



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Literatura Dramática y Teatro

**LA PUESTA EN ESCENA EXPRESIONISTA
DE LA “HISTORIA DE UN ANILLO”
DE LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ**

**INFORME ACADEMICO
POR ACTIVIDAD PROFESIONAL**

Que para obtener el título de:

Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Presenta: **Eulogio Lucio León Salazar**

Asesor: **Mtro. Carlos Díaz Ortega**

Sinodales:

Lic. Gonzalo Juan Blanco Kiss.

Mtro. Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar.

Dr. Oscar Armando García Gutiérrez.

Dr. Alejandro Gerardo Ortíz Bullégoyri.



México, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Cierto estoy que existe un ser supremo, a ese ser supremo quiero agradecerle por permitirme vivir esta etapa muy importante, mi examen profesional, para titularme como Licenciado en Literatura Dramática y Teatro.

Otros seres supremos: mi madre y mi padre, que en paz descanse, primero que nada gracias por darme la maravillosa oportunidad de vivir en este bellísimo planeta tierra, por ser mis principales ejemplos de gente triunfadora, por que cuando terminé la secundaria, allá en mi tierra natal Izúcar de Matamoros Puebla, les dije que quería ser actor, estudiar esta profesión en el Distrito Federal, no dudaron ni un minuto en brindarme su apoyo moral y económico y por seguir brindándomelo hasta llegar a la Universidad. Mamá eres mi todo, papá de igual manera y que Dios me lo tenga en su santa gloria.

A Ere por estar a mi lado en todos los momentos tan difíciles, por tener paciencia en todo este largo tiempo. Te estaré por siempre agradecido.

A mi hija Lucia por haberme escogido como papá, gran felicidad y motivación para culminar la licenciatura; titulándome.

A mi hija Celia por haberme elegido como papá, inmenso acontecimiento, que me estimula en todas mis actividades, una de ellas; mi titulación.

A mis hermanos: Eusebio, Neftalí, Ángel y José Luis por recibir siempre su apoyo.

A mis hermanas: Silvia, Delia, Irma y Dolores por brindarme todo su apoyo.

Al Lic. Manuel Salgado Cuevas quien con su entusiasmo exhortó a todo el personal que labora en el sistema de Escuelas Secundarias Técnicas para que se profesionalice y se actualice, para brindar una educación de calidad. Le estoy infinitamente agradecido por haber despertado en mí nuevamente la inquietud de concluir la parte que me faltaba: Titularme.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por ser una gran institución, la cual me ofreció más de lo que yo esperaba, en especial a la Facultad de Filosofía y Letras, específicamente al Colegio de Literatura Dramática y Teatro y a todos sus profesores.

A mi asesor el Maestro Carlos Días Ortega que me apoyó y no se desesperó en este largo proceso de elaboración de mi investigación, orientándome con paciencia, gentileza y auxiliándome en todas mis dudas.

A mis sinodales: Dr. Oscar Armando García Gutiérrez, Lic. Gonzalo Juan Blanco Kiss, Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bullégoyri por dedicarle de su valioso tiempo un espacio para leer y revisar este informe académico, por compartir conmigo sus valiosos conocimientos y sugerirme para mejorar la investigación.

En particular a mi sinodal el Maestro Ricardo Alberto García Arteaga Aguilar por haberme orientado desde que estaba como coordinador del colegio y hasta el final, por que compartió horas extras sugiriéndome y aconsejándome con la intención de que mi trabajo llegara a buen término.

Gracias a todos por su colaboración en la elaboración de esta investigación.

INDICE

Introducción.....	5
-------------------	---

CAPÍTULO I. LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ.

1.1.- Estudios.....	8
1.2.- Maestra.....	8
1.3.-Escritora de novelas y teatro.....	9
1.4.-Su teoría del drama.....	10
1.5.-Cuatro textos dramáticos. Cuatro géneros dramáticos.....	11
1.6.-Reflexiva acerca del misticismo.....	16

CAPÍTULO II. CREACIÓN Y ANÁLISIS DE“LA HISTORIA DE UN ANILLO”

2.1.-Antecedentes.....	17
2.2.- obra didáctica.....	22
2.3.-“La Historia de un Anillo” como obra didáctica.....	25

CAPÍTULO III. NECESIDAD DE UN TALLER DE DIRECCIÓN. PROPUESTA EXPRESIONISTA Y DIFERENTES REPRESENTACIONES.

3.1.-Antecedentes.....	32
3.2.-El tono.....	32
3.3.-El arte del actor.....	33
3.4.-La sinceridad en el escenario.....	34
3.5.-Las acciones físicas.....	35
3.6.-Antecedentes del estilo expresionista.....	36
3.7.- La vanguardia, nuevas actitudes estéticas.....	36
3.8.- Los postulados del teatro expresionista.....	37
3.9.-El proceso del diseño de la escenografía, vestuario y máscaras.....	38
3.10.-Aplicación de las tendencias expresionistas de Bertolth Brecht.....	40
3.11.-Improvisaciones.....	41
3.12.-Diferentes representaciones.....	43
3.13.-Un reconocimiento especial.....	44

CONCLUSIONES.....	46
--------------------------	-----------

BIBLIOGRAFÍA.....	48
--------------------------	-----------

APÉNDICE:

Diseño de confesionario padre Luis, máscaras: Serafina, Don Mariano; programas, volante y recortes de periódico.....	49
---	----

INTRODUCCIÓN.

En 1983 terminé la carrera de Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras (FFyL) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y en 1987 intenté titularme con la modalidad de tesina con el trabajo cuyo tema era “Influencia de preceptos surrealistas en torno a un montaje”, pero por infinidad de acontecimientos no lo hice.

En julio de 2008 acudí al Colegio de Literatura Dramática y Teatro con la finalidad de pedir una orientación para titularme; ahí me explicaron y entregaron el actual manual operativo de modalidades de titulación. Al leerlo, la modalidad de informe académico por actividad profesional fue la que me interesó.

Pensé que como tengo amplia experiencia en el campo docente, con un informe al respecto podría titularme; sin embargo, en el colegio me aclararon que tenía que realizar un trabajo de investigación afín a la carrera, centrado en tareas concretas.

Replanteé mi propósito por el de realizar un informe académico sobre el montaje expresionista de “*La historia de un anillo*” de Luisa Josefina Hernández, el cual realicé en 1982.

Ésta puesta en escena fue el resultado del Taller de Dirección Escénica de la maestra Soledad Ruiz, adquirimos conocimientos de Estilos de Dirección y leímos sobre estilos artísticos como el Realismo, Naturalismo, Surrealismo, Impresionismo, Dadaísmo y Expresionismo en la literatura, el teatro, la danza y la pintura. Seleccioné el expresionismo como guía y como parte de mi método de trabajo cuando llegara el momento de dirigir.

Una vez que tuve que escoger el texto dramático de entre las obras de Luisa Josefina Hernández, la que más respondió a mis intereses fue “*La historia de un anillo*”; sobre todo, porque el didáctico es, de los géneros dramáticos, el que considero más interesante. En una conversación de la autora con el periodista Agustín García Gil, cuando éste le preguntó qué género le gustaba trabajar más en el teatro, la maestra contestó: “Me gusta mucho la obra didáctica. Mucho. Ya sea política o religiosa”.¹

1 ODETTE, Aslán. REVISTA DE TEATRO. *Escénica*. UNAM / Difusión Cultural. Época I. Nos 4-5 Septiembre 1983. p.48.

En cuanto a la pregunta “¿Qué valores tiene este género?”, afirmó: “Tiene valores intelectuales de comunicar una idea y decir una verdad racional, una verdad que se puede razonar y está razonada en la obra. Eso me gusta. Pero también me gustan los valores escénicos de la obra didáctica, que siempre son muy vitales: el uso del baile, la música. Todas esas cosas me entusiasman mucho. Son muy ricas”.²

Hernández es una dramaturga que escribió por encargo la mayoría de sus obras porque éstas responden a necesidades e intereses distintos entre sí; sin embargo, ha cultivado obras muy importantes para la dramaturgia mexicana. Por su versatilidad, Luisa Josefina Hernández es una autora vigente y, por tal motivo, una inspiradora para mí.

Me impresionó mucho que el tema de *La historia de un anillo* y la pintura expresionista “El grito”, de Eduard Munch, tuvieran tanto en común. La obra teatral es una explosión, un alarido, un grito estremecedor de su creadora, que denuncia una serie de arbitrariedades, incoherencias e injusticias en nuestro México pasado; desafortunadamente, su temática sigue presente. Éstos fueron motivos suficientes para reafirmar mi intención de llevar a cabo la puesta en escena.

Para titularme decidí realizar un informe académico sobre este montaje, el cual servirá como antecedente que en los años ochentas la constante inquietud de crear un Taller de Dirección Escénica, por parte de las autoridades y maestros del Colegio de Literatura dramática y Teatro, ya que el oficio de director no surge del aula en forma teórica, era necesaria la práctica correspondiente que obliga a seleccionar y combinar, en forma particular todos los conocimientos y elementos escénicos asimilados durante el proceso de estudio en forma académica y experimentados sobre el escenario cuando les son mostrados al público; fue tanta su inquietud e insistencia que si lograron que se impartiera el taller.

El informe se divide en tres capítulos. En el primero ofrezco un bosquejo biográfico de Luisa Josefina Hernández: sus estudios, algunos detalles de su vida como novelista y dramaturga, su actividad como maestra universitaria y del Instituto Nacional de Bellas

² ODETTE, Aslán. REVISTA DE TEATRO. *Escénica*. UNAM / Difusión Cultural. Época I. Nos 4-5 Septiembre 1983. p. 48.

Artes (INBA), comento sobre su teoría de composición dramática.

Además, para su estudio, seleccioné cuatro dramas de la maestra que pertenecen a diferentes géneros dramáticos (*Los huéspedes reales*, *Los frutos caídos*, *Popol Vhu* y *Los duendes*), sus temas y personajes principales. Haber hecho su análisis me fue muy útil. Así como los motivos por los cuales escribió "*La historia de un anillo*".

En el segundo capítulo refiero y reviso los principales elementos estructurales de la obra didáctica y los aplico a "*La historia de un anillo*".

En el tercer capítulo informo sobre los motivos por los cuales se impartió el taller de dirección escénica, relato algunas clases con los temas más relevantes, lugares de ensayo, fechas de presentaciones, quienes lo fomentaron y lo conformaron. Además investigamos los antecedentes y características del estilo expresionista, así como el proceso de puesta en escena. Primero nos dedicamos a realizar improvisaciones con las propuestas expresionistas y posteriormente realizamos el diseño de la escenografía, del vestuario, de las máscaras y la música, etcétera.

En este espacio también narro cómo usamos la técnica de distanciamiento de Bertolt Brecht, y comento sobre la respuesta del público en las diferentes funciones.

Haber presentado "*La historia de un anillo*" en 1982 en la Primera Muestra de Directores Jóvenes del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la FFyL de la UNAM, en los foros de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), en el auditorio de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (SHCP), así como en el Teatro Principal de la ciudad de Puebla y en el Foro Universitario Profesor Pablo Silva García de la Universidad de Colima fue para mí un reto y la oportunidad de poner en práctica los conocimientos escénicos asimilados en la clase de la maestra Soledad Ruiz.

Así mismo, pude observar los efectos causados en el público, puesto que las reacciones tanto positivas como negativas de éste tendrían un valor inmenso para mí porque mediante éstas medí mis aciertos o desaciertos como director para ir mejorando los futuros montajes.

CAPÍTULO I.

LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ.

1.1.-Estudios.

Luisa Josefina Hernández, novelista y dramaturga, nació en la Ciudad de México el 2 de noviembre de 1928. Es muy significativo el hecho de que no hubiera tenido contacto con el teatro ni durante su infancia ni en la adolescencia; tampoco tuvo nunca la inquietud de ser actriz. A continuación se presentan fragmentos de una entrevista que le realizara Tomás Espinosa a la escritora en 1985. En ésta, acerca de la dramaturgia, confiesa:

No se debe escribir teatro por intuición; hay que aprender a escribirlo. No tengo antecedentes literarios en mi familia. Quizá una referencia pudiera ser que se les facilitaba hablar en verso. Eso sí: leían bastante; no era prioritaria la diversión.¹

Nuestra autora estudió Leyes durante tres años pero, dada su personalidad (enemiga de los pleitos y de los trámites), diez años después de haber terminado esa carrera, adquirió el amor por leer novelas policíacas, más no por escribirlas. Estudió Pintura con entusiasmo, pues la apasionaba más que la literatura.

Interesante es el concepto de la maestra sobre la literatura en cuanto a si es autobiográfica, y manifiesta:

La vida es mucho más fea y rica que la literatura. Toda la gente, hasta la que escribe conscientemente y distraídamente autobiográfica, tiene que seleccionar, filtrar, sintetizar y recrear estéticamente la realidad suya, directa o indirecta. Entonces, creo que nunca salen las obras verdaderamente autobiográficas porque la vida no es estética. El teatro debe funcionar (o la novela) bajo normas estéticas, y el esfuerzo es por lograr un tipo de perfección, o sea que cambia la vida para mejorarla. Incluso muchas personas escriben porque tienen un anhelo de perfección que pueden manejar y sobreponer a los sucesos de la vida.²

1.2.-Maestra

Luisa Josefina Hernández obtuvo el grado de maestría en Letras en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y, después de ser su alumna, sustituyó a Rodolfo Usigli en la cátedra de Composición Dramática. También dio clases en La Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

¹ HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. LA Calle de la Gran Ocasión. TEATRO. Editores Mexicanos Unidos. Junio 1985. pp. 11,12.

