



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

Alegato Insular. la isla de Clipperton:

Teatro político.

Propuesta para un modelo de puesta en escena.

Tesina para obtener el título de Licenciado en Literatura Dramática y Teatro

Que presenta Alejandro Ainslie Aspuru.

Asesor de tesis: Dr. Oscar Armando García.



Ciudad Universitaria, octubre de 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

*Para Elvia y Carlos, mis padres.
Diego y Julieta, mis hijos.*

INDICE

| | |
|---|----|
| INTRODUCCIÓN. | 3 |
| 1.- EL ORÍGEN DEL PROYECTO. | 5 |
| 1.1.- <i>La historia más cercana a la verdad.</i> | 9 |
| 2.- ANTECEDENTES. | 11 |
| 2.1.- <i>Los héroes del día siguiente.</i> | 12 |
| 2.2.- <i>La conspiración vendida.</i> | 16 |
| 2.3.- <i>Estampas de la Independencia y la Revolución Mexicana.</i> | 21 |
| 3.- LA DIRECCIÓN DE ESCENA Y LA GENERACIÓN DEL DISCURSO TEATRAL. | 24 |
| 4.- INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL CASO. | 28 |
| 5.- LA CONSTRUCCIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO. | 35 |
| 6.- LA PROPUESTA DE PUESTA EN ESCENA. | 44 |
| 6.1.- <i>El tratamiento inicial.</i> | 44 |
| 6.2.- <i>Ocho actores y ocho cubetas de arena.</i> | 47 |
| CONCLUSIONES | 50 |
| BIBLIOGRAFÍA | |

Gracias a la actualidad de la representación teatral, siempre distinta desde siempre, la historia del pasado se descubre dramática, es decir, presente y el drama, siempre cambiante, se reconoce histórico.¹

INTRODUCCIÓN

El objeto de estudio del presente trabajo tiene como eje principal la revaloración de tres puestas en escena que he llevado a cabo a lo largo de algunos años, para compararlas entre sí y proponer un esbozo de lo que sería un modelo de análisis histórico que funcione para la escenificación del texto llamado *Alegato Insular*, una especulación histórica -de mi autoría- sobre los hechos relacionados con la posesión y pérdida de la isla de Clipperton, que formó parte, alguna vez, del paquete territorial mexicano, y que hoy pertenece a Francia.

Hablaré primero de los antecedentes que despertaron mi interés en el tema y derivaron en la necesidad de explorarla desde el lenguaje teatral y la consecuente necesidad de escribir el texto dramático. Después analizaré las características de los textos que elegí para llevar a cabo la comparación y el procedimiento que seguí en cada caso, para realizar el discurso teatral correspondiente. Enunciaré las características del material dramático, las modificaciones que hubo que hacer en cada caso, la experiencia de las puestas en escena y los efectos generados en el público asistente. Con esta metodología comparativa, intentaré definir el rumbo a seguir para la escenificación del texto. Después de ello abordaré, desde la dirección de escena, la generación de un discurso teatral apropiado para reflexionar sobre el tema particular que se expone en *Alegato Insular*. Posteriormente explicaré los pormenores del proceso de investigación documental que realicé para proceder a la escritura del texto. Pasaré de ahí a explicar cómo se llevó a cabo la creación del texto teatral. En la última parte

¹ Tavira de, Luis, *El Espectáculo Invisible*, México. Ediciones El Milagro, 2002.

explicaré cómo fue en principio la propuesta de escenificación y cómo se fue modificando para devenir en la versión definitiva que registrará el proceso de la puesta en escena de *Alegato Insular*.

En las conclusiones explicaré la manera en que este trabajo ha definido mi trabajo como director de escena y más allá, como gente de teatro, que elige un tema para – a través de él–compartir su visión del mundo con el público. También hablaré sobre lo que se espera que suceda en la puesta en escena que llevaré a cabo, de el ya mencionado texto.

Mi interés en desarrollar este tema surge de la inclinación que he tenido como director de escena por los temas históricos. En este sentido, el trabajo que presento tiene como marco teórico los modelos propuestos por Brecht, Grotowsky, Augusto Boal y Eugenio Barba y además en las reflexiones teóricas de Jean Duvignaud, Luis de Tavira, y Julio Castillo, entre otros.

Capítulo 1.- El origen del proyecto.

En 2003 decidí hacer un alto en mi carrera. Una pausa necesaria después de varios años de no detenerme en mi actividad como director de escena. Las causas fueron muchas, pero podría decir que la de más peso resultó ser un extraño cansancio del medio; estaba harto de las políticas culturales, estaba harto de los amigos, funcionarios o no y harto también, de esta necesidad de hacer teatro por hacer, nada más para no ser olvidado por el público, o por la crítica, y -en última instancia- por los funcionarios. Además, venía de una última puesta en escena que, por varias razones, había sido un ejercicio sumamente desgastante y hasta cierto tiempo estéril; durante el cual todo el tiempo me había acompañado la sensación de haber sido saboteado por uno de mis colaboradores, quien tenía una agenda particular con respecto a su colaboración en mi proyecto. El día de la última función de esa obra, en la sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, yo me sentí relajado y supe, en medio de aquella ligereza, que no volvería a hacer teatro en un tiempo.

A lo largo de los años siguientes tuve oportunidad de hacer varias cosas que resultaron enriquecedoras para mí. Una de ellas es que fui invitado, por el Gobierno Municipal de Acapulco, Guerrero, para pasar una temporada en el puerto, con el objetivo de dar un taller de Teatro y Actuación. Durante los casi seis meses que permanecí en Acapulco, me relacioné con varias personas oriundas del puerto, que conocen las tradiciones y las historias que la gente cuenta de boca en boca y que pasan de generación en generación.

