actor se enfrenta, reconoce que cada espacio de representación es distinto y demanda diferentes esfuerzos. Personalmente me permitió entender y aplicar mi capacidad de comprensión actoral en función de que las representaciones del monólogo en el Palacio Nacional fueran claras y precisas para el público que estaba presenciando la representación.

2.4 LA RELACIÓN ENTRE EL ACTOR Y EL PÚBLICO

El interlocutor principal del relato teatral era el público, ya que los monólogos de los distintos personajes que intervenían en el espectáculo narraban su historia a los espectadores.

La relación existente entre el actor y el público era parte fundamental del espectáculo y fue distinta durante las dos temporadas de *Frente al Olvido*. La diferencia puede derivarse de la situación en que se realizaron las representaciones, es decir, durante las representaciones en la Caja Negra, la iluminación generaba una relación que no era muy directa, puesto que aunque el actor se estuviera dirigiendo al público, la luz que lo iluminaba y que era parte de la ficción generada, no permitía ver claramente al espectador. Y por el contrario, la relación que se establecía en las representaciones realizadas en el Palacio Nacional era mucho más directa por el simple hecho de no tener una iluminación artificial y al estar en contacto directo con el público, al quien guiábamos de un lugar a otro.

2.5 LOS GESTOS Y LOS MOVIMIENTOS ESCÉNICOS

Mucho del trabajo que sucedió en la primera temporada se vio modificado u omitido por las características propias del espacio en donde se llevó a cabo la segunda temporada. La mayoría de las transiciones entre los monólogos o las imágenes creadas por los cuerpos de los actores y que servían de ambientación para los otros monólogos, adquirieron otro valor, ya sea porque se adaptó el movimiento escénico original al nuevo espacio o porque simplemente se prescindió de él.

Indudablemente, la expresión corporal de los actores en las representaciones del Palacio Nacional fue diferente. En mi experiencia, el valor de los movimientos escénicos que sucedieron en la primera temporada se perdió

casi por completo en la segunda. Sin embargo, la palabra hablada adoptó la cualidad de tener que ser aún más precisa, clara y bien enunciada, porque en los espacios abiertos del Palacio Nacional, la acción de narrar las historias, comunicarlas al público, era mucho más importante que realizar los movimientos escénicos que en las representaciones en el CUT si apoyaron a lo que se estaba diciendo. En consecuencia, las secuencias de movimiento se cambiaron por llevar al público de un espacio a otro, y en algunos casos, apoyaban simplemente para generar una composición visual en conjunto con el fondo arquitectónico de cada espacio o recinto del Palacio Nacional.

Las historias en escena.

Reflexiones y comentarios a manera de conclusiones.

Como lo he escrito a lo largo de este informe académico, comúnmente, cuando hablamos de relatos, el referente inmediato al respecto son las historias que han sido transmitidos por la tradición oral o aquellas historias que están contenidas en un libro, ya sea un cuento, novela, crónica, reportaje, etc. Sin embargo, al hablar del relato, nos referimos inmediatamente a cualquier historia que pueda ser contada. ¿Cómo? De la forma que sea.

Estas historias pueden ser reales o ficticias porque lo que importa el contenido, es decir, los hechos que suceden en ellas. Por ello, las historias están en todo momento y lugar, desde el momento en que un individuo toma la perspectiva de observar lo que sucede a su alrededor. Entonces, uno puede imaginarse lo que sea sobre las cosas, los lugares y las personas. Pero eso es sólo la mitad del asunto porque la otra mitad correspondería al hecho ser contada. Y es justo en este momento cuando la historia adquiere una nueva dimensión, convirtiéndose en una historia que ha sido expresada.

Al referirme a la expresión, mi interés es subrayar la manera en que ha sido contada esa historia. Por eso el teatro, a través de la representación, es una de tantas formas posibles en que pueden ser expresadas miles de historias. Y al respecto, mi experiencia directa en *Frente al Olvido* me ayudó a comprender y poner en práctica esa manera en que yo como actor puedo ser un mediador entre la historia y su forma de expresión: a través de la representación y la forma particular de expresarme en escena, mediante la voz y el cuerpo.

Durante el proceso de escritura e investigación de este informe académico, la palabra narración ha ocupado mi atención por comprender las múltiples maneras en que puede emplearse, particularmente, en lo referente al teatro, la representación y el trabajo creativo del actor. Es por eso que observar desde fuera y a la distancia el trabajo realizado en *Frente al Olvido*, me hizo

reflexionar sobre el relato teatral, que a mi consideración es el producto de muchos factores, siendo los más generales el relato escrito (o la obra de teatro) y el relato representado. Dentro del primero, en el caso del espectáculo *Frente al Olvido*, lo entiendo como el relato histórico (los hechos de la intervención americana de 1846 a 1847) que ha sido ordenado y organizado en los distintos monólogos y narraciones. Este relato escrito es, de entrada, una forma de expresión que aunada a la manera en que se representó, determina el relato teatral en sí.

Por otro lado, el relato representado, esa forma particular que se expresa mediante la representación escénica, está determinado por muchos otros factores que soportan la forma de expresión: el actor, el espacio, la escenografía, la iluminación, el vestuario, la música y todo aquello que haga presencia visible y sonora para el espectador durante la representación. Esto lo menciono porque en el entendido de que todo lo que percibimos nos *narra* “algo”, en el teatro, es muy importante lo que se emplea durante la representación escénica, ya que el teatro es la suma de lo que se ve y lo que se escucha, es sonido e imagen.