² Ídem pp. 16,17.

1.3.-Escritora de novelas y teatro.

Le satisface más escribir novelas porque su proceso de vida es sencillo; se editan, salen y son ellas mismas. A ese respecto, opinó que ella puede tomarlas y releerlas después de 20 años.³

En cambio, el teatro la atormenta, pues el texto pasa al escenario, donde es transformado por el director y, más aún, por los actores. Esto es natural porque el teatro es trabajo en equipo, por lo que reserva muchísimas sorpresas, desde las malas hasta las excelentes, ya que pasa por muchas personas.

Hernández escribe narrativa cuando lo desea; teatro, cuando se lo encargan. No escribe teatro para andar con la obra en mano buscando quién la lleve a la escena; siempre espera a que se la encarguen. Tiene alrededor de 40 obras,⁴ muchas de las cuales — como se comentó con anterioridad— hizo por encargo.

La maestra revela —para quienes tengan el talento para escribir— elementos muy importantes de su proceso creativo:

Escribo de madrugada, y en específico a las cuatro de la mañana porque nadie me interrumpe: están durmiendo y tengo relación más directa con las esencias. Me siento mal cuando no escribo. Si no lo hago, toda la energía que tengo guardada se me sale en puras mañas. Me da por gastar el dinero y, como no tengo, es verdaderamente horrible. Cuando no escribo, me siento insatisfecha.⁵

Nuestra escritora ha pensado a veces que el teatro “es la maldición de la humanidad”. Sin embargo, en la siguiente cita textual, comentario de Espinosa, se vislumbra su interés por la teoría dramática.

[...] pero para ella es su medio de vida y vive de enseñar teoría dramática. Casi no hay semana de su vida en que no tenga que leer 4 ó 5 obras de teatro y explicarlas de pe a pa. Las vive de nuevo y trabaja de nuevo, parte fundamental no sólo de su rutina de todos los días sino de su ejercicio profesional.⁶

3 HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. La Calle de la Gran Ocasión. Teatro. Editores Mexicanos Unidos. Junio 1985. pp. 16, 17.

4 Algunas de sus obras: “Aguardiente de caña”, escrita en 1950, “La corona del ángel”, escrita en 1951, “La llave del cielo”, escrita en 1954, “Los frutos caídos”, escrita en 1955, “Los huéspedes reales”, escrita en 1958, “La historia de un anillo”, escrita en 1961, “La calle de la gran ocasión”, escrita en 1962; “Los duendes”, escrita en 1965, “La hija del rey”, escrita en 1965, “Quetzalcóatl”, escrita en 1968, “Popol Vuh y La paz ficticia”, escritas en 1974, etcétera. Extracto de Curriculum de Luisa Josefina Hernández, por Aurora Ocampo, Maestra de literatura iberoamericana en la (FF Y L) de la UNAM.

5 HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. La Calle de la Gran Ocasión. Teatro. Editores Mexicanos Unidos. Junio 1985. p. 25.

6 Ídem. p. 26

1.4.- Su teoría del drama.

Es muy notorio que a la par de dar clases en la UNAM y en la ENAT, la maestra fue creando su propia teoría del drama; ésta, claro está, se nutre de algunos conceptos de Eric Bentley, de Aristóteles, de Eurípides, etcétera. Sin embargo, no siguió a pie juntillas lo dicho por tales teóricos, como en el caso de Aristóteles, pues su divergencia mayor se advierte cuando ella afirma que los griegos crearon dos géneros catárticos: la tragedia y la farsa; por ende, Aristófanes es un autor de farsas, no de comedias. Con los mismos términos aristotélicos, da el verdadero enfoque teórico a los textos aristofánicos tenidos todavía en la prehistoria como “comedias”.

Son pocos los dramaturgos que han dado a luz, casi paralela a su creación, una teoría dramática que muchas veces, naturalmente, ha sido piedra de escándalo por estar supuestamente poblada de contradicciones.

Ahora bien, toda teoría se propone ordenar el caos de las imprecisiones y azares, pero debemos ser muy conscientes de que toda teoría corre riesgos y de que algunos de ellos son que los exégetas se vuelvan más aristotélicos que Aristóteles, más brechtianos que Brecht y tergiversan, enturbian y oscurecen sus fuentes primigenias.

Tal vez por eso, Luisa Josefina Hernández no ha plasmado por escrito su teoría del drama, pero sí se ha servido de ella en sus muchos cursos y clases universitarias. Sin embargo, y afortunadamente, de la infinidad de alumnos que tuvimos el privilegio de cursar la asignatura de Composición Dramática con ella, destacó una alumna, Claudia Cecilia Alatorre, quien inició sus estudios teatrales a muy temprana edad (tan temprana que carecía de la edad reglamentaria para inscribirse en la Escuela de Arte Teatral), aunque muy pronto sus condiscípulos y maestros reconocieron su gran capacidad para estar en un nivel óptimo.

Ella se inspiró en la maestra y su teoría del drama para escribir un libro, *Análisis del drama*,⁷ el cual es una valiosa aportación que llenó un vacío que existía para integrar la formación de los creadores del teatro mexicano contemporáneo.

7 CECILIA ALATORRE, Claudia. *Análisis del Drama*. Escenología, A.C., 1999. pp. 124.

1.5.- Cuatro textos dramáticos. Cuatro géneros dramáticos.

Presento a continuación, cuatro obras que pertenecen a géneros dramáticos diferentes: “*Los huéspedes reales*”, tragedia, “*Los frutos caídos*”, pieza, “*Popol Vuh*”, tragicomedia, “*Los duendes*”, farsa; sus personajes principales y sus temáticas. En la lectura y comprensión de estas obras se observa notoriamente la aplicación de la teoría de la maestra; el conocimiento de su estructura dramática me aclaró, aportó y me ayudo para hacer el estudio de la obra en cuestión. En el capítulo dos analizo de manera mas detallada “*La historia de un anillo*”, obra didáctica.

En su tragedia* “*Los huéspedes reales*”, escrita en 1958, Luisa Josefina Hernández presenta el tema clásico de Electra en una familia mexicana. Elena, la madre, resiente el apego de Ernesto, su marido, a su hija Cecilia y desea deshacerse de ella casándola. Para desgracia de todos, Elena es capaz de manipular su medio para lograr su objetivo.

En esta obra existen dos personajes principales, Cecilia y Ernesto. Las obras de teatro se basan, a menudo, en la trayectoria de un solo personaje. *Los frutos caídos* es un ejemplo sobresaliente de lo anterior. Sin embargo, el peso dramático en *Los huéspedes reales*, está repartido entre los dos personajes, y cada uno recibe un tratamiento casi exclusivo que se extiende a lo largo de una serie de 10 escenas.

Lo que los hace ser personajes principales es el elemento unificador, la forma de desarrollar el tema. Se muestra a cada “víctima” en un aislamiento relativo que sugiere mejor una atmósfera de maldad creciente y sus efectos en Cecilia y Ernesto.

Una vez que se sabe quiénes son los personajes principales, veamos cuál es el tema de “*Los huéspedes reales*”: el daño que causa amar una hija a un padre en exceso. Lo anormal se vuelve la norma y la ley natural se viola, o va a ser violada.

En términos amplios, la concepción misma de esta tragedia está basada en el desorden que acarrearán las pervertidas relaciones de amor-odio que existen en una familia de tres miembros, lo cual termina con la muerte de Ernesto, uno de ellos.

En detalle, hay varios incidentes que manifiestan la desintegración de lo normal: la amante

*La tragedia es un género realista, “sitúa al hombre frente a la eternidad, frente a su propia destrucción y no nos deja, no debe dejarnos la menor duda de que en ella se pone en juego un valor absoluto: la vida. La tragedia queda así como una penosa y angustiada carrera del hombre hacia su muerte.

de Juan Manuel, mujer casada, le dice a Cecilia que va a suicidarse si ésta se casa con él, después irrumpe en la boda con un escándalo, Ernesto no asiste a la boda, Elena demuestra con frecuencia sus celos hacia Cecilia; finalmente, Juan Manuel y Cecilia consuman su unión amarga y violentamente.

El escenario está puesto: el caos es total. Debe seguir una purificación. La tragedia se mueve hacia el equilibrio que trae la purificación a través de las acciones de los personajes. Debe restablecerse la realidad que estaba distorsionada por el poder de las perversas pasiones.

La trama —el ordenamiento de los incidentes seleccionados de acuerdo con las exigencias del tema— conducirá a los personajes a la percepción de sus espíritus. De manera creciente, los personajes advierten la nueva y verdadera realidad, y ven su futuro de acuerdo con ella. Al crecer su conciencia, ésta los llevará a la armonía, que conduce a la inevitable restauración del orden perdido.

En "*Los frutos caídos*", escrita en 1955, aborda la naturaleza de una atmósfera altamente cargada de intranquilidad doméstica. La trama gira en torno de Celia (o de su carácter). Mujer de 27 años, se ha casado dos veces y tiene un hijo de cada unión. Su segundo esposo, profesor universitario, no es capaz de mantener a la familia y, por lo tanto, necesita el sueldo de Celia. Con este fin, ella ha empezado a trabajar en la oficina de una compañía de seguros de la gran ciudad, donde vive con su esposo e hijos. Celia detesta, absolutamente, su trabajo, ya que le impide estar con sus hijos. Su vida es tan insípida que empieza a buscar medios para aliviar su carga.

En el primer acto, Luisa Josefina Hernández conduce a su protagonista al borde del precipicio del autoconocimiento. Celia rechazará su conocimiento y luchará por su "derecho", pero llegará a ese momento de revelación, de percepción, cuando ya no podrá hacer otra cosa que aceptarlo, pues es su muy humano privilegio escoger entre la dignidad y la amargura. ¿Cuál de estas dos escoge? De eso trata la historia.

Durante el segundo y tercer actos, en la trayectoria del personaje principal —Celia— se enfatizan aquellos momentos en que más se encuentra en peligro y, por lo tanto, más está sujeto a un cambio. Celia es un equilibrio de aciertos y defectos; más aún, los defectos ajustarán su movimiento hacia una toma de conciencia, dadas las circunstancias

adecuadas. También se la verá funcionar en un medio que se relaciona de cerca con la realidad objetiva. A Celia se le toma como a un individuo en un medio real y digno de estudio para percibir su cambiante actitud hacia su vida y, finalmente, hacia sí misma.

Celia, mujer conocedora y adecuada, resiente las actitudes conservadoras de la pareja de tíos, Fernando y Magdalena. Es justamente contra este tipo de pensamiento que está tratando de construir un orden que realmente satisfaga sus capacidades y necesidades como mujer y como persona. Sin embargo, descubre que en el proceso de construir su orden no ha considerado que ella sea un producto de ese mismo orden contra el cual lucha y al cual finalmente se rinde.

El tío Fernando encarna al sistema que da seguridad y orden y plantea patrones establecidos, a los cuales le pide a su sobrina que se rinda. Es contra este orden de "seguridad" que Celia lucha. No quiere sino ser libre para seguir sus deseos. Las responsabilidades que ha tenido que encarar por su familia no han hecho más que aumentar su deseo de escapar. Sabe muy bien que si se mira a futuro, dentro de diez años estará haciendo lo mismo que en ese momento. La mortal seguridad que esto representa es un contraste directo con su ilusión de esperanza y fe en el futuro.

En el tercer acto se plantea la clase de vida que México le ofrece. Sus tíos influyen en ella de tal modo que no ve otra alternativa que su decisión final, y que ni siquiera su fuerza de voluntad, instigada por la cólera, le ayuda a cambiar su realidad. Lo que aquí se muestra es, entonces, la naturaleza de la sociedad mexicana tal como la concibe y entiende la autora. Ella afirma que la alternativa a la ilusoria libertad de Celia es una seguridad letal; Celia escoge, sin embargo, y finalmente pierde. Ésta es, pues, la explicación de la actitud que Celia tiene al final de la pieza* (entendida esta palabra como género dramático) y del ambiente pesimista en que está enmarcada la obra.

"Los frutos caídos" se centra en un problema complejo al cual se le da una solución compleja. En términos de contenido, se ha examinado con profundidad la naturaleza de una sociedad estéril, aislando algunos momentos decisivos y algunas resoluciones de uno de sus miembros.

*La pieza es un género realista, sus personajes recorren, generalmente la trayectoria de propósito, pasión y percepción o toma de conciencia; parece que no pasa nada. El personaje empezará con una meta fija que constituye su propósito, al perseguir su ideal, encontrará o enfrentará conflictos que le provocarán un sentimiento creciente de duda y frustración. Paulatinamente, sufrirá hasta explotar. Este momento de agudo sufrimiento es la pasión y como resultado de ésta, se produce algo semejante a una purificación durante la cual el personaje se contempla a sí mismo y a su vida.