El puerto de Acapulco, el más cercano entonces, a la Isla de Clipperton, considera a esta isla como parte de su Historia; Eran sus muelles el origen y destino de donde partían los barcos que llevaron y trajeron en su penoso ir y venir a los protagonistas del episodio, todo el intercambio epistolar entre los protagonistas y sus familiares o el gobierno salió y llegó de Acapulco. Hubo quien logró regresar a tiempo, como el alemán Gustavo Schulz, quien

quedándose a vivir en el puerto, hizo lo que pudo para que se despachara algún barco con destino a la isla, buscando un casi imposible rescate, en espera de reencontrarse con Altagracia Quiroz, con quien posteriormente se casó, para vivir en Acapulco por el resto de sus días.

Desconocía yo esta historia en su totalidad, pero una tarde, cerca ya del final de mi estancia en el puerto, un amigo me la platicó. En retazos y con grandes huecos que no satisfacían las muchas interrogantes que me generaba el conocerla, supe que había habido una isla, llamada Clipperton, que era una isla mexicana, pero que ahora pertenecía a Francia; que se la habían disputado Porfirio Díaz y Napoleón III, que después hayan pedido ayuda al Rey de Italia, y que éste había declarado, veintitrés años después que la isla era territorio francés. Supe que había existido en la isla una guarnición del ejército mexicano, encargada de demostrar la soberanía nacional de la isla e instruida para defender el lejano territorio de una posible invasión francesa, supe también que estos soldados habían sido olvidados por el gobierno y dejados a su suerte, que devino en tragedia. También supe, -en ese punto-, que esa era la historia que quería platicar.

La historia de esta isla me ofrecía varias cosas que me resultaban muy interesantes. Por un lado se trataba, -desde luego- de la increíble historia de supervivencia, de heroísmo o de estupidez, de buena y de mala, muy mala suerte de sus protagonistas allá, en las playas de la isla, bajo el sol del Océano Pacífico. Por otro lado, se trataba de un muy interesante asunto de relaciones internacionales, un debate diplomático entre dos naciones, que adopta como una posible salida a su desacuerdo, a un mecanismo de derecho internacional, -el juicio arbitral-, diseñado para dar justicia en las situaciones en las que hay que evaluar numerosas pruebas antes de dar un laudo arbitral, un juicio que diera por terminada la disputa entre las naciones. Aunado a esto estaba el momento histórico de nuestra nación: los

años de la Revolución Mexicana, el exilio de Díaz a París, y la revuelta posterior: el intento de estabilización nacional de Madero, la traición de Huerta, los días de la Decena Trágica, el Carrancismo. Era, en fin, la historia que quería poner en la mesa de disección del ejercicio teatral. Ese iba a ser el siguiente proyecto para mí. Y de alguna manera sería también el proyecto con el que yo me proponía tener un fuerte impacto en la escena teatral.

No sabían mucho, fueron pedazos de la historia. Pregunté dónde conocer más y me hablaron de un libro que se había escrito al respecto; *Clipperton, Isla Mexicana*, de Miguel González Avelar. Fue el primer libro que leí para llevar a cabo una investigación sobre el caso. Después supe que había otros textos, literarios y académicos que se dedicaban al tema: *La Isla de la Pasión*, de Laura Restrepo, *Isla de Bobos*, de Ana García Bergua, *México y el arbitraje internacional, un estudio de tres casos recientes en la historia de México: La isla de la pasión, el fondo piadoso de Las Californias y el Chamizal*, de Antonio Gómez Robledo. Supe también que Víctor Hugo Rascón Banda había escrito un texto, y que lo tenía mi amigo Mauricio Jiménez, y que la familia de Arnaud, los descendientes de los sobrevivientes de la tragedia no habían querido que se llevara a cabo el montaje de esa obra.

El primer texto que leí al respecto de la isla de Clipperton fue el del Doctor Miguel González Avelar. Gracias a su escrito, descubrí que alrededor del tema siempre controvertido e interesante, de los integrantes de la guarnición militar, enviados por el gobierno de Díaz a ejercer prácticamente la soberanía mexicana en la isla, y su trágico abandono, es decir, la parte más conocida de esta desconocida historia, estaba además otro tema, que llamó poderosamente mi atención. Me refiero al intenso debate diplomático que surge entre el gobierno mexicano de Porfirio Díaz y el Imperio Francés de Napoleón III, que deviene en un juicio de arbitraje internacional, dirimido finalmente por el entonces Rey de Italia, Víctor Manuel III. Es en este punto cuando encuentro en la historia de la isla. La historia que quiero

llevar a escena.

Este trabajo consiste en el desarrollo de esa idea, desde la investigación documental que llevé a cabo para obtener la mayor cantidad posible de información referente a la isla, el proceso de elaboración del material dramático, las posibilidades que se presentaron en ese terreno y las decisiones que decidí tomar hasta terminar de escribir el texto, y el desarrollo de un planteamiento para la puesta en escena de *Alegato Insular*.

1.1.- La historia más cercana a la verdad.

Muy joven era todavía el México independiente, cuando Guadalupe Victoria ordenó hacer un mapa del nuevo país. En el mapa que se le entregó figuraba ya la Isla de la Pasión, o Clipperton, formando claramente parte del paquete territorial mexicano. Se trataba de una pequeña isla, sin agua dulce que, a 1200 kilómetros de Acapulco, era la posesión más lejana de nuestro territorio.

Años después, en 1858, cuando ya el guano era un insumo importante por su uso en la agricultura como un poderoso fertilizante, el gobierno de Francia da con la Isla. Desde la cubierta de un barco mercante, dan lectura a un acta de toma de posesión del territorio, anexándolo al dominio del Emperador Napoleón III. En este hecho descansa el derecho bajo el que Francia anuncia, cuarenta años después, que tiene pretensiones sobre la isla. Este es el punto de arranque de la historia.

El gobierno de Porfirio Díaz respondería a esta declaración desde varios frentes: primero en el diplomático, aclarando la pertenencia a México de la Clipperton y exigiendo a Francia las pruebas en que se basaría para hacer tal declaración. Al mismo tiempo, Díaz encarga a Antonio García Cubas, entonces jefe de la Mesa de Límites del gobierno mexicano, que investigue a fondo el caso de la mencionada isla, buscando las pruebas irrefutables de que se trata de una posesión mexicana. Simultáneamente envía una partida militar a la isla, representando su ánimo de dominio y el claro ejercicio práctico de la posesión. Además, concede la explotación del guano de la isla a una compañía norteamericana, la Oceanic Phosphate Company, lo que definitivamente es un acto de soberanía en el territorio en disputa.