Por eso, la palabra narración, que se refiere a la forma en que se cuenta algo, además de ser un acto que necesita de un intermediario para que pueda ser expresada, en el teatro, los actores son ese medio. De cierta manera, son narradores de historias. Ellos narran y por lo tanto expresan con su presencia física en el escenario. Un actor en escena significa de inicio “alguien que está presente”. En este sentido, la narración es el proceso activo de expresar los hechos y acontecimientos de la historia que se está narrando. Luego entonces, el relato existe.

Si el actor narra con su cuerpo, con la forma en que se mueve y se comporta, lo que dice y lo que hace, el actor es un narrador que acciona durante la representación. En el caso de *Frente al Olvido*, donde la acción principal de los actores era la representación/interpretación de un personaje que narra su historia, el actor ejecutaba la acción de narrar, independientemente de su tarea

primordial que es la de representar. Esto, por el discurso del relato escrito: monólogos y narraciones.

Aparentemente, en el relato escrito de *Frente al Olvido*, por su estructura, no había drama, puesto que carecía de la forma dramática por excelencia: el diálogo. Los monólogos sólo contenían hechos. Pero existe algo muy interesante, dentro de esta forma narrativa y que caracteriza a los monólogos: la trama. Ella es la que permitió que el actor activara la imaginación para desarrollar una situación y un conflicto que le atañe al personaje y que permite indudablemente, que la acción y el drama, sucedieran durante la representación.

Luego, la forma narrativa del relato escrito no impide que el drama exista, sino al contrario, da la oportunidad de poder expresarlo de muchas maneras en la escena.

Entonces, el drama y la narración, lejos de estar separados y ocupar distintos enfoques, pueden fusionarse durante la representación teatral. Ambos coexisten, quizá uno tenga mayor peso sobre otro, pero su coexistencia es una posibilidad más de cómo expresar historias en escena.

Anexos

1. Texto del monólogo de El yanqui.

El yanqui:

En los diarios comenzaron a convocar voluntarios para la guerra. Decían que México había invadido nuestro territorio y matado americanos. Una vez más, como en Goliad, como en el Álamo. Para mí fue un asunto de conciencia. No podíamos permitir que un gobierno despótico como el mexicano propagara de nuevo su injusticia en Texas y en el resto de la unión. Así que me enlisté. Quiso la suerte que me enviaran con 4º regimiento de infantería de Missouri. Ahí conocí a Ulises Grant. Y me hizo ver muchas cosas. Una noche apacible, muy dentro ya del territorio mexicano, me dijo: “Aunque existieran serias dificultades entre los Estados Unidos y México antes de que Taylor ordenara avanzar del Río Nueces al Bravo, esta guerra podría haberse evitado si todas las partes hubieran estado profundamente convencidas de las bendiciones de la paz, de la culpabilidad y los horrores que una guerra deja por herencia. Usted verá, Harry, cómo al final tendremos que volver a las negociaciones. La espada no arregla nada por sí misma.” Su mirada tenía un brillo de una tristeza inexplicable para mí que había entrado en eso por patriotismo, por defender la justicia y extender el imperio de la libertad.

“¿El imperio de la libertad?” –preguntó con ironía. No, Harry, estamos en esta guerra para extender la esclavitud. Abrir más rutas comerciales, adueñarnos de territorios para que los trabajen los negros y traficar con ellos. Ésos son los intereses de los estados del sur que buscaron denodadamente la anexión de Texas, ellos los que presionaron hasta provocar que los mexicanos atacaran a un puñado de nuestros hombres y así tener pretexto para esta invasión, sí, muchacho, invasión, la más injusta de todas. Piense, Harry, antes habíamos estado en grandes aprietos y sorteamos el peligro sin derramar una gota de sangre humana. ¿No tenían los Estados Unidos una larga lista de agravios que ajustar con varias potencias de Europa, al terminar las guerras de Napoleón? ¿Acaso creímos necesario recurrir a la fuerza bruta? Digamos que es verdad, México ha estado difiriendo los pagos correspondientes a las reclamaciones justas de ciudadanos americanos, ¡pero Francia nos debe más que México y desde hace más tiempo! ¿Qué si no la codicia de territorio, los proyectos de anexión, el propósito de extender la esclavitud y el poder esclavista ha impedido que tengamos los mismos resultados en nuestras dificultades con México?”

Me quedé mudo unos instantes, pero al fin le pregunté: ¿Y qué hace usted aquí, oficial? Me miró fijamente: “yo soy un soldado, Harry. Pero créame: Aunque lleguemos a izar nuestra bandera en el Palacio Nacional mexicano, uno año de estos, los estados del norte nos vamos a arrepentir de haber seguido a los del sur y a Polk, en su aventura. Los motivos que nos trajeron a esta guerra injusta, no tardarán en provocar la guerra entre nosotros. Por cada muerto mexicano que dejemos tendido en esta tierra, hemos de pagar el doble con sangre americana.”

Me alejé de él con la cabeza hecha una maraña. Le dí las gracias y lo dejé removiendo los rescoldos de la hoguera en la que habíamos estado calentando los cuerpos y el café.

Al día siguiente, comenzó muy temprano una batalla cruenta y despiadada. Por la tarde, mientras me encontraba con nuestra ala derecha, vi a una mujer mexicana, afanosamente ocupada en traer pan y agua para los heridos de ambos ejércitos. Vi a este ángel auxiliador levantar la cabeza de un herido para darle agua y alimento y después, vendar la cruel herida con un pañuelo que desprendió de su propia cabeza. Cuando volvía, en el desempeño de su función de misericordia, oí un disparo de fusil y vi caer muerta a la pobre criatura inocente. ¡Fue un disparo accidental, no lo quiero pensar de otra manera! Me dolió el corazón; aparté los ojos de la escena e involuntariamente los levanté al cielo, pensando: “gran Dios, ¿esto es la guerra?”