En términos de forma, la maestra ha escogido la pieza porque es el proceso dramático que le permite expresar más adecuadamente sus pensamientos y emociones sobre este tipo de problema social.

En lo que respecta a los hermanos Maestro Mago y Brujito, personajes principales de "*Popol Vhu*", escrita en 1974, su relación con la obra está determinada por la intención de la autora. Para comprender su intención debemos preguntarnos la razón por la cual escogió como fuente el libro sagrado de los mayas, el "*Popol Vuh*". ¿Por qué lo que se propone requiere de un regreso a los principios mitológicos de México? La maestra vio en los sucesos que narra el libro, un símbolo de la agitación original de la nación mexicana, el despertar de un pueblo. Al usar esta fuente, relata para un público contemporáneo la historia simbólica del crecimiento y la madurez nacionales. La intención se resume en las palabras que Voc, ave mágica, dirige a Ixquic, la madre, cuando ésta espera el nacimiento de sus hijos:

Las grandes epopeyas de los hombres
comprueban solamente una cosa;
la pasión por la vida y una final victoria.

Estamos ahora en mejor posición de comprender la forma como los personajes se desarrollan y por qué es importante que sean símbolos. Señalemos una vez más que la autora quiere retratar el nacimiento simbólico de México. Ella contempla este nacimiento como resultado de una serie de pruebas mediante las cuales la nueva raza emerge victoriosa.

"*Popol Vuh*" es excelente ejemplo de la forma repetitiva y de la reacción que despierta en el público. Cada vencimiento de obstáculos es una reafirmación de las hazañas de los hermanos. Al mismo tiempo, al presentarse un nuevo encuentro, exigimos la misma clase de resolución y cuando ésta sucede, nos gratificamos. Esto nos hace participar en la trayectoria de los hermanos e identificarnos con el nada lento movimiento hacia el triunfo y la victoria final.

En tanto que la intención de la autora es nada menos que mostrar simbólicamente el nacimiento, crecimiento y madurez de nuestro país, propósito elevado en verdad, el peso que adquiere esta constante de evitar el mal, consigue un impacto psicológico mayor en la afirmación del tema.

“*Popol Vuh*” es la primera obra de una trilogía que la autora tituló *Los tres nacimientos de México*. Su intención es despertar en el público un sentimiento de orgullo nacional, para hacerle ver que el crecimiento de México no ha muerto. Haber tomado como fuente el “*Popol Vuh*” y darle forma tragicómica*, resulta una feliz unión de forma y contenido. La advertencia que se hace al público sobre los orígenes simbólicos de nuestro país, por medio de la prueba de fuego, debe hacerlo salir del teatro con un nuevo orgullo por nuestro país y su continuo crecimiento.

*Estáis sobre la tierra para siempre,
no temáis.
Vuestra raza es eterna y milagrosa
oh magos, oh príncipes,
oh jefes.*

En “*Los duendes*”, escrita en 1965, Luisa Josefina Hernández demuestra, sin lugar a dudas, su versatilidad como autora consumada. En esta obra crea un mundo divertido aunque totalmente imposible. Basada en una doble trama de amor, presenta a Francina, veinteañera que recientemente ha sido engañada por su prometido. Aunque muy obviamente deprimida por el rompimiento, inicia una relación con un joven negociante de nombre Enrique Llach. Pero antes que pase mucho tiempo, la relación parece desintegrarse, pues ambos poseen personalidades fuertemente opuestas. Así mismo, Arabella y Gastón, hermano de Francina, forman la segunda pareja alrededor de la cual también se construye “*Los duendes*”.

Al empezar la obra ya están casados, pero pasan por algunas dificultades que amenazan con separarlos. En ambas parejas está latente la posibilidad de que el amor deje de existir en ellos; sin embargo, parece adecuada y consistente la idea de que el amor, en esta farsa*, parece salido de un cuento de hadas: el amor es, antes que nada, un hechizo que hace maravillas, y entre las más grandes está que -igual a todas las diferencias-.

*La tragicomedia es un género no realista, la figura tragicómica se reconoce por dos rasgos sobresalientes: la meta hacia la que la figura se mueve y la reacción de ésta a los obstáculos que encuentra en su camino. Los personajes tienen una imperiosa ambición por obtener algo. El rasgo distintivo de la forma tragicómica es que no se presenta un compromiso entre el obstáculo y el personaje, y por lo tanto no hay conflicto. Hay dos posibles trayectorias: meta positiva y obstáculos negativos, meta negativa y obstáculos positivos.

*La farsa es un género no realista, catártico cuyo mecanismo primordial es una sustitución de la realidad por un concepto visual y verbal semejante al símbolo que es perfectamente reconocible para quien lo percibe, pero obviamente *no es la realidad misma, no propone su equivalencia sino ocupa su lugar*. Entonces, la acción dramática de la farsa no se empeña en castigar vicios sino en llevarlos hasta sus últimas consecuencias.

Así se explican algunas de las transformaciones sorprendentes de aquellos que están bajo su poder, como Francina y Arabella, cuyas parejas —por arte de magia del amor— terminan perdidamente enamoradas de ellas.

1.6.-Reflexiva acerca del misticismo.

Tomas Espinosa preguntó a Hernández por qué devino la literatura de ésta en misticismo, a lo que la maestra contestó:

Porque las personas que no tienen en su vida lugar para el misticismo y son escritores hacen una serie de exposiciones que resultan autos de fe con actos de fe con asuntos que son perfectamente razonables. Yo estoy harta de ver escritores que funcionan con fe, pasión y fanatismo sobre la política, sobre los amigos, amigas o cualquier mito que se hacen y que es razonable y se puede razonar y lo tratan como si fuera fe, porque no ponen la fe donde se debe. Yo creo que la fe debe ponerse en explicaciones de tipo cósmico, porque éstas son las que no admite la razón y todas las demás si la admiten. Entonces yo creo que teniendo fe y siendo mística se salva uno de gran cantidad de idiotez.⁸

La maestra Luisa Josefina Hernández reflexiona que si pudiera corregir el dibujo de su vida teatral, *no cambiaría ningún detalle.*⁹

⁸ HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. La Calle de la Gran Ocasión.. TEATRO. Orifloma. Editores Mexicanos Unidos. Junio 1985. p. 27.

⁹ Ídem. P. 24.

CAPÍTULO 2.

CREACIÓN Y ANÁLISIS DE “LA HISTORIA DE UN ANILLO”.

2.1.-Antecedentes.

Luisa Josefina Hernández vivió desde su niñez, y hasta que cumplió 33 años, acontecimientos políticos y sociales muy complejos; debido a esto, su familia al igual que muchas otras padecían problemas económicos fuertes. Esa experiencia de vida y sus estudios sobre Historia influyeron en su decisión de escribir *La historia de un anillo*. También la impulsaron las investigaciones que hizo específicamente sobre la Revolución, la Independencia y la Reforma, como intuyó Tomás Espinosa al preguntarle:

— ¿Ha hecho usted investigaciones históricas para redactar algunas de sus obras?

—No. He hecho investigaciones históricas por estudiar Historia y luego se me ocurren las obras.¹

Así mismo, influyeron en ella la apertura que encontró en el sexenio de López Mateos (1958-1964), en el cual también se vivió la opresión y la injusticia,² y los principios dramáticos de Brecht, quien rechazó un arte de puro entretenimiento y puso su creación al servicio de una estética reflexiva que llamó “teatro didáctico”.

Luisa Josefina Hernández encuentra la oportunidad de mostrar su repugnancia por la opresión y la injusticia que padece el pueblo y se basa en un hecho real para escribir en 1961 “*La historia de un anillo*”. Según la autora, la fuente de la anécdota es una noticia de periódico que cuenta los hechos ocurridos en un pueblo aislado en las montañas, donde muere la gente por la pérdida de un objeto en 1960. Cabe mencionar que en la realidad lo que se perdió fue un reloj,³ pero como lo que interesa es la historia y no el objeto perdido, hizo un ajuste que respondía mejor a su propósito: lo cambia por un anillo. Así expresó dramáticamente sus convicciones políticas y sociales, a través de la forma del teatro didáctico. Esta opresión e injusticia delatadas se dirigen al pueblo mexicano, y están sintetizadas en Francisca, una sirvienta que barre el piso de la escuela primaria.

1HERNANDEZ Luisa Josefina. La Calle de la Gran Ocasión. TEATRO. Ciertas Cosas. Editores Mexicanos Unidos.Junio1985.p.26.

2--Historia General de México. Obra preparada por el Centro de estudios Históricos. El Colegio de México, Cuarta reimpresión, Diciembre 2002.pp.890-894.

3 KNOWLES KENNETH, John. Luisa Josefina Hernández, Teoría y Práctica del Drama. UNAM. Ciudad Universitaria, 1980.pp.85-86.

La autoridad del pueblo en 1960 es don Mariano Pérez; su cómplice, el cura, le ayuda a justificar los actos de interés que resultan de la sangre derramada.

Cuando los dos echaron a la familia que vivía en la casa junto a la iglesia porque no pagaban la contribución, empezó la cadena de reacciones que seguirá desarrollándose a lo largo de la obra hasta culminar en la rebelión abierta.

Francisca le explica a Eustaquio, un amigo que trabaja en el monte, por qué no hay niños en la escuela:

FRANCISCA. Los niños estaban muy entusiasmados porque la señorita les enseñó cosas...

EUSTAQUIO. ¿Qué cosas?

FRANCISCA. Que esas injusticias ya no se hacían desde la Revolución y que mucha gente había muerto para que ya no pasaran esas cosas. Entonces, fueron a apedrear la casa de don Mariano. Salió su hijo y les echó una piedra que le dio en la cabeza a uno de los niños. Los padres se enojaron y quisieron linchar al hijo de don Mariano, pero los espantaron a balazos y mataron a dos. (Pausa) Esto está que arde, nunca los van a perdonar. ¿No ha notado que no hay nadie en la calle?⁴

La amante de don Mariano, alcalde, Serafina, la nueva maestra, pierde el anillo que le ha regalado él, acusa a Francisca de habérselo robado y persuade a don Mariano de que la encarcele, aunque él se contentaría con comprarle a Serafina otro anillo, porque le tiene miedo al pueblo. No obstante, ella le recuerda que él había dicho que “lo que pasó con la otra maestra y el escándalo que hubo antes no tenía importancia y que tus ideales eran limpios... que eras hijo de la revolución y que nada podía sucederte”.⁵ Resulta que el bienestar del pueblo no vale lo mismo que el de don Mariano:

SERAFINA. Pues explíqueselo al pueblo y no le tenga miedo.

D.MARIANO. ¡Si lo explico, mi proceder sería antirrevolucionario!

SERAFINA. Que lo explique el padre, entonces.

D. MARIANO. Eso es lo que hace. ¿Para qué crees tú que sirven esos sermones que hablan del sufrimiento y de la resignación y de las recompensas en la otra vida?⁶

En la cárcel, Francisca es amenazada y atormentada hasta que firma una declaración que la obliga a vender sus escasas propiedades para restituir el valor del anillo “de oro”.

4 HERNANDEZ Luisa Josefina. “La Historia de un Anillo”. La palabra y el Hombre. Octubre-diciembre, 1961.pp.693-694.

5 Ídem. p. 708.

6 Ídem. p. 708.

El mozo sirviente encuentra el anillo en el lavadero de la escuela, Serafina niega que sea suyo porque está verdoso y empañado; sin embargo, lo entierra y le da dinero para que no diga nada del descubrimiento. Lo desentierra después el mozo y va por el pueblo mostrándolo, incitando a la gente. Francisca, al salir de la cárcel y enterarse de ello, comenta a Eustaquio: “Me encerraron por nada, se llevaron mis cosas por nada, me patearon por nada... ¿Por qué me hicieron eso?”. “Porque pueden”,⁷ es la respuesta.

Pero la situación no será permanente porque el pueblo va a incendiar todo; Francisca y Eustaquio irán con ellos aunque saben que al pedir uno de los cuatro antagonistas —don Mariano, su hijo, el padre y Serafina— ayuda al gobierno del Estado, muchos soldados vendrán para asesinar a todos. Los dos cantan:

--No se puede evitar	y si vivimos,
hacer lo que hacen otros	habrá más libertad.
cuando tienen razón.	Mejor morir honrados
Tal vez mañana	que vivir engañados.
ya no estaremos vivos,	No se puede evitar,
pero si nos mataran	estamos obligados. ⁸
no habrá más injusticia	

Los refranes de Serafina y Francisca mientras se entabla su conflicto personal subrayan el concepto de la injusticia. Cantan a dúo:

--¡Qué injusticia! ¿Qué calamidad!
Creía que iba a ser feliz
y resulta que todo salió mal.
Esta persona es detestable.
Es insufrible, es infernal.
¡No podré trabajar!⁹

La música y el canto aparecen con más frecuencia en esta obra que en cualquier otra de la autora; sirven de una especie de soliloquio en verso con la excepción de los dos dúos transcritos arriba. Al principio de la obra el canto funciona para narrar las causas del conflicto incipiente. FRANCISCA:

7 HERNANDEZ Luisa Josefina. “La Historia de un Anillo”. La palabra y el Hombre. Octubre-diciembre, 1961.pp.622.

8 Ídem. p. 723.