Mientras la discusión diplomática sigue su curso, la partida militar destacada en la isla, bajo el mando del capitán Ramón Arnaud, comienza a vivir una historia muy distinta a la que

habían tenido hasta entonces. Al no haber agua dulce, ni tierra cultivable en la isla, éstos hombres, mujeres y niños, dependen, para sobrevivir, de la visita que cada tres meses ha de hacer un barco de la Armada de México -el cañonero “Demócrata”-, llevando al destacamento todas las provisiones necesarias para la vida en tan difíciles condiciones. La visita de éste barco se vuelve el cordón umbilical que mantiene con vida a la pequeña colonia que habita la isla, formada por el destacamento militar, las esposas e hijos de los soldados, y un puñado de trabajadores de la compañía explotadora del guano.

La tragedia para los habitantes de la isla viene años después, cuando ya iniciada la revolución mexicana, los difíciles acontecimientos que sacuden al país entero hacen que la periodicidad de las visitas del barco se vuelva irregular, primero, y después, -ya en los días en que Carranza luchaba contra Victoriano Huerta-, se terminen por completo,. Para los habitantes de la isla, olvidados por quienes les habían encomendado la misión de mantener la soberanía del país, primero fue el hambre, luego la enfermedad y la locura. Finalmente la muerte. Poco a poco la población se fue diezmado hasta que un accidente cobra la vida del Capitán Arnaud y de Secundino Cardona, los únicos dos hombres que quedaban en la isla para proteger a las mujeres y los niños. Todavía varias de ellas sobreviven en la isla durante algunos meses más, hasta que son avistadas por casualidad por un barco norteamericano, que finalmente las rescata, en 1917.

Años más tarde, en 1931, Víctor Manuel III, rey de Italia, da su fallo en el caso de este arbitraje: La isla es un legítimo territorio francés. De este modo, se consuma el despojo histórico.

Capítulo 2.- Antecedentes escénicos

Antes de continuar con la exposición del proyecto sobre la isla de Clipperton, creo necesario explicar someramente el desarrollo de mi interés en los temas históricos como material para la puesta en escena. El interés que me mueve a esto es que, de cara al estreno de *Alegato Insular*, mi primer trabajo dramatúrgico, me veo en la necesidad de comparar, de entre mis anteriores puestas en escena, aquellas que fueron elaboradas a partir de temas similares, en este caso los que compartieran un modelo histórico, por llamarlo de alguna manera. Estos proyectos, tanto en lo dramatúrgico como en los diversos aspectos de la puesta en escena, y hasta en la manera de ser interpretados por el público, me dan antecedentes que necesito aprovechar para hacer un ejercicio teatral sugerente y atractivo para el montaje de *Alegato Insular*.

La manera más efectiva será hacer un breve balance sobre mis experiencias en este terreno; los proyectos que he realizado y los procedimientos que he seguido en cada caso para elaborar una puesta en escena. Me refiero a *Los héroes del día siguiente*, de Irineo Paz, obra estrenada en el teatro Juan Ruiz de Alarcón, del Centro Cultural Universitario de la UNAM, en el año 2000, *La Conspiración Vendida*, de Jorge Ibarguengoitia, estrenada en Teatro Helénico en el año 2002, y *Estampas de la Independencia y de la Revolución Mexicana*, de varios autores, las cuales constaban de breves espectáculos al aire libre, que se presentaban en el zócalo de la Ciudad de Dolores Hidalgo en el estado de Guanajuato, en el año 2010.

2.1.- *Los héroes del día siguiente*.²

Los héroes del día siguiente, es una comedia ácida que evidencia a los convenencieros y aquellos politicastos que son capaces de cambiar su militancia política a otro partido y de traicionar su débil ideología, con tal de ser aceptados en el partido que tras un nuevo golpe de estado, detenta el poder. Se trata de una comedia en cuatro actos escrita por Ireneo Paz en las postrimerías del siglo XIX, que presenta un lenguaje retórico, propio del teatro político, aunque en un tono abiertamente cómico. En principio, en este texto me encontré con una gran comedia, que además tenía en ese momento gran vigencia en mi opinión. Una de las cosas que invadían las notas de política en los diarios era precisamente sobre un legislador de larga trayectoria priista, que al no haber obtenido la nominación a la candidatura para gobernador por su partido, había decidido renunciar a él para militar en las filas de otro partido. Este comportamiento no es nuevo en la historia de nuestro país, y posiblemente seguirá sucediendo, pero que finalmente resultaba relevante y más o menos escandaloso en ese momento.

Era el año 1999 y nos disponíamos a entrar al siglo XXI en una era de modernidad, democracia y justicia social, que no habrían de ser empañadas con historias ominosas como la ya célebre en ese entonces (y olvidada ahora) matanza de Aguas Blancas. La vigencia del texto saltaba a la vista y para mí resultaba sumamente interesante el reto de poner en escena un texto del siglo XIX que retratara tan acertadamente las costumbres y prácticas políticas que vivíamos en ese momento. Era necesario sin embargo, adaptar ligeramente el

² *Los héroes del día siguiente*, de Ireneo Paz. Dirección de escena, Alejandro Ainslie. Teatro Juan Ruíz de Alarcón, UNAM. Producción de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM. Febrero de 1999. Participaron: Luis Rábago, Ana Celia Urquidi, Álvaro Carcaño, José Sefami, Luis Artagnán, Avelina Correa y María de la Luz Zendejas.

texto, ya que era algo reiterativo para nuestros días, así que lo primero que hice fue aligerarlo un poco, eliminando algunos pasajes que ya habían sido expuestos, de tal suerte que pudieran comprimirse cuatro actos en dos. Para la puesta en escena además, creí conveniente entrelazar algunas escenas para buscar una simultaneidad temporal, más acorde con el teatro contemporáneo, con lo cual se ganó en ligereza y efectividad.