Al día siguiente pasé por el lugar, el cadáver aún estaba allí, el pan a su lado y también el cántaro roto, en el que, todavía, unas gotas de agua eran emblema de su diligencia. La sepultamos; mientras cavábamos la fosa, las balas de cañón caían en derredor como una granizada. Entonces recordé la silueta gentil de Grant perfilándose oscura contra la hoguera casi extinta.

Hoy que Ulises Grant es nuestro presidente, leí en el diario que ha dicho estas palabras: “Yo no creo que jamás haya habido una guerra más injusta que la que los Estados Unidos hicieron a México. Me avergüenzo de mi país al recordar aquella invasión. Nunca me he perdonado haber participado en ella...”

Yo tampoco, señor presidente, yo tampoco...
Y me temo que nos faltan muchas guerras por hacer...

Fin del monólogo

2. Archivo Fotográfico

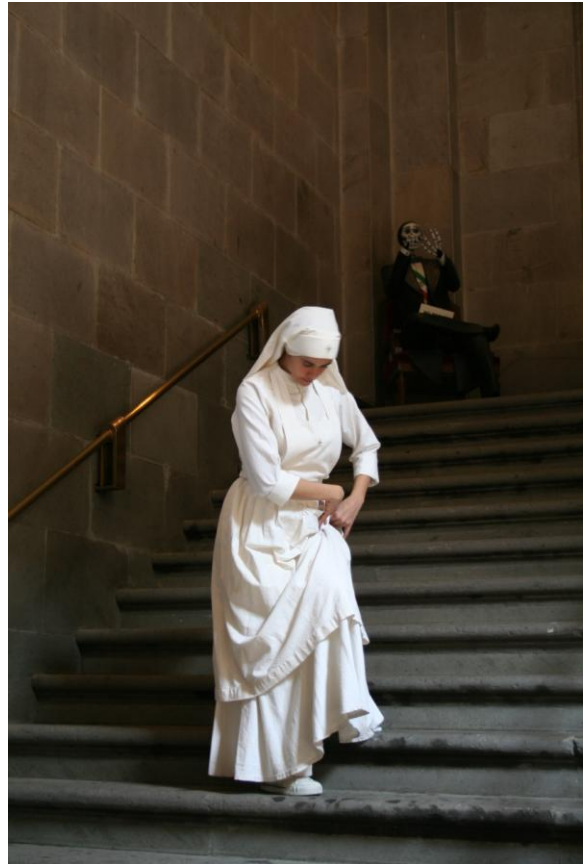
Frente al Olvido, relato teatral de José Caballero y Ruby Tagle.
Primera temporada. Caja Negra del Centro Universitario de Teatro
Fotografía: Roberto Blenda





Frente al Olvido, relato teatral de José Caballero y Ruby Tagle.
Segunda temporada. Palacio Nacional, Centro Histórico de la Cd. De México.
Fotografía: Jaime Porras





Frente al Olvido / Personaje: *El yanqui*.
Primera temporada. Caja Negra del Centro Universitario de Teatro.
Fotografía: Roberto Blenda



Frente al Olvido / Personaje: *El yanqui*
Segunda temporada. Palacio Nacional, Centro Histórico de la Cd. De México.
Fotografía: Jaime Porras



3. Publicidad

Tarjeta postal correspondiente a la primera temporada de Frente al Olvido en la Caja Negra del Centro Universitario de Teatro.



La Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM
a través del Centro Universitario de Teatro
presenta

Frente al olvido
Relato teatral
Puesta en escena de José Caballero y Ruby Tagle

Tierra de nadie
De Juan Tovar • Dirección José Caballero

Reparto por orden alfabético
Mónica Álvarez • Saandra Cobián Bichir • Acoyani Guzmán
Isabel Guzmán • Abel Ignacio Hernández • Aura. A. Hidalgo
Salomón Santiago L. • Luis Mora Acosta
Victor Navarro Jup • Marco Antonio Pacheco
Daniela Sánchez Reza • Violeta Sarmiento
Javier Sixtos Esteban • Abraham Vallejo Arzate

Funciones:
Frente al olvido: viernes 20:00, sábados 19:00
y domingos 18:00 horas
Tierra de nadie: sábados y domingos 13:00 horas

ENTRADA LIBRE

LA CAJA NEGRA DEL CUT
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
Centro Cultural Universitario
Insurgentes Sur 3000
(Atrás de la Sala Nezahualcóyotl)
www.cut.unam.mx

45 años
CENTRO UNIVERSITARIO DE TEATRO
DIFUSIÓN CULTURAL UNAM

Publicidad realizada por el Palacio Nacional y por el Instituto Nacional de Bellas Artes, respectivamente.

TEATRO
PÚBLICO: ADOLESCENTES Y ADULTOS




TIEMPO

FRENTE AL OLVIDO
Los hijos del eslabón perdido.
Sociedad Artística Multidisciplinaria

Director: José Caballero

Sábado 20, 17:00 hrs.
Gratuito / Cupo limitado

Con el apoyo de:




Departamento de Servicios Educativos / Informes: 3688 1259 y 3688 1261
Lunes a viernes de 10 a 16 hrs. / visitas_guías@hacienda.gob.mx

39

TEATRO

sólo cinco días escribió, ensayó y representó ante Su Majestad la obra *El amor médico*.