9 Ídem. p. 704.

--Todo se acabó
se dijo la palabra prohibida
y todo se acabó
La maestra que estaba tan contenta
habló de Juárez
y hasta de la revolución.
Todo se acabó.¹⁰

Las canciones, asimismo, añaden rasgos de caracterización debido a la manera como los personajes ponderan su situación. SERAFINA:

Los tiempos cambian.
Ya no hay solteros,
ni quedan ya maridos.
Yo no soy rica
pero soy educada.
Los tiempos cambian.
Nunca tendré marido
pero tengo un anillo,
tengo casa, trabajo
y tengo un anillo,
y tengo un mundo aparte.¹¹

El padre Luis justifica los compromisos a que somete su moral diciéndose que lo hace para humillarse:

--No hay compasión	Por eso digo al mundo:
Todos los hombres sufren	haz lo que quieras,
(De tanto en tanto.)Y no hay compasión	con sacrificios,
Vivo sacrificado	con sufrimientos,
Y acepto lo robado	lleva tu carga,
sin deshonor;	carga tus penas
porque todo lo que hago	que todo es bueno
nace de un gran deseo	siempre que se haga con mortificación
de mortificación.	Ay...no hay compasión. ¹²

10 HERNANDEZ Luisa Josefina. "La Historia de un Anillo". La palabra y el Hombre. Octubre-diciembre, 1961.p. 693.

11 Ídem. pp. 698-699.

12 Ídem. pp. 701-702.

La forma física del anillo refleja la estructura del conflicto social, que es circular y no llega a ninguna parte. Que Mariano haya engañado a Serafina haciéndole creer que le regalaba un anillo de oro, es el engaño del pueblo entero. En el punto decisivo de la obra, lo serio del propósito del mozo y la importancia de su descubrimiento se destacan en los versos del soliloquio no cantados:

Voy a ir de casa en casa
a mostrarles esta porquería
para que vean de lo que se trata,
y así entiendan
que por cosas como ésta
no nos dejan vivir.

Así se darán cuenta
que todas las palabras que nos dicen
son anillos de cobre
y que no tienen de oro más que el brillo
cuando están recién dichas.

Así son don Mariano, su hijo
y el padre Luis.
Piensan en su provecho y se dan maña
para sacarlo siempre
mientras que el pueblo se conforma con anillos de feria
y los soporta.

Todo nos quitan
y nunca han dado en cambio
más que promesas y palabras que brillan
pero luego, quedan allá escondidas
y al encontrarlas,
están enmohecidas y verdosas.¹³

No obstante el simbolismo del anillo que tiende a lo demasiado obvio, el excelente empleo de la variedad técnica y el interés creado por la intriga superan este defecto. Aunque la presentación de la antiheroína, Francisca —fea, pobre, llena de piojos, encarcelada—, no nos despierta compasión, ella es uno de los tantos personajes de Luisa Josefina Hernández que piden sin rebajarse el derecho a una vida dotada de dignidad, de justicia y de los derechos humanos que se conceden a los demás.

13 HERNÁNDEZ Luisa Josefina, "La Historia de un Anillo". La palabra y el Hombre. Octubre-diciembre, 1961. pp. 720-721.

2.2.- Obra didáctica.

Realizamos un trabajo de mesa concienzudo con todos los que participaron en el montaje para concluir, según Claudia Cecilia Alatorre: “las obras didácticas siguen los mismos pasos que una demostración lógica (los cuales se explican en la siguiente página) para comprobar una jerarquía de valores tanto religiosos como políticos, pues la política y la religión son, finalmente, las dos principales actividades sociales por excelencia. Ambas son normativas dentro de la colectividad pero el objetivo de la demostración es muy complejo, por lo que se requiere de una gran precisión metodológica para alcanzar los objetivos de la demostración. Es esta concentración en los puntos más relevantes de un sistema religioso o político lo que permite la simplificación del carácter”.¹⁴

Por otro lado continua Claudia Cecilia: “el personaje de este género va a funcionar como símbolo. En una obra didáctica donde fueran obreros y patrones los personajes, tendríamos, según la ideología del autor, un sistema completo de valores para demostrar su validez, donde los personajes obreros o patrones representan una síntesis de las fuerzas operantes en un sistema político o en un contexto religioso”.¹⁵

En las conversaciones con los actores y los demás involucrados en este montaje hablamos del personaje simple. Y las aportaciones fueron muy valiosas. Dice Claudia Cecilia Alatorre:

En general, el personaje simple representa una abstracción de una cualidad humana, o una fuerza social: se trata de alguien bueno, pecador, incrédulo, explotador, oportunista, etc. Por esto es claro que, cuando estamos ante un personaje simple, lo que vemos son las circunstancias que se oponen a la cualidad representada en él y cómo reacciona ésta. En el género didáctico se va a presenciar la demostración de un sistema de valores cuyo funcionamiento abarca al individuo y está por encima de él, el hombre no es más que una de las fuerzas, se va a mostrar la reacción que tendría tal cualidad, o tal fuerza en un momento coyuntural.¹⁶

14 ALATORRE CLAUDIA, Cecilia. Análisis del Drama. Escenología, A.C., 1999. p. 81.

15 Ídem. p. 82.

16 Ídem.. p. 81.

De la misma manera, anota sobre *concepción lógica* lo siguiente:

Por el simple hecho de simplificar el carácter, los géneros dejan de ser realistas pues sólo el individuo con una amplia gama de reacciones puede ser verosímil; el del género didáctico es el de plantear, mediante un riguroso método de exposición las fuerzas que componen un sistema donde está comprometida toda la colectividad.¹⁷

Así mismo manifiesta:

De acuerdo a la lógica toda reflexión alrededor de un objeto consta de las siguientes partes:

- 1a. premisa o premisa mayor = tesis
- 2a. premisa o premisa menor = antítesis
- 3a. premisa o conclusión = síntesis¹⁸

Según Alatorre, el esquema que se ajusta a la estructura del género didáctico es el siguiente:

- 1º.- Tesis = canción o recitado inicial que propone el asunto que va a ser demostrado.
- 2º.- Antítesis = la obra en sí. La anécdota propone un proceso dialéctico a través de las contraposiciones entre los personajes y entre los personajes y la circunstancia.
- 3º.- Síntesis = canción o recitado final donde se llega a una síntesis de la proposición inicial y a una conclusión sobre lo discutido en el drama.¹⁹

A esta forma de demostración anecdótica se le llama *concepción lógica* porque la anécdota debe servir para comprobar la tesis que, a su vez, está estructurada exactamente como un juicio lógico racional.

El teatro didáctico, en general, debe situar al espectador en un plano diferente del momento presente para no distraerlo en sentimientos que se darían si la acción transcurriera en el "aquí y ahora". Es claro que, aun cuando la anécdota va a ser una parábola ubicada en otro tiempo y espacio, tendrá que ser escogida de manera que se adapte a las necesidades de la demostración.

Normalmente el material anecdótico es escogido entre el acervo mitológico, histórico, documental o popular de las sociedades, y esto conlleva a que los símbolos y las alegorías sean perfectamente reconocibles.

17 ALATORRE CLAUDIA, Cecilia. Análisis del Drama. Cecilia Escenología, A.C., 1999. p. 83.

18 Ídem. p. 83.

19 Ídem. p. 83.

El trasfondo de melodrama y tono melodramático, otro elemento muy importante para el género didáctico, fue abordado por nosotros y llegamos a estas apreciaciones, redondeadas también con los conceptos de Claudia Cecilia Alatorre, quien lo considera así:

La esencia del melodrama radica en la contraposición. Basta que se enfrente alguien que dice sí y otro que dice no para que se dé una relación dialéctica entre ambas partes, pues, en términos generales, la contraposición implica una discusión entre opuestos: el bien y el mal, policías y ladrones, víctimas y villanos, etc.²⁰

Por esto el melodrama es la posibilidad dramática más inmediata. Los personajes son simples y hay un gran ejercicio anecdótico que buscará manipular los sentimientos del espectador. La contraposición que se da entre los personajes ayuda eficazmente a este manejo, pero precisamente porque son valores opuestos, el tono va a exacerbarse, o sea que va a ser más intenso de lo normal. (Esto no quiere decir que el melodrama deba ser representado con exageración, sino que —por el contrario— la actuación será orgánica).

Lo que se ha dicho anteriormente nos sirvió para entender que, dado que en la obra didáctica la anécdota sirve a una demostración epistemológica, los personajes van a representar la síntesis de la actitud humana en forma de dos fuerzas contrapuestas coyunturalmente que producirán el tono descrito.

La obra didáctica usa la contraposición porque ayuda a los fines didácticos del drama, aunque esta contraposición provoque un manejo de sentimientos que comprometen al espectador afectiva y no intelectualmente, como es su objetivo. A pesar de este obstáculo, el género didáctico propone una demostración tan compleja que finalmente predomina la actividad intelectual sobre la sentimental.

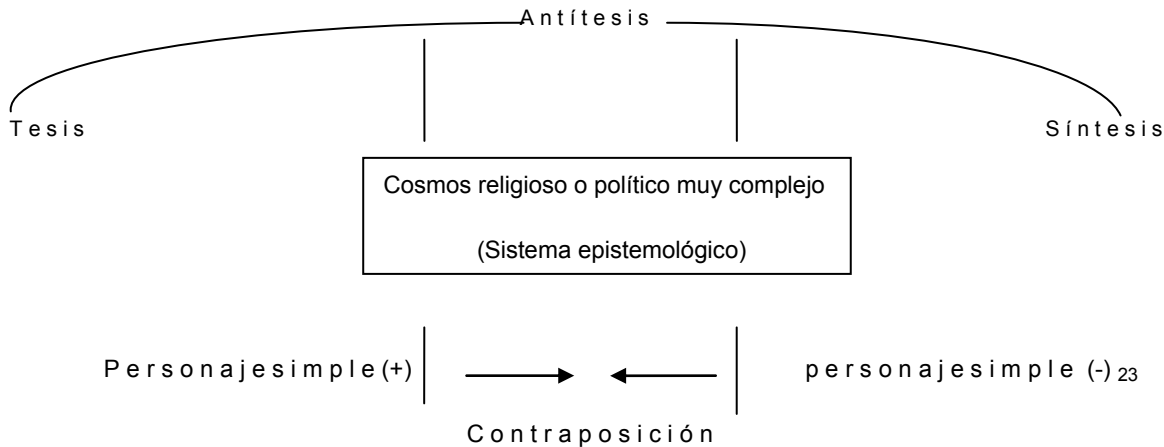
El género didáctico maneja dos temas fundamentales, religión y política. Aclara Claudia Cecilia. “Pero puede ampliarse y decirse, entonces, que el tema es único: lo social”.²¹

20 ALATORRE CECILIA, Claudia. Análisis del Drama. Escenología, A.C., 1999. p. 86.

21 Ídem. p. 87.

Sin embargo, “examinado desde el punto de vista infraestructural (el político), superestructural (el religioso), el término “religioso” es muy parcial y se necesita de uno más amplio, como puede ser el de *cultura*”.²²

Fórmula general:



2.3.- “La Historia de un Anillo” como obra didáctica.

El propósito ahora es mostrar cómo en grupo llegamos a afirmar —basándonos en las características, los elementos expuestos anteriormente y la teoría de la maestra— que los recursos dramáticos que la autora emplea en la creación de “La historia de un anillo” la hacen una obra didáctica. Antes de estudiar estos elementos, en lluvia de ideas nos quedó clara la trama, la cual presento sucintamente a continuación.

Francisca, una conserje indígena analfabeta es acusada de robar un anillo que pertenece a Serafina, la nueva maestra de la escuela. Creyendo que la acusación está justificada, encarcelan a Francisca sin ningún procedimiento legal. Estando en la cárcel, el alcalde trata de obtener su confesión haciéndola firmar un documento para justificar ante el pueblo su encarcelamiento. Al ver que ni las amenazas de golpizas y violación hacen que ella firme, el alcalde vende las humildes propiedades de Francisca para resarcir a Serafina.

²² ALATORRE CECILIA, Claudia. Análisis del Drama. *Escenología*, A.C., 1999. p.87.

²³ Ídem. p. 80.

Francisca sale de la cárcel y, casi al mismo tiempo, el indígena conserje del colegio encuentra el anillo detrás del lavabo de la escuela. Él toma esta evidencia y la muestra a sus amistades y conocidos, quienes se enojan tanto, que en masa incendian la cárcel, la casa del alcalde y la residencia del cura, ya que él —según el pueblo— presta abierto apoyo a las ilegales prácticas del alcalde. Éste responde al motín llamando al gobernador, quien manda al ejército federal para reprimir al pueblo, y el conflicto termina con la muerte de mucha gente.