Por lo demás, me dediqué simplemente a contar esa historia, tal cual se presentaba en el texto. Traté de presentar a los personajes de la manera más realista posible; Don Hilarión y Doña Rosalía, los dueños de la casa y primeros en enterarse de los cambios políticos, Don Procopio y Doña Ciriaca, los vecinos convenencieros siempre listos para aprovechar cualquier resquicio que les permita integrarse al nuevo orden de cosas; el cobarde Don Canuto, militar miedoso que es el primero en huir cuando hay disparos; la bella Julia, la hija de Don Hilarión y Doña Rosalía, una muchacha cansada de la política y enamorada de Narciso, un joven demócrata, activista político real, quien es hijo de uno de los verdaderos baluartes del movimiento. Con este personaje, que evidentemente representaba el lado bueno de la política, y la democracia real, me tomé la licencia, simple, pero sumamente efectiva en escena, de presentarlo torpe y fallido, como nuestra justicia, como nuestra democracia. Entonces cada vez que Narciso entraba o salía de escena, tropezaba y caía aparatosamente, lo cual lo dotaba de gran simpatía, pero además evidenciaba la debilidad política de la justicia y de la razón, en un país como el nuestro.

Para la puesta en escena decidí cambiar la sugerencia del autor, la cual consistía en recrear simplemente la sala de la casa de Don Hilarión, sustituyéndola por dos pasarelas paralelas al público, detrás de las cuales había un enorme ventanal. Este espacio resultó bastante eficaz, toda vez que era la colocación del mobiliario la que definía en qué lugar de la casa estábamos y el ventanal del fondo nos permitía traer a escena el ambiente político que

se vivía en las calles, a través de grabaciones de audio, así como de algunos efectos especiales, algo de pirotecnia y serpentinas y confeti que sugerían a veces la batalla del golpe de estado y otras veces, las celebraciones populares, cada vez que un gobierno caía y era sustituido por otro clan de políticos de la misma calaña.

El hecho de que ambas pasarelas fueran paralelas entre sí mismas y también con relación al público, supuso un reto escénico que me proporcionó gran cantidad de cuestionamientos y momentos difíciles, pero también de satisfacciones, al resolver satisfactoriamente la problemática visual originada por la ausencia de líneas diagonales, tanto en el trazo escénico como en la distribución, lo cual dificulta la orientación privilegiada del espectador hacia el hecho escénico.

El elenco incluía algunos actores provenientes del llamado teatro “comercial”, así como otros actores, más conocidos en los círculos del teatro de la UNAM o del INBA. Al respecto de la dirección de actores diré que, en este caso, de alguna manera apelé a la preparación que cada uno de ellos tenía y a su comprensión de la obra y del tono de la puesta en escena, pero en términos generales, los dejé crear sus personajes así como sus parámetros de interpretación de manera individual.

Al final, el resultado global del proceso fue muy bueno y se esperaba una temporada exitosa, en el Teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM, cosa que desgraciadamente no sucedió, ya que a las dos semanas del estreno y con funciones llenas, llegó la huelga a la universidad, con lo que al cierre de las instalaciones, la producción y el vestuario se quedaron atrapados en el teatro. Era el año 2000, y el movimiento de huelga duró once meses, al cabo de los cuales, ya no hubo interés de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM de continuar la temporada, ni manera posible de asumir la producción privada, para hacer una reposición de la obra, así que ese fue el fin de la historia.

Haré ahora una breve reflexión sobre lo que dejó para mí el montaje de *Los héroes del día siguiente*. En principio, diré que no tratándose realmente de un texto de carácter “histórico”, por no tratar con hechos comprobables provenientes de la realidad nacional, sino de una especulación dramaturgica, cuyo sustento fue la exposición caricaturizada de ciertos aspectos de la personalidad de la clase política nacional, no puedo, sin embargo, dejar de considerar esta experiencia como mi primer encuentro con un modelo teatral histórico. El tema que aborda el texto, la anécdota que da forma a la trayectoria de los personajes, el arco dramático de cada uno de ellos, nos remiten continuamente a los sucesos que cotidianamente vemos a nuestro alrededor hoy en día, conectados profundamente a nuestro devenir nacional.

Después de ya varios años de dedicarme a la escena, me estaba dando cuenta, por primera vez, de que la función social del teatro, y el arte -teatral o no-, como forma no sólo de expresión sino de acción política, eran frases que iban más allá de los textos, más allá de las aulas de la Facultad, para convertirse en la única manera de entender, a final de cuentas, el ejercicio de la Dirección de Escena. Así como la posición política que tiene el director de escena frente a la sociedad, ya que el director de escena, con su espectáculo, se coloca ante el público para decir: esto es lo que yo opino acerca de este tema, iniciando así un intercambio dialéctico entre la sociedad y el artista, quien vive en su entorno social, el cual se ve afectado continuamente como resultado de la acción de los gobernantes sobre el individuo; es decir, la interacción entre la sociedad y las leyes que la rigen. La comprensión de esta idea, le dio sentido a mi concepción de la dirección escénica y el motivo de la búsqueda de lenguajes escénicos. En todo caso, del mío propio.

2.2.- *La conspiración vendida*.³

La conspiración vendida, de Jorge Ibarquengoitia, fue un caso diferente. Aquí se trata de un texto escrito con la intención de relatar un hecho histórico; la independencia de México. Ibarquengoitia toma los últimos acontecimientos antes de que Miguel Hidalgo subiera al campanario de la iglesia de Dolores, a dar el famoso grito de independencia y especula sobre los encuentros clandestinos, la posición del Corregidor de Guanajuato y su esposa, la traición de la que son objeto los independistas y el famoso episodio que da fama a doña Josefa Ortiz de Domínguez, avisando con golpes de su tacón que la conspiración había sido descubierta, de este modo, el autor entrega un mosaico de especulaciones dramáticas sobre el inicio de nuestra guerra de Independencia. Sin embargo hay un asunto más que notable en este caso: se trata del hecho de que para el autor no es ésta su primera especulación sobre el cura Hidalgo y la conspiración contra la corona española que mueve sus acciones.