Del 4 de septiembre al 19 de octubre
Jueves y viernes 20:00 horas, sábados 19:00 horas, domingos 18:00 horas / \$150

Descuentos. Estudiantes, maestros, Inapam, tarjetas Maestros a la Cultura y Sépalo: 50% de descuento. Trabajadores del INBA: 75% de descuento. Boletos de Gente de Teatro \$45. Jueves al Teatro, boleto \$30 / Informes: 5282 1954. Consulte cartelera: www.bellasartes.gob.mx



OTROS ESPACIOS

TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Eduardo II / Christopher Marlowe
TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN: ALFREDO MICHEL / DIRECCIÓN: MARTÍN ACOSTA
CON: ROLDÁN RAMÍREZ, GUILLERMO VILLEGAS, CÉSAR SOLEDAD, ADRIÁN LADRÓN, GABINO RODRÍGUEZ, MARIO OLIVER, ARTURO MACÍAS, ARI BRICKMAN, RODOLFO BLANCO, HARIF OVALLE, FRANCISCO MENA, MARCO NORZAGARAY, NAILEA NORVIND, ISRAEL RÍOS, IVÁN DOMÍNGUEZ-AZDAR, ASUR ZAGADA, HERNÁN ROMO, LUIS UBALDO, JORGE LEÓN Y RAÚL VALLEJO

Teatro negro salido de una cantina junto al río Támesis. Eduardo II es el hijo perfecto del imperfecto mundo isabelino. / **Hasta el 30 de noviembre / Jueves, viernes, sábados y domingos 18:00 horas / \$100, solo jueves \$30**

PALACIO NACIONAL

Frente al olvido
Con textos de José Caballero, Ignacio Solares, Francisco Martín Moreno y el poema *Alta traición*, de José Emilio Pacheco
DIRECCIÓN: JOSÉ CABALLERO / CON: ISABEL GUZMÁN, MONICA ÁLVAREZ, SANDRA COBIÁN BICHIR, JAVIER SIXTOS ESTEBAN, VÍCTOR NAVARRO JUP, VIOLETA SARMIENTO, DANIELA SÁNCHEZ REZA, ABRAHAM VALLEJO ARZATE, ÁBEL IGNACIO HERNÁNDEZ Y SALOMÓN SANTIAGO L. / Relato teatral que aborda el tema histórico de la intervención norteamericana de 1847. / **Del 6 de septiembre al 24 de octubre / Sábados, 11:00 y 14:00 horas / No hay funciones el sábado 13 de septiembre**

Programa de mano correspondiente a las dos funciones realizadas en Palacio Nacional, y que fueron el antecedente de la segunda temporada de *Frente al Olvido*.

Frente al Olvido

Dir. José Caballero

OBRA DE TEATRO

Sábado 24 de mayo
12:00 y 18:00 hrs.

Gratuito / limitado a 80 personas

INFORMES
Tels: 3688 1259 y 61
visitas_guiadas@hacienda.gob.mx
www.hacienda.gob.mx/cultura

Recorrido de la Representación:
Patio principal, Escalera de la Emperatriz,
Primer Patio Mariano, Segundo Patio Mariano,
Recinto de Homenaje a Don Benito Juárez,
Mortadela y Salón Parlamentario
Palacio Nacional. Plaza de la Constitución S/N

DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL, OBRA PÚBLICA Y ACERVO PATRIMONIAL DE LA SECRETARÍA DE HACIENDA Y CRÉDITO PÚBLICO

SHCP

FRENTE AL OLVIDO



RELATO TEATRAL
de José Caballero

<p>MARÍA GUADALUPE MARÍA JOSEFA LA VIUDA EL GENERAL EN JEFE EL JAROCHO LA ENFERMERA LA PERIODISTA AMERICANA EL YANQUI LA MARGARITA MARTÍN CHEMA JARAUTA</p>	<p>Isabel Guzmán Sandra Cobián Bichir Mónica Álvarez Javier Sixtos Esteban Victor Navarro Jup Violeta Sarmiento Daniela Sánchez Reza Abraham Vallejo Arzate Isabel Guzmán Abel Ignacio Hernández Salomón Santiago L. Marco Antonio Pacheco</p>
<p>Puesta en escena Diseño de vestuario Musicalización Asistente de dirección Asesoría vocal Realización de vestuario</p>	<p>José Caballero y Ruby Tagle Patricia Gutiérrez Arriaga Raúl Zambrano Octavio Michel Luisa Huertas y Margie Bermejo Catalina Padilla y Gaspar Salazar</p>

Agradecimientos:

María Figueroa, Toluía Figueroa, Francisco Martín Moreno,
José Emilio Pacheco, Ignacio Solares, Georgina Stepanenko.

Producción del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Tarjeta postal correspondiente a la segunda temporada de *Frente al Olvido* en el Palacio Nacional.

The poster features the title "Frente al Olvido" in a large, ornate, gold-colored script font at the top. Below the title is a photograph of a theatrical performance with several actors in period costumes. To the left of the photograph is a framed picture of a historical scene. The text "Dirección del maestro José Caballero" is written in a smaller, elegant script below the photograph. The bottom section of the poster is white with a decorative floral pattern in the background. It contains the following text: "La SHCP, la Conservaduría de Palacio Nacional, la Sociedad Artística Multidisciplinaria y el INBA, a través del programa Asalto a la Butaca, presentan la temporada:" followed by the title "Frente al Olvido" in the same ornate font. Below the title is "Dirección del maestro José Caballero". The venue and dates are listed as "Patio Principal de Palacio Nacional", "Del sábado 6 de septiembre al sábado 25 de octubre", "Funciones 11:00 y 14:00 hrs", and "Entrada libre". The bottom of the poster features a row of logos: "Vivir Mejor", "TEATRO EL CUARTEL", "FOROQUINTOPIS", and "Compañía de Teatro".

La SHCP, la Conservaduría de Palacio Nacional, la Sociedad Artística Multidisciplinaria y el INBA, a través del programa Asalto a la Butaca, presentan la temporada:

Frente al Olvido

Dirección del maestro José Caballero

Patio Principal de Palacio Nacional
Del sábado 6 de septiembre al sábado 25 de octubre
Funciones 11:00 y 14:00 hrs
Entrada libre

Vivir Mejor

TEATRO EL CUARTEL

FOROQUINTOPIS

Compañía de Teatro

Programa de mano correspondiente a la presentación del IV Encuentro de las Artes Escénicas en la Ciudad de México. Marzo 2009.