Tiene concepción lógica y, de acuerdo con la lógica, toda reflexión alrededor de un objeto consta de tres partes:

La primera de ellas es la premisa mayor o *tesis*. Esta primera parte del esquema que se ajusta a la estructura del género didáctico es la que sigue:

1. Tesis = canción o recitado inicial que propone el asunto que va a ser demostrado.

Así vemos este planteamiento con Francisca, quien revela información básica en la canción —Tesis— que da comienzo al drama:

--Todo se acabó se dijo la palabra prohibida y todo se acabó. La maestra que estaba tan contenta habló de Juárez y hasta de la revolución. Todo se acabó.	Los niños ya sabían cosas de la luna y del sol hablaban de planetas y qué sé yo. Hablaban de las flores y qué sé yo. Pero ella habló de Juárez y hasta de la revolución
---	--

Se completa la tesis con los diálogos entre Francisca y Eustaquio en el primer cuadro. Comentan sobre la revuelta que había habido en el pueblo antes de la llegada de Serafina. La maestra anterior, joven activa políticamente, fue despedida porque insistía en enseñar la Revolución Mexicana y su espíritu subyacente. Este último cobró mucha importancia gracias a las críticas que la profesora anterior hacía a la estructura de poder, la cual estaba basada en una alianza entre clero y Estado, causa de la enorme injusticia que sufría la gente del pueblo.

La segunda premisa es la menor o *antítesis*. Esta segunda parte del esquema que se ajusta a la estructura del género didáctico es la siguiente:

2. Antítesis = la obra en sí. La anécdota propone un proceso dialéctico a través de las contraposiciones entre los personajes y entre los personajes y la circunstancia.

De acuerdo con la autora, la sociedad de Francisca y Serafina es tan corrupta e inexorablemente inhumana, que hasta las necesidades más insignificantes y los placeres más pequeños les son negados a todos. Tampoco escapan los jefes de gobierno ni de la Iglesia al destino general, ya que también ellos son devorados, como vemos que sucede con el alcalde. Don Mariano perteneció alguna vez a la clase más baja pero gracias a su esfuerzo, su ambición y la falta de escrúpulos, ha llegado a Alcalde. En ese momento se vuelve conservador y las quejas del pueblo le parecen revolución y desafío a su autoridad, lo que explica su firme oposición al pueblo y sus ideas, lo mismo que su vigilancia constante y la necesidad de estar siempre armado. Ya que su revolución y la del pueblo son distintas, se ha aliado con el clero para mantener la situación.

Serafina: Cuando hablas de la revolución piensas en tu bienestar y cuando el pueblo lo dice, habla de su bienestar, ¿cuál es la diferencia?

Don Mariano: No seas tonta, Serafina, la diferencia es grande, porque mi Bienestar no es el mismo que el de ellos.

Serafina: Pues explíqueselo al pueblo y no le tenga miedo.

Don Mariano: ¡Si le explico mi proceder, sería anti-revolucionario!

Serafina: Que lo explique el padre, entonces.

Don Mariano: Eso es lo que hace. ¿Para qué crees tú que sirven esos sermones que hablan del sufrimiento y de la resignación y de las recompensas en la otra vida?

En términos dramáticos, Hernández presenta el conflicto, “Personaje Simple (+) Francisca, personaje simple (-) Serafina = Contraposición”. Francisca es la ilustración de la víctima en un sistema contrarrevolucionario. Sola, ingenua, analfabeta y fea, no representa de ningún modo una amenaza para el alcalde. Ella es, por lo tanto, el individuo. Serafina, recién llegada al pueblo, cambia su integridad por comodidades tales como una casa, un anillo y un trabajo. Comprada por la antirrevolución, desea afianzar su situación.

Los tiempos cambian.	Los tiempos cambian
Ya no hay solteros,	Nunca tendré marido
Ni quedan ya maridos.	Pero tengo un anillo
Yo no soy rica	Tengo casa, trabajo
pero soy educada.	y tengo un anillo,
	y tengo un mundo aparte.

La situación está lista para ser explotada. La autora estructura las escenas por medio de yuxtaposiciones cargadas de significado. Así, vemos a Francisca limpiando la escuela, y Serafina —quien ya ha sido nombrada profesora local— llega al edificio por primera vez. La escritora nos muestra rápidamente la diferencia de apariencia, estilo y vestuario entre ambas con sutileza deliciosa.

Serafina nota que Francisca no tiene apellido: “Pero lo que más me alarma es que no tengas apellido... Yo, por ejemplo, me llamo Serafina del Monte Suárez”.

Por su parte, Francisca comprende muy bien el punto débil de alguien como Serafina y decide atacarla preguntando en voz alta por la falta de un nombre de casada. Serafina responde reveladoramente: “Yo no tengo marido, soy señori... Pero tengo una casa muy bonita, nueva, junto a la iglesia, y ropa nueva y un abrigo para cuando haga frío. Y... ¿tú qué tienes?”.

En comparación con Serafina, Francisca no tiene nada pero ha adquirido honesta y decentemente lo que posee. Necesitó dos años para poder comprar un radio, que es su más preciada posesión, lo que resulta agradablemente irónico para Serafina quien, para molestarla todavía más, pregunta:

Serafina: ¿Para qué lo quieres?

Francisca: *Para oír.*

Serafina: ¡Qué tontería! Con ese dinero te hubieras podido comprar alguna otra cosa, un vestido siquiera. Eres tonta, vas vestida de harapos y compras un radio. ¡Nada menos que para oír!

Francisca se encuentra obviamente perturbada y a la defensiva hasta que Serafina muestra su avidez.

Serafina: Y mira tengo un anillo.

Francisca: ¿Para qué sirve?

Serafina: ¡Qué atraso! Pues sirve para . . . para tenerlo.

Francisca: ¡Ah! Y ¿cómo hizo para comprarlo? ¿Lo pagó en abonos?

Serafina: Yo... a mí... ¡Yo te voy a correr de la escuela a la primera oportunidad que tenga!

Con los contrarios en activo desacuerdo, la autora marca aún más el abismo que separa a estas mujeres tan distintas empleando uno de los efectos formales. Hace que las dos se

dirijan al público, una al lado de la otra, y cantan juntas la misma canción en una especie de armónica desarmonía.

(Las dos se vuelven al público y cantan a dúo)

¡Qué injusticia! ¡Qué calamidad!	F: Tengo radio, ropero y cama.
Creía que iba a ser feliz	Y no necesito más.
Y resulta que todo salió mal.	S: Tengo casa, ropa, mi anillo...
Esta persona es detestable,	¡Tengo el apoyo municipal!
Es insufrible, es infernal.	Las dos: Esta persona es detestable,
¡No podré trabajar!	es insufrible, es infernal.

Francisca, la protagonista, es un personaje simple de carácter unidimensional que en el drama representa uno de los valores del bien. Francisca representa la ingenuidad. Tiene una sola característica de comportamiento o, bien, gran inalterabilidad en sus reacciones ante las circunstancias. Con esto mismo cumplen todos los personajes. Francisca, aún después de haber sido golpeada por Don Mariano, no firma su confesión; Serafina le dice que está muy orgullosa de su propia honradez y que nunca ha tenido amantes. Para intimidar a la protagonista y hacer que confiese, Don Mariano manda llamar a un hombre para que la intimide; por fortuna, se trata de Eustaquio, quien la “convence”.

Eustaquio: (Que no tiene tiempo de discutir el asunto.) Ese joven Marianito, no es tan malo como parece. Dice que se puede hacer una declaración que no diga que usted robó el anillo.

Francisca: (interesada.) ¿Se puede?

Pero como el precio del anillo es muy caro, Eustaquio le propone a Francisca que pague con sus cosas.

Francisca: (Patética) ¡Mis cosas! Pero si es lo único que tengo... No me compré ropa en un año para pagar el ropero y luego el (le tiembla la voz)... radio.

Eustaquio: Pero no hay otra forma. Hágalo por usted.

Francisca: (Lo mira intensamente, con esperanza a pesar suyo.) Bueno si usted... cree...

Eustaquio: (Contento.) ¿Les aviso?

Francisca: Sí, pero que diga que yo lo pago y nada más. (Eustaquio va a la puerta.

Francisca, en voz muy baja.) Gracias.

(Sale Eustaquio)

Francisca: (Cantando)

Cuando esté libre.	Y cuando sea de noche
Voy a bañarme al río	voy a ver las estrellas
sin que nadie me vea;	aunque nadie lo crea.
Y voy a cortar flores	Y nunca estaré sola,
aunque nadie lo sepa.	aunque sola me vean.

La anécdota de “*La historia de un anillo*” es factible de suceder en la realidad (lo que se llama “material posible”). De hecho, la historia real que sirvió a Hernández para crear el drama fue la pérdida de un reloj, situación que provocó la muerte de la gente del pueblo. Como puede verse, esto solamente ocurrió una vez y no sucede continuamente en la realidad objetiva. Así, la historia es un abrevadero para quien tiene la necesidad de obtener conocimiento de los hechos y sus mecanismos, para luego volverlos arte; en este caso, teatro. Este material va a incidir sobre lo particular, es decir, lo circunstancial; por lo tanto, se hace necesaria una simplificación del carácter. Todos los personajes de “*La historia de un anillo*” están simplificados y tienen como característica principal que son inalterables. La víctima (Francisca) es invariablemente buena; el villano (Don Mariano), persistentemente malo.

Para alcanzar el trasfondo y tono melodramáticos, la autora presenta a las fuerzas oponentes con gran precisión, lo que permite que el público establezca la naturaleza de la lucha, y utiliza por lo menos otros dos medios que aseguran la respuesta emocional.

El primero tiene que ver con la composición del carácter. El de Francisca es unidimensional y representa la ingenuidad. El segundo surge, naturalmente, de la caracterización del personaje. Tal personaje está colocado contra un valor opuesto (“el mal”, en este caso) que a su debido tiempo resultará vencedor. De este modo, la lucha resulta coherente con el drama mayor del bien contra el mal.

El personaje “bueno” que ha de ser vencido, produce una fuerte emoción en el público. Entonces, hasta cierto grado, la habilidad de la autora para iniciar y controlar la emoción que se basa en una estructura melodramática asegura o pone en peligro el éxito de una obra de teatro; sin embargo, a pesar de este obstáculo, la obra didáctica propone una demostración tan compleja que finalmente triunfa la actividad intelectual sobre la sentimental, como se había apuntado anteriormente.

Para poder concluir que este texto dramático pertenece al género didáctico, como ya mencioné, debe tener concepción lógica; ésta consta de tres partes, dos de las cuales ya fueron explicadas y demostradas. La tercera premisa (o conclusión o *síntesis*), la tercera parte del esquema que se ajusta a la estructura de la obra didáctica es la siguiente: canción o recitado final donde se llega a una síntesis de la proposición inicial y a una conclusión sobre lo discutido en el drama.

En el transcurso de la obra, los habitantes del pueblo se encuentran lo suficientemente excitados como para emprender la acción e incendiar la cárcel y los hogares de Serafina, el alcalde y el cura. Saben que las tropas federales han sido llamadas pero a pesar de eso deciden llevar a cabo su plan, ya que es su derecho y responsabilidad. La interrogante de la responsabilidad moral en la obra se resume en la última canción.

De este modo, llegamos a la única conclusión a la que desea la autora que lleguemos: en vez de descargar nuestra ira en nuestros vecinos de las butacas de al lado, la descargamos junto con ellos, contra la injusticia.

(*Serafina y Eustaquio tomados de la mano cantan a dúo.*)

No se puede evitar
Hacer lo que hacen otros
Cuando tienen razón.
Tal vez mañana
ya no estaremos vivos,
pero si nos mataran
no habrá más injusticia,
y si vivimos,
habrá más libertad.

En "*La historia de un anillo*", se afirma que el *leit motif* del espíritu nacionalista son la justicia y la voluntad de sacrificarlo; todo, para ver la primera verdaderamente establecida.

Mejor morir honrados
que vivir engañados.
No se puede evitar,
estamos obligados.²⁴
(Salen, oscuro)

F I N

24 KNOWLWS KENNETH, John. Luisa Josefina Hernández, Teoría y Práctica del Drama. UNAM. Ciudad Universitaria, 1980. p. 98.

CAPÍTULO 3

NECESIDAD DE UN TALLER DE DIRECCIÓN. PROPUESTA EXPRESIONISTA Y DIFERENTES REPRESENTACIONES.

3.1.- Antecedentes.

En su administración como jefe del Departamento de Literatura Dramática y Teatro Armando Partida y la maestra Soledad Ruiz impulsaron el Taller de Dirección Escénica que formó parte del proceso de reestructuración de la carrera cuyo objetivo era permitir cumplir más eficazmente los objetivos académicos generales ya que el cuestionamiento y la preocupación de Armando y la maestra Soledad era ¿A qué ha llegado hoy la técnica del director? Por bastante tiempo se ha transitado a través de diversas estéticas y excesos sobre lo que se es o se entiende debería ser, el arte del director. Y sobre todo con la idea de que los trabajos escénicos realizados en los teatros de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM por egresados de la carrera salieran de éstos espacios para profesionalizarse.

Ante esta necesidad y hasta en los días que yo cursé la carrera algo cambió en el ámbito de la dirección escénica y su propósito. Sin embargo, se hacía necesario actualizar los objetivos académicos mediante la confrontación práctica y revitalizando los métodos de enseñanza-aprendizaje, por ello se crea el Taller de Dirección Escénica impartido por la maestra Soledad Ruiz, cuyo objetivo era orientarnos sobre la problemática de la estructura de la puesta en escena, se hacía énfasis en el tono, el arte del actor, así como el estilo del montaje, a través del análisis de los diversos géneros y estilos teatrales en su desarrollo histórico.