La conspiración vendida fue escrita en 1960, como un encargo de Salvador Novo. En 1982 escribe *Los pasos de López*, una novela en la que a pesar de relatar los mismos hechos que consigna en *La conspiración vendida*, lo hace desde un punto de vista diametralmente opuesto. *La conspiración vendida* es un texto -en palabras del autor-, acartonado, didáctico, e institucional, que al haber sido un encargo del INBA no podía ser otra cosa que un *homenaje a los héroes que nos dieron patria*; un proyecto importante para los

³ *La conspiración vendida*, de Jorge Ibarquengoitia, dirección de Alejandro Ainslie, Claustro del Centro Cultural Helénico, Septiembre del año 2002. Producción del Centro Cultural Helénico y Eje 7 la vialidad del arte A.C. Con la participación de Erando González, Aída López, Jorge Zárate, Hernán Mendoza, Rafael Pimentel, José Carlos Rodríguez, José Sefami, Luis Lesher y Carlos Álvarez, entre otros.

programas de teatro escolar, de ese entonces, y de hoy en día. La dramaturgia, entonces cumple una función didáctica e institucional, que no deja de incomodar al dramaturgo, pues en la presentación que hace del texto, con motivo de su edición, indica que le gustaría que un director de escena lograra darle la vuelta al acartonamiento de los personajes y de las situaciones que los envuelven.

Por otro lado, la versión narrativa del mismo hecho, que ocupa al autor más de veinte años después, se centra de notable manera en la descripción de un personaje. Ampliamente conocido y, desconocido al mismo tiempo, el cura Don Miguel Hidalgo y Costilla se nos presenta aquí bajo la imagen escamoteada de la historia, aquel cura no menos rebelde que religioso, aficionado al juego y a las mujeres, además del teatro y la literatura; el cura que sembraba vides y producía vino clandestinamente, ya que en ese entonces estaba prohibido por la corona, para favorecer a los productores españoles. Sin embargo no era Hidalgo el único objetivo de la crítica mordaz de Ibarra; el Corregidor, don Miguel Domínguez, en cuyo retrato la cobardía y la torpeza se mezclan para mostrar una imagen diferente a la de los libros de Historia, tampoco se salvaba, ni la mayoría de los demás personajes. El ácido humor del autor había tocado ya a estos personajes y a la circunstancia a través de la cual devenían, es decir la Guerra de Independencia.

Como director de escena, *La conspiración vendida* resultó un trabajo extremadamente complejo, ya que se trata de una obra conformada por muchísimas escenas, que en pocos casos repiten espacios, por un lado, y por el otro, se trata de un extenso grupo de pequeños personajes que crear, junto a otros personajes que tenían continuidad en la obra. Lógicamente la organización de agendas y tempos de trabajo se complican exponencialmente de manera proporcional al número de actores y creativos involucrados en el proyecto. El espacio para llevar a cabo el estreno y la temporada tenía también algunas

particularidades a tomarse en cuenta; se trataba del Claustro del Centro Cultural Helénico, un patio colonial rodeado de árboles y con la fachada de un templo de siglo XVI como fondo.

Para llevar a cabo la puesta en escena de *La conspiración vendida*, el planteamiento que se propuso a los actores fue el siguiente: utilizar *La conspiración vendida*, como una estructura sobre la cual mostraremos la verdadera idea del autor acerca de estos hechos y personajes. Es decir: sobre la estructura de la obra de teatro mostraremos los personajes y las circunstancias que se plantearon en la novela. De este modo, el trabajo que hice con los actores consistió en revisar acuciosamente las diferencias y similitudes que presentan los caracteres en una ambas versiones, para partir de ahí hacia la creación de cada personaje.

En el caso del cura Hidalgo, por ejemplo, se trató de presentar una visión que presentara un notable contraste con la imagen institucional del héroe nacional, entrando a esta otra narración, lo que dice la voz del pueblo, el cura Hidalgo que gustaba abusar continuamente del alcohol y de otros placeres, buscándolos aún en medio de la complicada situación por la que pasaba. Así, en una escena del montaje, aparecía el cura en medio de una disertación política de altura, acompañado de Allende, tratando ambos de convencer a un soldado del ejército realista de que se uniera a sus filas, mientras los tres disfrutaban de una buena borrachera sentados en el campo, a las afueras de la ciudad, bebiendo, orinando y platicando.

En alguna otra escena, se mostraba al cura acercándose con aire clandestino a una puerta en el pueblo, a media noche, para luego tocar la puerta en clave, y ser recibido con entusiasmo en el burdel del pueblo. La imagen física del cura además, fue también objeto de una revaloración, de tal manera que se optó por presentar al cura Hidalgo, interpretado por un actor cuyas características físicas eran otras, lejos de la calva y el pelo canoso de nuestro héroe. Esto funcionaba de manera muy interesante en el escenario. Creo que el hecho de

que el padre Hidalgo fuera tan distinto de la imagen que tenemos de él, devino en una reacción muy favorable del público, que en mi opinión, al ver al cura Hidalgo con otra cara que no es la suya, toleraba cosas que no le toleraría al héroe “de monografía”, como abrirse la bragueta para orinar junto a un árbol.

Era un personaje distinto, pero era otra versión de Miguel Hidalgo y por eso permitimos que se nos diga que era parrandero, lujurioso y jugador. Organizar una revuelta independentista era algo que tal vez le convenía por intereses personales, desde sin menoscabo de su convicción independiente y liberal. Este planteamiento también permitía ver al Corregidor, como había ya señalado, conduciéndose con una enorme torpeza, y una cobardía que no obstante, eran los momentos tal vez más divertidos de la obra.