MÉXICO

4º

ENCUENTRO
DE LAS ARTES
ESCÉNICAS


DANZA
INTERDISCIPLINA
MÚSICA
TEATRO

DANCE
INTERDISCIPLINARY
WORKS
MUSIC
THEATRE

TEATRO / THEATRE


Viernes 13 de marzo / Friday March 13th
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
17:00 a 18:30 horas

Grupo / Group:	CUCHITRIL TEATRO
Obra / Play:	<i>Roma al final de la vía</i>
Título del fragmento que presentan / Showcase's title:	Escena IV y Escena V (fragmento/fragment)
Autor de la obra / Play's author:	Daniel Serrano
Créditos / Credits:	Actrices / Actresses: Eva Audelo, Emma Mlorin Música original / Original music: Jesús García Iluminación / Lighting: Alejandro López Escenografía / Stage design: Luis Manuel Aguilar "El Mesco" Asistente técnico / Technical assistant: Javier Díaz Dirección / Direction: Víctor Castillo Producción / Production: CUCHITRIL Teatro



Viernes 13 de marzo /
Friday March 13th
Teatro Juan Ruiz de Alarcón
17:00 a 18:30 horas

Grupo / Group:	EL RINOCERONTE ENAMORADO
Obra / Play:	<i>Justos Castigos</i>
Título del fragmento que presentan / Showcase's title:	<i>Justos Castigos</i> (fragmento/fragment)
Autor de la obra / Play's author:	Jesús Coronado, sobre textos de Sófocles, Eurípides, Esquilo y José Alfredo Jiménez
Créditos / Credits:	Intérpretes / Actors: Angustias Lucio, Isabel Dávila, Blanca Cervantes, Francisco Morán, Eduardo López, Álvaro Flores, Edén Coronado Escenografía / Stage design: Rosa Luz Marroquín Iluminación / Lighting: Xóchitl González Vestuario / Wardrobe: Angustias Lucio Música original / Original music: Armando Corado Asesor dramático / Dramatic consultant: Enrique Balleste Fotografía / Photography: Rubén Leal Asistente de dirección / Direction's assistant: Cain Coronado Dramaturgia y dirección / Playwright and direction: Jesús Coronado <small>*Miembros del SNCA/ FONCA</small>



4. Notas de Prensa

Teatro sobre la guerra de 1847, en el CUT

Con *Frente al olvido*, relato de José Caballero, y *Tierra de nadie*, de Juan Tovar, se titula la generación 2004-2008

Con la dirección de José Caballero, la generación 2004-2008 del Centro Universitario de Teatro (CUT) se titula con la puesta en escena de dos obras sobre la historia de México: *Frente al olvido*, del mismo José Caballero, que estrena el 30 de agosto, y *Tierra de nadie*, de Juan Tovar, que inicia el 8 de septiembre. Ambas piezas, que se presentarán en la Caja Negra del CUT, se refieren a la guerra de 1847 entre Estados Unidos y México.

Frente al olvido cuenta lo que fue el primer avance estadounidense, del Río Nueces al Bravo, por las rutas que siguieron los generales Scott y Taylor para entrar a Monterrey, Tampico, La Antagura y Veracruz.

Tierra de nadie se ocupa de la entrada del ejército invasor a la ciudad de México y relata las batallas de Padierna, Churubusco, Molino del Rey y la de Chapultepec. También, la firma de los tratados de Guadalupe Hidalgo, que ponen fin a la guerra donde México pierde gran parte del territorio.

Para explicar el presente

El director de escena José Caballero asume su devoción por la historia de México, porque considera que es necesaria para explicar el presente. Sin embargo, admite que cuando lo invitaron a realizar una obra para la titulación de los alumnos del CUT no pensó en un montaje sobre este tema.

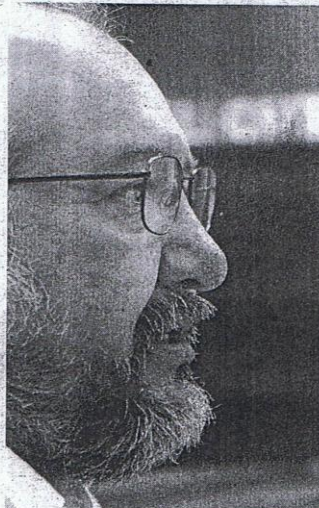
La inquietud que le suscitó la convulsa vida política del país el año pasado, con una diversidad tan grande de opiniones y la falta de acuerdo respecto al rumbo a seguir, lo hizo considerar que la historia era determinante en este problema donde está inmersa la nacionalidad.

Asimismo, concibió el montaje de una puesta en escena histórica para ofrecer la oportunidad a los alumnos de demostrar su talento, capacidad y entrenamiento.

De inmediato encargó un texto a Juan Tovar y pensó en un espectáculo basado en monólogos que pudieran estructurarse con coreografías.

Mientras Tovar entregaba el texto, Caballero comenzó a trabajar con los alumnos en improvisaciones basadas en textos tomados de algunos libros, entre ellos, *Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos*, en el que escriben, entre otros autores, Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano.

A la hora de ver el texto, se percató de que el



José Caballero. Foto: Barry Domínguez.

dramaturgo había tratado el tema de una manera totalmente distinta. "Juan Tovar escribió una farsa antihistórica con un tono sumamente brillante, construida como una obra teatral, llena de diálogo, discusión, ánimo festivo e incluso divertido; en cambio yo traté la historia con mucha seriedad, quizá demasiada solemnidad, lo que llevó a realizar dos propuestas", explicó Caballero.