3.2.-El Tono.

En relación al tono recuerdo como la maestra Soledad nos decía: Hablar de género es inevitable hablar de tono, al que ya definimos como un efecto determinado que producirá en el espectador los elementos estructurales del drama como son la anécdota, el carácter y el lenguaje, la unión de estos tres elementos dan como resultado el tono.

Para poder comprobar esta afirmación la maestra nos pidió que eligiéramos una escena con dos personajes poniendo especial énfasis en los tres elementos antes mencionados,

una vez que la presentamos con los mismos compañeros de taller, en algunos casos falló el carácter, en otros el lenguaje y en casi todos falló la anécdota.

Ante los resultados obtenidos la maestra hizo la siguiente aseveración: “Es evidente que existe una estrecha relación entre la anécdota, el carácter y el lenguaje de un drama: cada uno de ellos determina la coherencia de los otros dos”. Esta resultante que es el tono se manifiesta como una “atmosfera” que debe fascinar al espectador. Esta “atmosfera debe ser preparada cuidadosamente por ustedes, para lograrla se debe ensayar arduamente utilizando todos los elementos que van a producirla, para así conmover al espectador”.

Conforme ocurre el drama y gracias a la eficacia del tono, el espectador transferirá su Yo al protagonista y se verá a sí mismo en él (identificación); sin embargo, no todo el tiempo es así, a veces el espectador “recupera su Yo” y contempla al protagonista como al “otro”. Este “extrañamiento” también cumple una función muy importante dentro del espectador al convertirlo en parte del grupo que juzga al individuo. De la identificación al alejamiento y otra vez a la identificación, es el proceso dialéctico que se está dando dentro de cada espectador. Cada hombre en sí mismo, vive el conflicto de ser al mismo tiempo individuo y ente social.

3.3.- El arte del actor.

Para profundizar en algunos temas específicos, como la dirección de actores, nos dejó un ejercicio de improvisación pidiéndonos que cada uno de nosotros nos sintiéramos un instrumento musical, por supuesto que debimos investigar todas sus características. En la siguiente clase pasamos uno por uno a representar el instrumento que elegimos, al término de cada actuación la maestra nos preguntó que opinábamos; pero lo más importante que rescato es la pregunta que le hicimos en relación a porqué representamos un instrumento musical a lo cual la maestra contestó: “el arte del actor es de tal naturaleza, que exige una constante renovación, un constante y tenaz autoperfeccionamiento”.

Así como el músico debe conocer perfectamente el instrumento que ejecuta para tocarlo con maestría y a través de él transmitirnos infinidad de emociones, así el actor debe conocer su cuerpo físico y psíquico a la perfección para brindar al espectador una actuación maestra provocándonos de igual manera infinidad de emociones.

--El trabajo del actor, añadió la maestra, debe de partir en primer término de el mismo, de las propias cualidades personales; en segundo término, seguir las leyes creadoras; y en tercero, subordinar su propio yo a la lógica de otra persona, es decir, el personaje interpretado. Yo no puedo interpretar ningún papel sin antes hacer una exhaustiva limpieza de los rincones de mi alma creadora, para depurarla de sus viejos clichés. El arte empieza en el momento en que el personaje y el papel, desaparece y queda el yo en las circunstancias dadas por la obra. No lograr esto, significa perderse a sí mismo en el papel; es decir, mirar el papel como una cosa extraña, limitarse a copiarla. Si trabajan de acuerdo a un método, actuarán correctamente bien o correctamente mal, pero nunca tendrán la necesidad de sobreactuar.

El dominio de la técnica debe abarcar a todos: actores y directores, es un arte colectivo. Tenemos que pensar y concebir la obra como una conjunción única y armoniosa de todos los elementos.

3.4.- La sinceridad en el escenario.

La maestra nos dejó de tarea responder a la pregunta ¿Qué es actuar? y además que preparáramos un ejercicio donde interviniera una pistola de salva, una botella de vino, en vez de licor tuviera té frío y un muñeco bebé.

En la siguiente sesión presentamos las escenas con estos tres elementos; al finalizar nuestra representación la maestra hizo el siguiente comentario: en la mayoría de ustedes vi que le dieron un valor real a los tres elementos ficticios utilizados.

--El actor, continuó la maestra Soledad, que consigue ser sincero en el escenario, es siempre seductor. Es por eso que no se puede separar la seducción del actor de su arte. El mismo intérprete resulta seductor en un papel donde logra desempeñarse con sinceridad, y es completamente intolerable en otro donde no lo consigue. La capacidad de ser sincero en el escenario es lo que llamamos talento escénico. La sensación de verdad, la capacidad de entregarse; es decir, prepararse para actuar los sucesos de la obra con fe y sinceridad; llevar sin interrupciones la línea lógica de sus acciones, al mismo tiempo que cree sinceramente en la lógica ajena; todo esto puede lograrse gracias a una labor persistente.

Con todo lo que hemos visto y hablado hoy por favor reúnanse en equipos de tres y discutan de acuerdo a la investigación hecha sobre ¿Qué es actuar? Llegamos a la conclusión: Actuar es reaccionar ante estímulos ficticios como si fueran reales.

3.5.- Las acciones físicas.

Para este tema de las acciones físicas presentamos en el taller escenas utilizando una cantidad mínima de palabras, lo cual no fue nada fácil, sin haber memorizado un solo texto, conociendo solamente el argumento de la obra y sobre todo poner al máximo en juego las experiencias personales.

Cuando terminamos de exponer en el escenario las escenas Soledad Ruíz señaló:

--El aferrarse a un texto, a unas palabras y aún más al diálogo exacto de la obra, era para ella un signo de impotencia en el actor. Consideraba como el mayor éxito cuando un actor lograba mostrar el esquema de acciones físicas, en las cuales se basaba tal o cual escena y donde se había utilizado una cantidad mínima de palabras, las necesarias.

Al no permitir la memorización, se hacía la lectura del texto con el exclusivo fin de definir la línea de la acción física de la escena.

Si el actor logra interpretar una escena sin acudir al texto ni a los decorados porque sigue el esquema de sus acciones físicas, y conoce el argumento, puede considerar hecho su papel en un treinta y cinco por ciento. Antes que nada hay que definir el desarrollo lógico de sus acciones físicas. Es así como hay que prepararse para el papel.

Si el camino de las acciones físicas se halla bien afirmado, bien allanado por sus experiencias personales, vividas como he dicho, en las circunstancias dadas, el actor no debe temer si las emociones no se presentan porque éstas no dependen de la voluntad; vuelva a las acciones físicas y éstas a través de la acción activa, la reacción e interrelación con los demás actores, le devolverán la emoción como un componente más de la conducta escénica. Con esto y de acuerdo a la maestra, las acciones físicas no solo sirven para guiar al actor en el camino verdadero durante el proceso de elaboración de su papel, sino que también representan el medio principal para la expresividad del actor.

Paulatinamente, el taller se convirtió en un centro de experimentación teatral ante la exigencia inmediata de aplicar los marcos teóricos dados mediante ejercicios prácticos nos condujo a los miembros del taller a propiciar la participación de otros alumnos de la

carrera. Me di a la tarea de buscar compañeros que por sus características físicas y actorales fueran idóneos para el montaje de “*La historia de un anillo*” el cual realicé en el cuarto semestre del taller de dirección en el año de 1982, con las propuestas del estilo expresionista.

3.6.- Antecedentes del estilo expresionista.

Una vez hecho el análisis de “*La historia de un anillo*”, y luego de haber llegado a la conclusión de que pertenece al género de obra didáctica, debo aclarar que también en el taller hicimos análisis sobre los diversos géneros dramáticos. Así mismo investigamos y discutimos sobre estilos y sus propuestas por ello comprendí que para realizar la puesta en escena de cualquier obra debía adquirir conocimientos de estilos de dirección.

Para entender y aplicar dichas propuestas, consideré necesario hacer —con los compañeros actores y actrices—, en mesa de trabajo, lecturas comentadas sobre antecedentes, contexto histórico-social y características del estilo antes mencionado, Arturo Orozco Torre nos dice que: “En el momento en que el siglo XX llegó, se creía que la calidad de la vida humana había llegado a su cúspide, que era el clímax de su evolución, ya que el dinero, como elemento mismo de poder, le había dado solidez a toda una época. En sus escritos, Marx y Engels anunciaban un cambio inevitable de estructuras que día con día se iba convirtiendo en realidad. La crisis que la guerra originó en todos los órdenes de la vida fue inminente e irremediable. El arte pedía una total libertad y se pronunciaba en contra de normas y restricciones estéticas anteriores, pero también estaba a favor de continuar otras”.¹

3.7.- La vanguardia, nuevas actitudes estéticas.

Como resultado de todas las acciones señaladas anteriormente, surgió la vanguardia. Así nació el expresionismo, una nueva actitud estética. Orozco señala:

La vanguardia no se puede considerar como una tendencia artística en sí misma; bajo este nombre se integran los distintos *ismos*. Las nuevas actitudes estéticas, como son *futurismo*, *dadaísmo*, *expresionismo*, *surrealismo*, rechazan los principios establecidos y buscan de una manera franca el sentido de originalidad, provocando un verdadero cisma para la preceptiva y los estilos reconocidos.²

1 LITERATURA UNIVERSAL Literatura del siglo xx. Unidad 10. Hacia un nuevo siglo. Orozco Torre Arturo. Segunda edición. pp.35

2 Ídem. p. 360.

Para finalizar con la parte teórica, sobre lo literario también estuvimos de acuerdo con Orozco Torre en lo siguiente:

El expresionismo busca transmitir las sensaciones internas del ser humano por medio de signos identificables y alejarse de los motivos externos de la realidad, a los que había dado definitiva importancia el realismo literario. Esta tendencia busca renovar el arte y la sociedad. Pretende la estilización del discurso literario por medio de contrastes agresivos y expresivos. La literatura expresionista posee un tono ético debido a la protesta que realiza contra su entorno social.³

El siguiente texto, también de Orozco Torre, nos aportó y aclaró por qué a la obra “*La historia de un anillo*” se le pueden aplicar las propuestas expresionistas:

Aparece así un teatro histórico donde los problemas particulares se revisan a la luz de un juicio histórico universal. El diálogo usa procedimientos dialécticos y tiene el sentido de un estudio sociológico. En síntesis, hay un teatro que hace un examen de conciencia nacional, individual y colectiva; sus autores reflejan [...]⁴

3.8.-Los postulados del teatro expresionista.

Con el conocimiento teórico obtenido en el trabajo de mesa con los actores, pasamos a la parte práctica. Realizamos ejercicios de improvisación realistas para tener conciencia de este estilo y después deshacernos de él, pues uno de los principios básicos del expresionismo es: “El rechazo en contra del realismo como fundamento dramático. Todos los escritores están de acuerdo en rechazar el sentido imitativo y fotográfico de la realidad”.⁵

Gloria Salgado, Julieta Cruz y Ulises Ramírez en ejercicios buscaron, con base en la construcción de la historia de los personajes (Francisca, Serafina y Eustaquio) la vida interior de cada uno para quitarles lo rígido y acercarlos más espiritualmente al espectador, de acuerdo a otro principio básico expresionista:

La imagen que determina el ser humano no se puede presentar en el rígido marco de las formas realistas, sino que requiere convenciones originales, donde se proyecte la *interioridad del individuo*. De esta manera, la indagación sobre las formas teatrales de comunicación es el camino a seguir para lograr un mejor acercamiento espiritual con el espectador.⁶

3 OROZCO TORRE, Arturo. LITERATURA UNIVERSAL Literatura del siglo xx. Unidad 10. Hacia un nuevo siglo. Segunda edición. p. 364-365.

4 Ídem. p. 359.

5 OROZCO TORRE, Arturo LITERATURA UNIVERSAL, Teatro contemporáneo. Literatura del siglo xx Segunda edición.p.458.

6 Ídem. p. 458.

Luego de la investigación sobre el contexto histórico-social de las vanguardias, en general, y sobre la literatura y la pintura expresionistas, en particular, ratificamos —investigando sobre el teatro de esta corriente— que, en efecto, “*La historia de un anillo*”, como se vio en capítulos anteriores, coincide con los postulados expresionistas: “Este tipo de teatro se postula contra las diferencias de las clases sociales, contra el egoísmo del mundo burgués, la estructura del drama ibseniano, la racionalidad del positivismo, y contra las formas heredadas de la tradición naturalista. En cambio, está de acuerdo con la vida socializada, con las tendencias de izquierda, con los estándares pacifistas, con el gesto agresivo y expresivo, con el lenguaje concentrado, con el monólogo lírico y con el mundo de las sensaciones”.⁷

A Juan Carlos Román, Óscar Flores, Viky Hernández y Sergio Salamanca les pedí que buscaran un animal con el cual se identificara su personaje (Don Mariano, Mariano hijo, el padre Luis y el mozo), con la finalidad de improvisar para encontrar el estereotipo y que éste fuera el que mostraran al público sin perder la esencia humana, como pide el teatro expresionista:

Las situaciones más comunes de la vida se podían representar con un *tono de exasperación*, de lirismo o de burla. Los personajes expresionistas se dirigen hacia lo universal, porque buscan la esencia humana al olvidar la variedad de detalles psicológicos y convertirse en estereotipos.⁸

3.9.-El proceso del diseño de la escenografía, vestuario y máscaras.