Hacia la parte final, en la que sucede el famoso “Grito de Dolores”, busqué algo más contemporáneo y traté de hacer aprovechar la parte ritual de esta historia: mientras el cura Hidalgo arengaba a la multitud a dar inicio al levantamiento, por detrás de la fachada de la iglesia, varios cohetones de pueblo subían silbando al cielo y explotaban, mientras en el escenario sonaban los primeros acordes del *Son de la negra*, una de las canciones de mariachi más representativas de la mexicanidad. La combinación de estos dos elementos daba al final de la puesta en escena una atmósfera festiva e hipermexicanizada que hacía sentir a cualquiera que estábamos en fechas patrias. Fue muy interesante para mí observar en este caso, el patriotismo y el espíritu nacionalista que despertó el fenómeno escénico entre el público. La emoción era desbordante y recibí varios comentarios que enfatizaban lo emotivo del momento y las reacciones que le habían generado. Se trató de un teatro capaz de sacar a los personajes históricos de sus pedestales y haciéndolos legar a un público que los conoce y les tiene respeto, en muchos casos hasta veneración, emociones que surgen gracias al fenómeno de la escena.

El teatro sacaba la situación dramática del aburrido libro de texto, material olvidado en la mayoría de las personas, para presentarlo como un hecho humano, sujeto a las variaciones que surgen del carácter y de las decisiones de los personajes, que son seres humanos, con defectos y virtudes. En resumen puedo decir que *La conspiración vendida* fue un proyecto a través del cual comprendí en buena medida que el espectador se entrega generoso a la especulación histórica, y es capaz de generar fuertes empatías con los héroes nacionales o con fragmentos de la Historia de México, porque son en parte, acontecimientos que nos dotan de identidad y que forjan nuestra idiosincrasia. Aquí veo con mucha claridad la enorme importancia que tiene el teatro, en la composición del grupo social, porque genera reacciones e ideas colectivas, que son ingredientes muy importantes para generar cambios en los modelos sociales en que vivimos.

2.3.- *Estampas de la independencia y la revolución mexicanas.*⁴

Estampas de la independencia y la revolución mexicanas fue, desde el principio, un proyecto atípico. Como ejercicio de puesta en escena tuvo características que lo hacen muy diferente del ejercicio habitual de escenificación de un texto. Para empezar se trata de una propuesta de obras de teatro breves, con una duración aproximada de unos veinticinco a cuarenta y cinco minutos. El plan fue presentar una vista a ojo de pájaro lo que habían sido la Independencia y la Revolución Mexicana en nueve entregas semanales, cuya escenificación se llevó a cabo en un lugar que cuenta ya con un alto valor histórico: el atrio del templo de Dolores Hidalgo, Guanajuato.

Las *Estampas de la independencia y la revolución mexicanas*, fueron realizadas en el marco de los festejos por el bicentenario de nuestra guerra de Independencia y el centenario de la Revolución Mexicana, durante los últimos meses del año 2010. El procedimiento para la realización de dichas estampas era algo más o menos así. Entre el lunes y el martes, alguien escribía el texto, con base en un acuerdo previo acerca del tema en cuestión entre el dramaturgo y el representante del gobierno de Dolores Hidalgo, el miércoles, se hacía una lectura y un breve ensayo en la Ciudad de México, el jueves viajábamos a Guanajuato y al llegar se hacía otro ensayo. Durante toda la mañana del viernes se ensayaba y por la noche nos trasladábamos al zócalo, para dar la función. Regresábamos a la ciudad el domingo.

Todo lo que hacíamos tenía un aire de inmediatez que permeaba hacia los

⁴ *Estampas de la independencia y la revolución mexicanas*, de Francisco González Lobo. Producción de Alejandro Jara y el Gobierno del Estado de Guanajuato, Agosto a octubre del año 2010. Funciones en el atrio del templo de Dolores Hidalgo, Guanajuato. Con la participación de Fernando Banda, Bertha Vega, Evaristo Valverde, Isabel Chavarría, Norma Reyna, Angélica Lara e Isi Rojano.

espectáculos que presentábamos. Los textos, sin ser obras maestras de la dramaturgia, mostraban con sencillez los diferentes momentos icónicos de ambos movimientos armados, convirtiéndose para nosotros en un pretexto para recrear los hechos desde una perspectiva que nos imponía la necesidad de resolver de manera inmediata y eficaz una propuesta para una escena, o en el caso de los actores, la creación de un personaje y de una circunstancia, que nuevamente por tratarse de hechos tomados de la Historia de México, resultan más o menos conocidas por todos los espectadores, lo que generaba una comunicación muy empática con los temas.

Aunado a esto estaba el hecho de que los espectáculos se presentaban en medio de un ambiente totalmente festivo; eran sábados por la noche, la gente estaba descansando y paseando por el centro de la ciudad y se encontraban con estas puestas en escena que celebraban la mexicanidad. El público ciertamente se entregaba de manera muy gozosa a nuestra oferta teatral, haciendo de cada función, una pequeña fiesta popular.

Un elemento que no quiero dejar pasar, con respecto a *Estampas de la independencia y la revolución mexicanas*, es que en estos espectáculos, aparecía un narrador. Este personaje tenía la misión dramática de comunicar una gran cantidad de información a los espectadores, información necesaria para el relato y la adecuada comprensión de los hechos que se presentaban. El personaje del narrador, que dicho sea de paso, es el que yo interpretaba, subía a una grúa con de unos quince o veinte metros de altura, para desde ahí, dirigirse a la multitud y abarcar su atención. La presencia del narrador, provocaba esto: por un lado la historia se acercaba al público, toda vez que el narrador, en un tono y con una intención decididamente didáctica, explicaba detalles y pormenores del episodio en cuestión, pero por otro, fue muy interesante notar con toda claridad el distanciamiento que propone Brecht para el teatro político.

La presencia del narrador en la grúa era un recordatorio para el espectador de que lo que estaba presenciando, más que una obra de teatro, era una sugerencia, de conocer y de reconocer que estos personajes, estos movimientos armados que devinieron en tan definitorios cambios en las estructuras sociales del país, son los que nos definen como mexicanos. Nos hacen reconocernos en nuestra idiosincrasia nacional. El distanciamiento funcionaba de una generosa manera; mientras que por un lado proponía esta mirada crítica al hecho histórico, por el otro propiciaba una atmósfera festiva, en la que el público era de alguna manera conducido por el narrador, a los momentos importantes del espectáculo, momentos en los que la energía del público se desbordaba en formas participativas diversas: aplaudían, gritaban, muchos se subían al escenario, a felicitarnos pero otros varios fueron a buscarnos para compartir sus puntos de vista.