Así surgieron dos puntos de vista, dos tonos para tratar el tema desde elementos diversos y sin embargo unidos en el cuestionamiento: ¿Qué tan adultos somos los mexicanos como nación?

Para José Caballero la guerra del 47, que realmente inició en 1846, es un tema inagotable que deberíamos tener presente. Considera que el fortalecimiento de la nación mexicana tiene su arranque en lo sucedido en esa guerra porque de algún modo la entrada del enemigo produjo un sacudimiento de la sociedad, que tenía mucho de novohispana y deseaba acceder a la modernidad, con un modelo semejante al de Estados Unidos.

Agregó que esta disputa no ha terminado, por lo contrario, es evidente en los comportamientos de nuestros políticos, de las clases dominantes y las populares. "En esta lucha, que hace de México un

país *sui generis* que no termina de definirse y que, por otra parte, lo hace objeto, y diría, víctima de la conquista y la colonización estadounidense".

Para escribir *Frente al olvido*, el dramaturgo y director escénico tomó fragmentos de libros como: *Mi guerra del 47*, de Guillermo Prieto; *México mutilado*, de Francisco Martín Moreno; *La invasión*, de Ignacio Solares, y para cerrar, el poema *Alta traición*, de José Emilio Pacheco.

La obra tiene personajes históricos y de ficción, quienes escenifican diferentes monólogos: María Guadalupe, una viuda, Santa Ana, un veracruzano, la muerte, una periodista estadounidense, Margarita (una de las mujeres que se entregaban al ejército invasor), Matías, un soldado yanqui, un ciego, Abelardo (personaje del libro de Ignacio Solares) y un sacerdote. "Un poco lo que yo quise es hacer hablar a gente del pueblo y por eso me apoyé en *Mi guerra del 47*, de Guillermo Prieto, escrita desde ese punto de vista", precisó.

Caballero admitió que algunas de las dificultades de crear una obra histórica, es encarar el dolor que causan los acontecimientos, y evitar el tono solemne.

No obstante, el mayor problema radica en que se ofreció un punto de vista sobre la historia, lo que implica un compromiso, aunque también tener la conciencia de no ser el dueño de la verdad, advirtió.

Como director de escena, Caballero exige a los actores hacer propias las palabras ajenas, saber darles dimensión y cuerpo, pensar lo que se dice, ya que si el actor piensa lo que dice, el público piensa lo que escucha. "Es una labor fundamental del teatro, ahora que estamos invadidos por la fuerza de las imágenes".

También exige un entrenamiento corporal y vocal riguroso, además de disciplina, rigor y compromiso con lo que hacen porque, de algún modo, eso los va a convertir en actores sólidos.

"Yo creo que es lo que toca a un grupo de actores universitarios, formados en la Universidad: que sea gente interesada en mirar hacia atrás para explicarnos el presente", finalizó.

José Caballero egresó del Centro Universitario de Teatro y fue su director entre 1985 y 1987. Asimismo, fue director artístico de la Compañía Nacional de Teatro del INBA, de 2003 a 2007. Ha dirigido más de 50 puestas en escena y realizado labor docente en las más importantes escuelas teatrales y cinematográficas, contribuyendo también a la formación de cantantes de ópera. Ha sido miembro, en dos ocasiones, del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Los actores que se titulan con estas puestas en escena son: Acoyani Guzmán, Sandra Cobián-Bichir, Mónica Álvarez, Javier Sixtos Esteban, Víctor Navarro Jup, Violeta Sarmiento, Daniela Sánchez Reza, Abraham Vallejo Arzate, Aura A. Hidalgo, Abel Ignacio Hernández, Salomón Santiago L., Marco Antonio Pacheco y Luis Mora Acosta.

Frente al olvido se presentará los viernes, a las 20 horas, sábados a las 19 y domingos a las 18 horas. *Tierra de nadie* los sábados y domingos, a las 13 horas. La entrada es libre.

ANA RITA TEJEDA



jueves 27 de septiembre de 2007 → Opinión → Frente al olvido

Olga Harmony

Frente al olvido

En otras ocasiones me he referido a la muy buena idea de Antonio Crestani de convocar a dramaturgos y directores, en muchas ocasiones egresados del Centro Universitario de Teatro (CUT), a escribir obras y montarlas con los alumnos que se gradúan, con lo que los jóvenes que van a iniciar su vida profesional lo hacen con toda la prestancia y las dificultades que encontrarán en su carrera. Por una parte, es bueno que los estudiantes se enfrenten a directores distintos al cuerpo académico del Centro y, por la otra, se va enriqueciendo un acervo de dramas —que ojalá vean la publicación que se intenta— que quizás de otra manera no se hubieran escrito. Para la generación 2004-2007 se propuso que la dirigiera José Caballero, quien a su vez recurrió a Juan Tovar para que escribiera un texto basado en la invasión yanqui y la pérdida de la mitad de nuestro territorio. Como la obra de Tovar (de la que me ocuparé cuando se estrene) tardó más de lo esperado, con la investigación y las improvisaciones que se hicieron para preparar su estreno surgió el relato teatral *Frente al olvido*, una especie de fresco a base de monólogos acerca del tema.