Pathy Salas, la escenógrafa y diseñadora de vestuario, además de haber estado con los actores en los trabajos de mesa, se reunió conmigo en privado para acordar qué tipo de escenografía y vestuario estarían de acuerdo con las propuestas.

Nos dedicamos a ver escenografías fastuosas realistas para no caer en la tentación de diseñar y crear con uniformidad la escenografía de la obra en cuestión. Veamos lo que dice Orozco Torre sobre esto:

Los pintores y los dramaturgos expresionistas pretenden violentar la naturaleza. Sus obras se inscriben en los aspectos estéticos deformadas por la interpretación del artista, ya que éste imagina la realidad como la siente en el fondo de su espíritu. El diseño escénico podía ser tan irregular como simbólico; un elemento visual sugería una totalidad representativa en el alma del espectador.⁹

7 OROZCO TORRE, Arturo LITERATURA UNIVERSAL, Teatro contemporáneo. Literatura del siglo xx Segunda edición.dem. p. 470.

8 Ídem. p. 470.

9 Ídem. p. 458.

Para conseguir realizar una escenografía expresionista, leímos lo que Van Gogh escribió en una de sus cartas, donde explica cómo pintó el retrato de un amigo muy querido. El parecido convencional sólo era el primer paso. Habiendo pintado un retrato “correcto”, procedió a cambiar los colores y el ambiente:

Exagero el hermoso color de los cabellos, con naranja, cromo, limón, y detrás de la cabeza no pinto la pared vulgar de la habitación, sino el infinito. Hago un fondo sencillo con el azul más rico e intenso que la paleta pueda proporcionar. La cabeza de un rubio luminoso, destaca contra el fondo de azul fuerte de manera misteriosa, como una estrella en el firmamento. ¡Ay!, mi querido amigo, el público no verá sino una caricatura en esta exageración, pero ¿qué puede esto importarnos?¹⁰

A Pathy Salas y a mí nos sirvió muchísimo tomar en cuenta las aportaciones de expertos en el arte pictórico de Van Gogh, pues a partir de éstas conseguimos realizar el diseño definitivo de la escenografía. “Van Gogh tenía razón que el procedimiento que había elegido podría ser comparado con el del caricaturista. La caricatura ha sido expresionista siempre, pues la caricatura juega con la semejanza con la realidad, y la trastrueca para expresar precisamente lo que piensa acerca de la realidad. En tanto que estas distorsiones marchaban bajo la bandera del humor, nadie encontró dificultades para entenderlas”.¹¹

Con la información que a continuación se vierte, se enriquecieron aún más las ideas para definir cómo se realizarían la escenografía y el vestuario:

El arte humorístico fue un terreno en el que todo estaba permitido, porque la gente no lo aborda con los prejuicios que ha reservado para el Arte con A mayúscula. Pero la idea de una caricatura sería, de un arte que deliberadamente altera las apariencias de las cosas, no para expresar un sentido de superioridad, sino tal vez de amor, admiración o temor.¹²

Así mismo, con la ayuda de Pathy Salas y con la de Víctor Hernández, mi asistente, apoyado en las técnicas que aprendí en el curso de Donato Sartori sobre máscaras, basado en la pintura “El grito” de Eduard Munch y en las investigaciones que hicimos sobre él, diseñamos y creamos las máscaras. “Entre los primeros artistas en explotar las posibilidades de la caricatura y del humor, yendo más lejos que Van Gogh, se cuenta el pintor noruego Eduard Munch (1863-1944).

10 ARTE EXPERIMENTAL. Primera mitad del siglo XX. Enciclopedia Larousse. pp. 564.

11 Ídem, p. 565.

12 Ídem. p. 566.

La pintura *El grito* hecha por él en 1895, que se propone expresar cómo una súbita inquietud transforma totalmente nuestras impresiones sensibles. Todas las líneas parecen convergir hacia un centro del grabado: la cabeza que grita. Parece como si todo el panorama participase de la angustia e inquietud de este grito. El rostro de la figura que está gritando se halla falseado como el de una caricatura. Los ojos desorbitados y las mejillas hundidas recuerdan la calavera”.¹³

El siguiente apunte nos guió para entender y trabajar la expresión de las máscaras:

Que el caricaturista subrayara la fealdad de un hombre se daba por admitido: era una diversión. Pero que hombres que decían ser artistas serios olvidaran que si tenían que alterar la apariencia de las cosas tendrían que idealizarlas más que “afearlas”, fue tenido por grande ofensa. Pero Munch podría replicar que un grito de angustia no es bello, y que sería insincero no mirar más que el lado agradable de la vida.¹⁴

Después de la investigación que hicimos sobre la pintura expresionista, encontramos en el siguiente texto la confirmación de que íbamos por el camino correcto en el diseño de las máscaras: “Los expresionistas sintieron tan intensamente el sufrimiento humano, la pobreza, la violencia y la pasión que se inclinaron a creer que la insistencia en la armonía y la belleza en arte sólo podían nacer de una renuncia a ser honrado. Afrontaron los hechos desnudos de nuestra existencia y expresaron su compasión por los desheredados y los contrahechos”.¹⁵

3.10.-Aplicación de las tendencias expresionistas de Bertolt Brecht.

Pudimos haber investigado y hablado de Bertolt Brecht en la parte teórica; sin embargo, consideré apropiado no hacerlo hasta los ensayos, puesto que los actores estaban ansiosos —después de tanto trabajo de mesa— por empezar la exploración en el escenario. Así, en esta parte práctica del proceso, Brecht nos aportó los siguientes recursos dramáticos: el teatro didáctico y los efectos de distanciamiento:

13 ARTE EXPERIMENTAL. Primera mitad del siglo XX. Enciclopedia Larousse. p. 567.

14 Ídem. p. 568.

15 Ídem. p. 569.

“Motivado por sus convicciones Marxistas, Brecht rechazó un arte de puro entretenimiento y puso su creación personal al servicio de una estética reflexiva que llama teatro didáctico. Establece problemas sociales por medio de las puestas escénicas para que el espectador alcance un juicio crítico sobre ellos. Brecht rechazaba la idea de estimular al público catártica y emotivamente, pues quería establecer un sentido de racionalidad en su creación dramática. Por este motivo, inventa los *efectos de distanciamiento*, que se presentan en este teatro como una serie de recursos dramáticos que no permiten que el espectador se emocione con lo representado [...]”.¹⁶

3.11.-Improvisaciones.

En seguida cito el texto de Odette Aslán que compartí con los actores y los demás creadores. Mi propósito fue darles una herramienta más para el desempeño de su labor creativa:

Para la aplicación del efecto de distanciamiento es condición previa que tanto el escenario como la sala se encuentren limpios de todo elemento “mágico” y que de ninguna manera pueda llegar a producirse un “campo hipnótico”. Se renuncia, por tanto, al intento de crear en escena la atmósfera de un determinado lugar (habitación al atardecer, calle otoñal), así como todo intento de producir un clima con ayuda de determinados ritmos de las voces; el público no debe ser “encendido” a través de descargas temperamentales, ni llevado a un “estado de trance” por un juego de tensiones musculares; es decir, no se debe pretender hipnotizar al público ni crearle la ilusión de que se hallaba en presencia de un suceso natural no ensayado.¹⁷

Basados en el texto que a continuación cito, realizamos improvisaciones con máscaras y los diálogos de “*La historia de un anillo*”, olvidándonos de la cuarta pared:

La condición indispensable para que se produzca el efecto de distanciamiento consiste en que el actor emplee un claro gesto demostrativo para mostrar lo que tiene que mostrar. Lógicamente, debe abandonarse la idea de que existe una cuarta pared imaginaria que separa al escenario del público, creando la ilusión de que el proceso escénico se está desarrollando en la realidad sin la presencia del público.¹⁸

16 OROZCO TORRE, Arturo LITERATURA UNIVERSAL, Teatro contemporáneo. Literatura del siglo xx Segunda edición. p. 498.

17 ODETTE, Aslán. *La Cabra*. REVISTA DE TEATRO. UNAM. *Difusión Cultural*. III época. Nos. 25-26 octubre-noviembre 1980. p. 4

18 Ídem. p. 5.

Con los actores —por parejas, según su relación en cada escena— se trabajó el texto en frío, y para reforzar la técnica del distanciamiento, se utilizó el siguiente recurso:

El actor debe leer su papel dispuesto a sorprenderse y a discutir. No sólo deberá sopesar el origen de los procesos que va siguiendo en su lectura, sino también el comportamiento de su personaje. Debe tratar de comprender las particularidades de ese personaje y no aceptar ninguna de ellas como inevitable, como algo que “no podía haber sido de otra manera”, como algo que “era de esperarse dado el carácter de ese personaje”...¹⁹

Para finalizar con los recursos de la técnica del distanciamiento, al concluir uno de los ensayos hice énfasis en la transformación total y en la *historización* recurriendo a lo manifestado por Bertolt Brecht. “La actriz o el actor no permitirán que en el escenario se opere la *transformación total* de su persona en personaje. El no es Don Mariano, ella no es Francisca, él y ella muestran esa gente [...]”.²⁰

En relación al punto técnico básico, la *historización*. “Los actores deberán interpretar todos los sucesos como hechos históricos. Ahora bien, el actor debe colocarse, con respecto a los acontecimientos y formas de conducta de la actualidad, en la misma situación del historiador con respecto al pasado: debe tomar distancia [...]”.²¹

Una vez que se revisó la parte teórica y se realizaron ensayos con los actores, los músicos, la escenógrafa y diseñadora de vestuario, éstos aportaron sus propias ideas para el montaje, con base en mi intención de utilizar las propuestas expresionistas.

Los ensayos los iniciamos en el teatro Fernando Wagner, en el Enrique Rúelas de la facultad de Filosofía y Letras, así como en un foro de una escuela de Educación Especial ubicada en la calle de castilla No. 148 Col. Álamos.

Con todo este bagaje de experiencias, y con las sugerencias de los actores en cuanto a movimiento y desplazamiento, marqué el trazo escénico de principio a fin.

19 ODETTE Aslán. *La Cabra*. REVISTA DE TEATRO. UNAM. *Difusión Cultural*. III época. Nos. 25-26 octubre-noviembre 1980. p. 6.

20 Ídem. p. 6.

21 Ídem. p. 7.

3.12.-Diferentes representaciones.

En la última parte de este trabajo me referiré a las representaciones de “*La historia de un anillo*”.

De todos los factores que contribuyen a una función teatral completa, ninguno es más necesario o importante que el público. El espectador universitario que acudió a los foros teatrales de la UAM, los días: miércoles 10, jueves 11, viernes 12 de febrero y los mismos días y fechas del mes de marzo de 1982, no se dejó estimular catártica y emotivamente, sino que fue un público crítico, dispuesto a divertirse.

Distinto fue en la presentación en el teatro principal, el 8 de mayo de 1982, de la ciudad de Puebla, al que asistieron estudiantes de la Universidad Autónoma. Ahí, además de alcanzar nuestro objetivo, se nos pidió al final de la representación que saliéramos a platicar sobre el tema de la obra y sobre el proceso de la puesta en escena porque algunos estudiantes estaban realizando montajes y les serviría saber de ello.

En cambio el público del Auditorio de la SHCP —en Izazaga 89, Piso 16—, en la temporada de fines de semana del mes de junio de 1982, fue heterogéneo, reaccionó de manera muy distinta, No logramos nuestro propósito debido a que para este tipo de público lo más importante de la representación es la creación de una ilusión de realidad tan grande que les permita identificarse de algún modo con los personajes y compartir sus penas e incertidumbres.

En cuanto a la representación el 2 de diciembre de 1982 en la Universidad de Colima, en el Foro Universitario Profesor Pablo Silva García, el público (maestros, estudiantes y otros) reaccionó fascinado debido a que la puesta en escena les resultó atractiva, fuera de lo común. Esta fascinación inicial fue acabándose conforme iba transcurriendo la función porque los efectos de distanciamiento y los demás elementos hicieron que alcanzáramos nuevamente nuestra meta.

Al observar las reacciones positivas o negativas, cómo actuó y reaccionó el individuo y la multitud; cómo la obra se modificaba y se perfeccionaba de manera imprevisible, sin tener existencia verdadera más que en su contacto con la multitud. El público de 1982 al cual se dirigió la puesta en escena de “*La historia de un anillo*”, ya no buscaba ir a una representación para ver obras arqueológicas realistas, puesto que las sociedades

cambian. ¡Y qué decir de cuánto ha cambiado el público de entonces al actual del 2010! Ha pasado de tener una estructura social arcaica a una estructura de conciencia social crítica para resolver los problemas que enfrenta nuestro país.

Si no puede haber drama sin un espacio físico donde representarlo (ya sea en un edificio teatral o al aire libre), tampoco —claro está— puede haber teatro sin espectadores. Éstos son, pues, algo más que un mero receptor pasivo. En un teatro vivo, el espectador tiene un papel funcional creador.