Este montaje culminó en más de una ocasión, en largas charlas, que se establecían después de la función entre uno o varios espectadores y algunos de los actores, charlas que partían de la Revolución, de la Independencia, o de alguno de nuestros héroes, para culminar navegando sobre temas siempre relacionados con la política nacional, los niveles de vida, la justicia, y una larga etcétera, siempre relacionado con la experiencia de ser mexicano. Contacto vivo con el público. El teatro como generador de reflexiones críticas. El teatro como disparador de preguntas incómodas, para generar conciencia social.

*Un sistema no puede considerarse únicamente como un método de aplicación de distintos recursos técnicos, de los que el director se sirve para superar enormes dificultades y aproximarse al actor, ese instrumento tan delicadísimo. Por eso, antes de hablar de la dirección del espectáculo, debemos referirnos a la concepción del mundo.*⁵

Capítulo 3.- La dirección de escena y la generación del discurso teatral.

¿Cómo encontrar algo que decir? ¿Qué es lo que se hace para decir con el teatro? ¿La definición del propio lenguaje escénico es independiente de los mensajes que se transmitirán con dicho lenguaje? ¿O simplemente sucede que el lenguaje escénico es en realidad el mensaje que transmite? ¿El medio es el mensaje? A lo largo de los años, desde que comencé a ejercer la dirección de escena, he elegido los diferentes textos con los que he trabajado, siempre por razones muy variadas. Algunas veces me sucedió -como supongo les sucede a muchos-, que ante el descubrimiento de un material dramático verdaderamente poderoso, lo primero que se viene a la mente es la idea de llevar esta propuesta al escenario teatral.

Pasar del terreno semántico de la representación, al terreno semiótico; la elaboración del signo. Todo director de escena toma ideas y se deja estimular por la dramaturgia. Se escoge un texto porque contiene un tema que el director considera relevante, para sí mismo y para la sociedad, representada por un pequeño sector, que es el público. También se elige un texto porque presenta de manera notable, el desarrollo de una historia. Tiene una sólida estructura anecdótica. Otras veces elegimos por otras mil razones: un grupo de personajes atractivos, una circunstancia que llama la atención, a veces incluso se llega a elegir una obra sólo por un momento de ella, una breve parte del discurso que después de leerla uno sabe

5 Meyerhold, Vsévolod Emilievich, *Octubre teatral*, En *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México. Escenología. 1985.

que no va a descansar hasta no escenificar esa escena.

Desde luego, todos estos juicios parciales son el resultado de haber leído un texto dramático que contiene la suficiente solidez dramática para poder sostener una puesta en escena. En todo caso, las razones por las que se eligen textos son muchas, como ya dije, pero hay directores quienes más tarde o más temprano, enfrentan la necesidad de elaborar su propio discurso escénico. La búsqueda de temas para desarrollar el arte escénico, deja de efectuarse entre el material dramático y comienza a centrarse más en los aspectos de la vida que son importantes en el plano personal, para el director de escena. ¿Qué puedo decir mejor si no es lo que pienso de la vida? Mi opinión hacia un tema determinado, de entre los muchos que influyen en mi vida pero también en la del espectador, para así generar -como artista-, una relación dialéctica con la sociedad. En mi caso pasó algún tiempo, durante el cual estuve leyendo muchos textos sin encontrar alguno que realmente me provocara un fuerte deseo de llevarlo a escena.

Pero cuando llega a mí la historia de la isla de Clipperton, encontré el origen y pretexto de mi próxima investigación escénica. Lo primero que encuentro es una historia que, conforme la fui conociendo, generó en mí una gran respuesta emotiva. En el mero plano de la empatía con la humanidad, como un ser humano hacia lo que le sucede a otro ser humano, la historia de los personajes me provocó tristeza, coraje, mucha indignación, lástima, y también una gran alegría al saber que las cosas terminaron bien, al menos para algunos de los protagonistas. Paralelo a este panorama emotivo, hay en esta historia, otra parte que me llamó poderosamente la atención; se trata del intenso y muy particular intercambio diplomático que surge entre las dos naciones. La trayectoria fallida de este debate internacional, las razones que fueron determinando los pasos a seguir en la discusión por la posesión de la isla, el juicio de arbitraje internacional, llevado a cabo por el Rey de

Italia, Víctor Manuel III, a petición expresa de Porfirio Díaz y de Napoleón III, la posible injerencia de Mussolini en la resolución de Víctor Manuel, en fin, es un terreno temático que me interesó mucho plantear desde la perspectiva de la injusticia que supone, para el pueblo de México, el despojo de la Isla de Clipperton. Entonces, deseando que la misma indignación que me causa a mí el conocimiento de estos hechos, se genere en el espíritu del espectador, elijo hacer esta puesta en escena. Hay además otra parte de la historia de Clipperton que mueve muchas cosas en mi persona. Se trata de la atmósfera en la que se desarrollan estos hechos. Obedece a una mera cuestión personal, y no por ello es menos importante. El ambiente marino; el sol dominándolo todo. El viento, proveedor de frescura, pero también de la peor pesadilla de quien habita una isla desierta: el huracán. La arena omnipresente, invadiéndolo todo, siendo siempre la misma y siempre otra. El mar; un desierto, una frontera, una barrera, puerta de acceso a la gloria y al infierno. Un dios, en momentos apacible y sereno, y en otros violento, irascible y mortal. Las imágenes que esto genera en mí son importantes porque siempre he tenido gran afinidad con los ambientes marinos. Los disfruto y les temo. Sucesos importantes en mi vida han sucedido junto al mar o dentro de él. El mar es para mí un poderoso imán cuya atracción permeará en este caso mi trabajo escénico, volviéndose parte del discurso.