Caballero escribió algunos de los monólogos y editó con añadidos y cortes textos de Francisco Martín Moreno, Abiel Abott Livermore, Guillermo Prieto e Ignacio Solares, además de la inclusión del poema de José Emilio Pacheco *Traición a la patria* con que culmina la escenificación, dicho por todos los actores. Aparte, y más allá del interés histórico del tema, la obra nos retrotrae a nuestra época, en México con este país dividido entre una élite entreguista y un pueblo que siempre resiste, y a otros lugares, como Irak, cuando la periodista "americana" habla de llevar libertad y democracia al lugar invadido ("...amargo espejo de la segunda conquista padecida por la nación mexicana. Conquista que no parece tener fin..." dice el autor y director en el programa de mano). En este mosaico de actitudes lo mismo vemos a la muchacha que recuerda los relatos de la abuela que a la señorita bien que dispara contra los invasores, al general López de Santa Anna en su exilio cubano que al yanqui que no entiende la razón de esta guerra, a la prostituta que celebra a los invasores que al jarocho que relata el regreso de Santa Anna a Veracruz, a la enfermera que desea aliviar el dolor ajeno que a la viuda que no entiende quién es esa señora Patria que se llevó a su marido a la leva, y a muchos otros personajes.

Con este rico material, José Caballero y Ruby Tagle elaboraron un espectáculo de gran calidad. La escenografía de Patricia Gutiérrez Arriaga es muy sencilla y efectiva y consta de un muro que, cuando se abre, muestra cruces como las que se colocan en la frontera para conmemorar la muerte de migrantes; aprovecha la escalera de fierro de La Caja Negra del CUT y coloca algunos ladrillares que se encienden y son fógatas o, apagados, son asientos. Con un vestuario todo en blanco diseñado por la misma escenógrafa e iluminadora, los actores sufren mutaciones, un cantor de ciegos se convertirá en personaje de monólogo, un zapateado veracruzano podrá ser después una danza palaciega, un muerto mexicano igual será un gringo muerto. La enfermera, con un gorro de soldado, devendrá quieto escucha del gringo arrepentido. La muerte siempre ronda entre los personajes, que componen cuadros vivos mientras otro monologa o que, como la enfermera que sube a la parrilla y juega en un columbia, o bien marchan como soldados o se mueven en coreografías que recuerdan las danzas de la muerte. Es un espectáculo bello y, por momentos, cruel y terrible con el apoyo de la música de Raúl Zambrano.

<http://www.jornada.unam.mx/2007/09/27/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> 27/09/2007

Los y las jóvenes actores y actrices tienen un comportamiento actoral muy homogéneo en cuanto se refiere a los conjuntos aunque algunos y algunas destacan en los monólogos y el tiempo les dará a cada uno su trayectoria profesional. Como es mi costumbre tratándose de actores y actrices que apenas se inician, no hago distinciones en esta nota y sólo los menciono por nombre y personaje: Ayocani Guzmán es Guadalupe, Sandra Cobián Bichir es María Josefa, Mónica Álvarez es La viuda, Javier Sixto Esteban es el General en Jefe, Víctor Navarro Jup es El jarocho, Violeta Sarmiento es La enfermera, Daniela Sánchez Reza es la periodista americana, Abraham Vallejo Arzate es El yanqui, Laura Hidalgo es la Margarita, Abel Ignacio Hernández es Martín, Salomón Santiago es Chema, Marco Antonio Pacheco es Jarauta y Luis Mora Acosta es Abelardo.

Copyright © 1996-2007 DEMOS, Desarrollo de Medios, S.A. de C.V.
Todos los Derechos Reservados.
Derechos de Autor 04-2005-011817321500-203.

<http://www.jornada.unam.mx/2007/09/27/index.php?section=opinion&article=a06a1cul> 27/09/2007



Noticias

PUESTAS EN ESCENA EN ABRIL DE 2008: - ROBERTO ZUCCO. PARA MAYOR INFORMACIÓN CONSULTA LA SECCIÓN DE CARTELERIA.

Muestra de obras sobre guerra de México-EU de 1848.EL FINANCIERO 29/AGOSTO/2007.



Muestra de obras sobre guerra de México-EU de 1848
Cultura - Miércoles 29 de agosto (14:15 hrs.)

José Caballero considera que la historia necesaria para explicar el presente

Algunos actores que participarán en la obra son Acoyani Guzmán, Sandra Cobián Bichir, Mónica Álvarez y Javier Sixtos

El Financiero en línea

México, 29 de agosto.- Las piezas teatrales "Frente al olvido" de José Caballero y "Tierra de nadie" de Juan Tovar que refieren la guerra de 1847 entre México y Estados Unidos, serán presentados por estudiantes del Centro Universitario de Teatro (CUT), el 30 de agosto y 8 de septiembre, respectivamente.

Ambas piezas, con las cuales se titulará la generación 2004-2008 del CUT, serán presentadas en el escenario "Caja Negra" del citado recinto cultural. "Frente al olvido" es un relato que iniciará temporada el 30 de agosto y que cuenta del primer avance de los norteamericanos desde el Río Nueces al Río Bravo, ruta por la que los generales Scott y Taylor entraron a Monterrey, Tampico, La Angostura y Veracruz.

Por otra parte, "Tierra de nadie" se ocupa de la entrada del ejército invasor Ciudad de México y relata las batallas de Padierna, Churubusco, Molino del Rey y la de Chapultepec. A la vez refiere la firma de los tratados de Guadalupe Hidalgo, con la que se pone fin a la guerra donde México perdió gran parte de su territorio nacional.

El director de escena José Caballero asume su devoción por la historia de México, tras considerarla necesaria para explicar el presente. Fue él quien encargó un texto al dramaturgo Juan Tovar, pensando en un espectáculo que se basara en monólogos y pudiera estructurarse con coreografías.

Mientras, él trabajaba con los alumnos sobre textos tomados de algunos libros como el caso de "Apuntes para la historia de la guerra entre México y Estados Unidos", en el que escriben Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano.

Pero al recibir el texto "me di cuenta que Juan Tovar había tratado el tema como una farsa antihistórica de un tono sumamente brillante, construida como una obra teatral, llena de diálogo, de discusión, de un ánimo festivo e incluso divertido; mientras que yo lo abordé con mucha seriedad", explicó.