Las observaciones, experiencias y estadísticas para saber cuántos espectadores asistieron a la representación de *“La historia de un anillo”* fueron, sin duda alguna, instructivas y enriquecedoras.

Por otro lado, gracias a la presencia, aportes y notas de la maestra Soledad Ruiz, realicé adecuaciones al montaje con la finalidad de que tuviera más aceptación.

Las representaciones encontraron campo fértil para que se obtuviera el impacto deseado. Además, Luisa Josefina Hernández, excelente escritora, tiene ya un público cautivo.

3.13.-Un reconocimiento especial.

Aprovecho la oportunidad para hacer un reconocimiento muy especial a la Maestra Soledad Ruiz, quien —con su vasta experiencia en el campo docente y en el de la dirección— fue punta de lanza en el proceso de reestructuración de la carrera, lo que permitió que se cumplieran más eficazmente los objetivos académicos generales, mediante la confrontación práctica y la revitalización de sus métodos de enseñanza. Tanto fue así, que después de los trabajos presentados en la primera muestra de directores jóvenes. Actualmente infinidad de nuevos directores y sus puestas en escena —gestadas en los espacios escénicos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras— han dejado su aislamiento para participar activamente en el teatro mexicano.

En seguida enlisto a los compañeros que participaron en la primera muestra de directores jóvenes en 1982 y sus respectivas puestas en escena: Gustavo Silva Lemoine, quien dirigió *“Historia del Zoológico”* de Edward Albee. Sabino Martínez realizó el montaje *“Homo o nos estamos viendo las caras”*, basado en textos de Víctor Manuel Hernández S.

Alejandro Jodoroski, Sabino Martínez, Enrique Reyes y Edilio Peña. Aidé Lustranau adapta y dirige "*Isabel viendo llover en Macondo*" de Gabriel García Márquez. Irene Ramos con la puesta en escena "*Espejos*" texto original de Irene Ramos y Víctor Ortiz. Rigoberto Ábrego Guerra con el montaje de "*Víctimas del deber*", de Eugene Ionesco. Carlos Díaz Ortega dirección de "*Semillas Mutiladas*", texto de Armando Vega.

CONCLUSIONES

Después de haber realizado el informe académico, y luego de revisar diferentes documentos, se puede concluir lo siguiente:

Para realizar el montaje de cualquier obra es importante conocer aspectos relevantes de la vida de su autor, así como las causas que lo motivaron para escribirla.

Por ello en el primer capítulo se presenta una breve semblanza de la maestra Luisa Josefina Hernández y, como resultado de esta investigación, se observa cómo los acontecimientos que la rodearon, en cuanto a la opresión, falta de equidad, además del conocimiento obtenido de la historia sobre la revolución, la independencia y la reforma, redundaron en la escritura de *“La historia de un anillo”*

Los elementos fundamentales de la obra son —por un lado— la repugnancia de la autora por las injusticias de la sociedad, y —por otro— una gran fe en la capacidad de la sociedad de corregir estas injusticias a través de una justicia viable y operante.

El director de escena puede recurrir al análisis de géneros dramáticos como ayuda para su concepción escénica. En el segundo capítulo, luego de haber hecho el análisis de la estructura dramática, se estudiaron las características de la obra didáctica. Este análisis me ayudó a ver que este género va, no obstante, más allá de un simple personaje melodramático que es vencido. Es verdad que la injusticia implícita en la derrota de un protagonista “bueno” dirige las emociones del público. De acuerdo con esto, la autora contribuye en esta obra con el marco de referencia histórico a la acción dramática, para imponer un verdadero sentido de inmediatez sobre el espectador.

¿Cómo se logra esta calidad histórica? En primer lugar, está basada en un hecho real que le sirvió como medio y no como fin, ya que en realidad el objeto que se perdió fue un reloj (no un anillo); por lo tanto, lo importante no es que un hecho o incidente haya sucedido de verdad o no, sino que sea lo que fuere, debe prestarse al objetivo de provocar emoción: envolvernos y comprometernos con los temas sociales o políticos pertinentes inmediatos. Hasta este grado, el teatro didáctico es no realista.

Este razonamiento se resume así: la escritora desea comprometer a su público en la tarea de corregir las desigualdades e injusticias de nuestra sociedad, y lo realiza con un llamado a los instintos del bien y el mal, basándose en la derrota de un personaje “bueno” y uniendo el tema moral a un marco histórico particular.

El objetivo de quienes participaron en la Revolución Mexicana, La Independencia y Las Leyes de Reforma fue que nuestra patria proveyera mejores condiciones de vida y que todos viviésemos dignamente.

En el capítulo tres explico que elegí el expresionismo como una guía para que formara parte de mi método, lo apliqué en mesas de trabajo y en los ensayos con los actores, así como en las pláticas con los creativos.

Este sustento teórico y lo aprendido en el Taller de Dirección Escénica impartido por la maestra Soledad Ruiz me dieron las herramientas necesarias para que el montaje llegara a buen término, poniendo especial énfasis en los elementos tonales, con un estilo de dirección.

Así mismo, en este capítulo se señaló la importancia de la participación del público, ya que la obra didáctica como ningún otro género dramático, hace un remarcado énfasis en los efectos deseados tanto por parte del autor, como la del director de escena, quien debe saber que al hablar de género es inevitable hablar de tono, al que ya se definió como un efecto determinado que producirá en el espectador, y en este caso se espera que el público sea activo y no pasivo. Se le exige otro tipo de participación. Debido a que la audiencia de la representación tenía las características antes descritas —y también gracias al estudio tanto teórico como práctico referido en los anteriores capítulos— el impacto fue positivo.

Las convicciones políticas y sociales de la maestra, así como la temática de esta obra son vigentes.

BIBLIOGRAFÍA

-----. *ARTE EXPERIMENTAL*. Primera Mitad del Siglo XX. Enciclopedia Larousse, 1980.

ALATORRE CLAUDIA, Cecilia. *Análisis del Drama*. Escenología, A.C., julio 1999.

Aristóteles, *La Poética*, México, D.F. Editores Mexicanos Unidos, 2005.

CORREA PÉREZ, Alicia. *LITERATURA UNIVERSAL*. Editorial Porrúa, 1980.

DE LA TORRE VILLAR Ernesto. *Historia de México II*. Editores McGRAW-HILL, Septiembre 1979.

DOAT, Jan. *TEATRO Y PÚBLICO, Teoría y Práctica del Teatro*. Compañía General Febril Editora, marzo 1961.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *La Calle de la Gran Ocasión*. Editores Mexicanos Unidos, junio de 1981.

HERNÁNDEZ, Luisa Josefina. *La Palabra y el Hombre*. Octubre- diciembre, 1961.

-----. *Historia General de México*. Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos,-- Versión 2000. México:-- El Colegio de México, Cuarta reimpresión, diciembre de 2002.

KNOWLES KENNETH, John. *LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ Teoría y Práctica del Drama*. UNAM. Ciudad Universitaria, México 20, D. F. 1980.

OROZCO TORRE, Arturo. *LITERATURA UNIVERSAL, Literatura del Siglo XX*. Editorial Porrúa, 1981.

ODETTE, Aslán. *REVISTA DE TEATRO. La Cabra*. UNAM Difusión Cultural. III época Nos. 25-26 octubre- noviembre 1980.

RICE, Elmer. *TEATRO VIVO, El Público*. Editores Unidos Mexicanos, 1961.

APÉNDICE:

Diseño confesionario Padre Luis.....	50
Máscara Serafina.....	51
Máscara Don Mariano.....	52
Programa UAM.....	53
Programa Auditorio de la SHCP.....	55
Volante UAM.....	57
Recorte de periódico El Comentario.....	58
Recorte de periódico El Sol de Puebla.....	59




Confesionario padre Luis



Máscara Serafina



Máscara Don Mariano

UAM 
Presenta:

Primera
muestra de
directores
jóvenes



del
Departamento
de Literatura
Dramática y
Teatro de la
Facultad de
Filosofía y
Letras
UNAM

Historia de un anillo

de
Luisa Josefina Hernández



Reparto:

Francisca: Gloria Salgado
Eustaquío: Ulises Ramírez
Don Mariano: Juan Carlos Román
Serafina: Teresa Lagunes
Mariano hijo: Oscar Flores
Padre Luis y Gómez: Sergio Salamanca
Moza: Viky Hernández

Escenografía, vestuario e iluminación:
Pathy Salas

Música y efectos: Celso Camacho, guitarra
Adriana Ramos, flauta
Adalberto Romero, piano
Graciela Rodríguez, teclados

Asesoramiento en materia de dirección:
Soledad Ruiz

Asistente de dirección: Víctor Hernández
Puesta en escena: Lucio León

Miércoles 10 de marzo a las 13:00 horas, Unidad Azcapotzalco, Auditorio
Jueves 11 de marzo a las 13:00 horas, Unidad Xochimilco, Auditorio 10
Viernes 12 de marzo a las 13:00 horas, Unidad Iztapalapa, Teatro del Fuego Nuevo



MUESTRA DE DIRECTORES JOVENES

dél Departamento de Literatura Dramática y Teatro
de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM



AUDITORIO SHCP
Izazaga 89, Piso 16

Junio 1982

Lunes 14 de junio / 19.00 horas

HISTORIA DE UN ANILLO de Luisa Josefina Hernández

REPARTO

FRANCISCA

Gloria Salgado

EUSTAQUIO

Ulises Ramírez

DON MARIANO

Juan Carlos Román

SERAFINA

Julietta Cruz

MARIANO HIJO

Oscar Flores

PADRE LUIS y GOMEZ

Sergio Salamanca

MOZO

Lucio León

Escenografía e Iluminación

Fatmy Salas

Vestuario

Victor Hernández

Música y efectos

Celso Camacho, guitarra

Adriana Ramos, flauta

Adalberto Romero, piano

Asesoramiento en materia de dirección

Soledad Ruiz

Asistente de dirección

Victor Hernández

Puesta en escena

Lucio León

Algo sobre el director.

Lucio León nació en Ixcár de Matamoros, Puebla; allí cursó sus estudios primarios y secundarios. Terminados éstos se trasladó a la ciudad de México con la idea de prepararse en arte dramático; se inscribió en el Instituto Andrés Bello donde obtuvo conocimientos importantes a la vez que se instruyó a nivel bachillerato. Cursó estudios en el Instituto Nacional de Bellas Artes, en este lapso participó como actor en *Entre masas Cervantinas* y en *Los aneros con sus huesos por la hermosa capital* de Wilebaldo López, dirigida por Oscar Ledesma. Ingresó a la carrera de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM e interviene en la obra *El magico prodigioso* de Pedro Calderón de la Barca bajo la dirección de José Luis Ibáñez, y en *Los frutos pladosos*, obra en un acto escrita y dirigida por Filadelfo Sandoval. Ha dirigido *El casañer*, farsa en un acto de Filadelfo Sandoval; *Sauzalote*, de Victor Hernández, y *El pellicano*, de Strinberg. Ahora presenta *Historia de un anillo*, de Luisa Josefina Hernández.

Algo sobre *Historia de un anillo*.

El ser humano de la era primitiva y el de nuestros días ha sentido la necesidad de explicarse el universo y a la vez expresar la problemática de éste; como consecuencia de este requerimiento nace el teatro. El teatro es un medio de comunicación que nos sirve para manifestar nuestro sentir a cerca del mundo que nos rodea. Yo, como parte de él y participe de sus problemas me siento comprometido con éste y, por lo tanto, considero imprescindible dar mi punto de vista por medio del espectáculo teatral, para poner en tela de juicio la realidad de mi país. Para llevar a cabo mi objetivo escogí la obra de Luisa Josefina Hernández, *Historia de un anillo*, pues en ella se hacen las siguientes preguntas: ¿Realmente la Revolución Mexicana respondió a los intereses de quienes lucharon por ella? ¿Somos nosotros o ellos los culpables de la actual situación de nuestro pueblo?

Lucio León Salazar



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Dirección de Estudios Culturales, Departamento de Artes Escénicas y Artes Visuales/1982



1a. Muestra Teatral de Directores Jóvenes

HISTORIA DE UN ANILLO

de Luisa Josefina Hernández

Dirección: Lucio León Salazar

U. Azcapotzalco, miércoles 10 de marzo, 13:00 hrs., Auditorio

U. Xochimilco, jueves 11 de marzo, 13:00 hrs., Auditorio 10

U. Iztapalapa, viernes 12 de marzo, 13:00 hrs., Teatro del Fuego Nuevo



EL NOCHE DE PUEBLA

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE PUEBLA

II TEMPORADA DE TEATRO UNIVERSITARIO

ESTA NOCHE 20.00 HRS.

TEATRO PRINCIPAL

PRESENTA

"HISTORIA DE UN ANILLO"

U.N.A.M.

DIRECTOR:

LUCIO LEON

ENTRADA GRATUITA

COORDINACION DE DIFUSION CULTURAL
DIRECCION DE EXTENSION UNIVERSITARIA
(DIRECCION DE INFORMACION Y RELACIONES)

Próxima Obra: «Teatro a Cuadritos»
del Grupo Triángulo (D.F) 11 de Nov.
20 Hrs., Primer Patio del Edificio Caro-
lino, Esté Pendiente.



9 NOV 1983