Para José Caballero la guerra de 1847, que realmente inició en 1846, es un tema inagotable, "la consolidación de la nación mexicana tiene su arranque lo sucedido en esa guerra porque de algún modo, la entrada del enemigo produjo un sacudimiento de la sociedad, que tenía mucho de novohispana y que quería acceder a la modernidad, con un modelo semejante al estadounidense.

Caballero dijo que esta disputa no ha terminado, por el contrario "es evidente en el comportamiento de políticos, clases dominantes y populares.

Inicio » **Notas de prensa** » Muestra de obras sobre guerra de México-EU de 1848.EL FINANCIERO 29/AGOSTO/2007.

- Inicio
- ¿Quiénes somos?
- Carrera de Actuación
- Planta Docente
- Instalaciones & servicios
- Requisitos de ingreso
- Informes
- Exalumnos CUT
- Notas de prensa
- Defensoría de los
- Derechos Universitarios
- Contactános
- Búsqueda
- Cartelera -CUT-
- Cartelera histórica -CUT-
- Conferencias -CUT-

Visitas al Sitio -CUT-

Hoy	25E
Ayer	40E
Total	33104E

"Esta lucha de clases hace de México un país sui géneris que no termina de definirse y que por otra parte sigue siendo objeto, yo diría, víctima de la conquista y de la colonización norteamericana", comentó.

Por otra parte, para escribir "Frente al olvido", el dramaturgo y director escénico tomó fragmentos de libros como "Mi guerra del 47" de Guillermo Prieto, "México Mutilado" de Francisco Martín Moreno, "La Invasión" de Igna Solares y para cerrar, el poema "Alta traición" de José Emilio Pacheco.

Los actores que participarán son Acoyani Guzmán, Sandra Cobián Bichir, Mónica Álvarez, Javier Sixtos, Víctor Navarro, Violeta Sarmiento, Daniela Sánchez y Abraham Vallejo, además de Aura Hidalgo, Abel Ignacio Hernández Salomón Santiago, Marco Antonio Pacheco y Luis Mora. (Con información de Notimex/SCL).

[Atr

Bibliografía

ARISTÓTELES. Poética. UNAM. Colección Humanidades. Versión de Juan David García Bacca. Segunda Edición. México, 2000.

BARICCO, Alessandro. Homero, Iliada. Anagrama. Traducción de Javier González Rovira. 4ª edición. Barcelona, 2005.

BARTHES, Roland, Greimas, Eco. Análisis estructural del relato. Editorial Premiá. México, 1991.

Bentley, Eric. La Vida del drama. Editorial Paidós. Traducción Albert Vanasco, México, 1995.

Beristain, Helena. Diccionario de retórica y poética. Editorial Porrúa. México 2001.

Berry, Cecily. La voz y el actor. Alba Editorial. Adaptación de Vicente Fuentes. España, 2006.

Brook, Peter. El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. Editorial Península. Traducción de Ramón Gil Novales. Barcelona, 1990.

Brook, Peter. La puerta abierta: reflexiones sobre la interpretación y el teatro. Editorial Alba. Traducción de Gema moral Bartolomé. 7ª edición. Barcelona, 2007.

De Toro, Fernando. Semiótica del Teatro, del texto a la puesta en escena. Editorial Galerna. Serie "La escena". 2ª edición. Argentina, 1989.

Diderot, Denis. La paradoja del comediante. Ediciones Siglo Veinte. Versión castellana de Hector M. Goro. Argentina, 1957.

Eco, Umberto. Cómo se hace una tesis. Traducción de Lucia Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. Editorial Gedisa, S.A., Barcelona, España 2005.

García Jimenez, Jesus. La imagen narrativa. Editorial Paraninfo. España, 1995.

García Landa, José Ángel. Acción, relato, discurso: estructura de la ficción narrativa. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998.

Genette, Gérard. Frontières du récit, en *Figures II*. Communications 8. París, 1969.

Gomez García, Manuel. Diccionario de teatro. Torrejón de Ardez, Akal diccionarios: 14. Madrid, 1998.

Gutiérrez Flores, Fabián. Teoría y Praxis de Semiótica teatral. Secretariado de publicaciones, Universidad D.L. Valladolid, 1993.

Joyce, James. Ulises. Edicomunicación. Barcelona, 2003.

Livermore, Abiel Abbott. War with Mexico Reviewed. Revisión de la guerra entre México y Estados Unidos. Traducción, prólogo y notas de Francisco Castillo Nájera. FCE. México, 1989.

Moreno, Francisco Martín. México mutilado: la raza maldita. Alfaguara. México, 2004.

Paredes, Alberto. Manual de técnicas narrativas: las voces del relato. México, D.F.: Grijalbo, 1993. 109 p

Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiótica. Paidós Comunicación. España 1996. 605 p.

Pimentel, Luz Aurora. El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa. México, D.F.: Siglo XXI : UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998. 191 p.

Prieto, Guillermo. La guerra con los Estados Unidos. UNAM, Coordinación de Difusión Cultural. Serie primeros grandes ensayos, no. 17. México, 2004.

Prieto, Guillermo. Mi guerra del 47. UNAM. Coordinación de Humanidades. 2ª edición. México, 2006.

Salvat, Ricard. El teatro como texto, como espectáculo. Montesisnos Editor S.A., 2ª edición. España, 1998.

Solares, Ignacio. La invasión. Editorial Anagrama. México D.F., 2005.

Stanislavski, Konstantin. Un actor se prepara. Editorial Diana. Traducción de Dagoberto de Cervantes. México, 1983.

Bibliografía electrónica.

Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española
<http://www.rea.es>