Los tres ejes a través de los cuales transitará mi investigación escénica son: la historia de abandono y lucha por la vida de la guarnición militar, al mando del capitán Arnaud; el debate diplomático que se desata entre las naciones por la posesión de la isla de Clipperton, y por último el ambiente, los lugares donde suceden estos hechos y la presencia de estos elementos: la arena, el sol, el viento y el mar. Partiendo de estas líneas temáticas, el grupo de actores y creativos convocados, trabajaremos para elaborar un mapa de signos que platique esta historia. Los elementos de nuestra narración escénica serán:

1. Desde luego, el texto. *Alegato Insular*, de mi autoría, que expone los hechos y provocará en el espectador una serie de reflexiones personales acerca de la supervivencia, del despojo político y de los intereses personales de los protagonistas.
2. La arena, como un referente continuo para el actor, quien se volcará en la búsqueda de la plasticidad del elemento, generando su teatralización.
3. La iluminación, que generará la atmosfera marina y la constante amenaza del sol.
4. El diseño sonoro, que proyectará el sonido del viento y del agua, con sus diferentes maneras de impactar en las vidas de las personas que están expuestas a él.
5. El barco. La imagen del barco, que siempre se espera y se convierte en una obsesión. El barco, a veces real, a veces imaginario, que aparecerá en escena y que será uno de los elementos plásticos que definirán la propuesta escénica para *Alegato Insular*.

Antes de continuar desarrollando lo que sería una propuesta de montaje, es importante abordar el tema de cómo fue construido el texto de *Alegato Insular*, desde mi perspectiva como director de escena. Ya que como dije, se trata de un caso en el que el discurso parte no de un material dramático, sino de los hechos de la Historia de México.

Capítulo 4.- La investigación y documentación del caso.

En el año 1991, apenas un poco después de haber terminado mis estudios en la Facultad, un amigo mío, dramaturgo, me propuso que colaboráramos juntos en un proyecto. Unos meses atrás habíamos terminado una exitosa colaboración con una obra suya, que llevamos a escena en el teatro Santo Domingo, en el centro de la ciudad⁶. Animados por el éxito obtenido, emprendimos una nueva aventura teatral. El caso anterior había sido un texto suyo cuya escenificación había corrido a mi cargo, un texto que partía de una realidad posible y hasta probable (una visita a un joven de escasos valores, de un testigo de Jehová, quien trata de convencerlo de que cambie su vida, y recibe a cambio la muerte, a manos de este joven confundido por las drogas y el alcohol), mientras que ahora la oferta del dramaturgo era muy distinta.

El origen de este proyecto era una nota aparecida en la sección de policiales de un periódico. En ella se consignaba la historia de un grupo de mujeres jóvenes que habían sido detenidas por la policía, en ese entonces la DIP, o División de Investigación Policiaca, del tristemente célebre jefe de la policía, Arturo Durazo Moreno, en el interior de una clínica donde se practicaban abortos de manera clandestina. Hay que considerar que en esos tiempos el aborto era todavía un delito tipificado por la ley, razón por la cual, médicos, enfermeras y pacientes, muchas de ellas recién operadas, fueron detenidas y trasladadas a los separos que la policía tenía, también de manera clandestina, en sus instalaciones de Tlaxcoaque, en el primer cuadro de la ciudad. Las detenidas fueron torturadas y abusadas.

Tampoco había en esos años instituciones de defensa del ciudadano ante los abusos de la autoridad, como la Comisión de Derechos Humanos del DF. Lo que sí había en cambio,

⁶ *Tempranito y en ayunas*, de Jaime Chabaud. Temporada de octubre de 1989 a marzo de 1990. Teatro Santo Domingo. Producción de la Dirección de teatro y danza de la UNAM. Con la participación de Antonio Zúñiga, Concepción Márquez y Laura Masana.

eran numerosos grupos de ultra derecha, como Pro-vida, que se encargaba continuamente de recordar a los ciudadanos que el dedo flamígero de Dios pende sobre los pecadores, tal y como lo demostró con su acción en contra del T.A.T.U.A.S., en el interior del Teatro Juan Ruíz de Alarcón de la UNAM, en 1980, con motivo de la presentación de *Cúcara y Mácara*, de Oscar Liera. Así que las mujeres permanecieron detenidas y continuaron siendo torturadas y abusadas, hasta que el asunto salió a la luz, las mujeres finalmente liberadas y los separos de Tlaxcoaque cerrados para siempre. Como es de esperarse, esta historia termina sin detenidos.

Para mí fue la primera vez que la elaboración de una puesta en escena surgía de la observación de un hecho real, procedente de la vida misma. No sabíamos mucho en realidad, acerca del hecho. Nosotros sólo teníamos un recorte del periódico, en el que se relataba que estas mujeres habían sido detenidas, precisamente en un *viernes de dolores*, durante las celebraciones de la Semana Santa. Eso era todo. Lo que hicimos entonces fue un proceso de investigación bastante simple en realidad; básicamente se trataba de una investigación hemerográfica: se buscó información en los periódicos y se encontraron algunas cosas que nos permitieron hilar, a grandes rasgos, la travesía completa de las mujeres y los doctores a través de estos hechos, sin embargo como investigación no fue mucho más allá, ya sea por falta de material, dado que no se le dio mucha publicidad al caso, como por falta de experiencia o de conocimientos sobre cómo y dónde encontrar más información. Lo menciono, sin embargo, porque es el primer caso de puesta en escena para la que tuve que realizar un ejercicio de investigación. Fue el primero también que partiendo de la realidad palpable, derivó hacia una especulación escénica de lo que fueron esos hechos y lo que pensaban y probablemente sintieron esas mujeres, que eran personas

reales.⁷

En el caso de la isla de Clipperton, como ya había dicho, se trataba en principio de un relato contado a retazos por diferentes personas, y en diferentes momentos, sin embargo había un texto: *Clipperton, Isla Mexicana*, de Miguel González Avelar. A través de la lectura de este texto pude conocer en detalle otros aspectos de la historia, como la historia de la isla en sí, desde su descubrimiento, las dificultades para definir su ubicación exacta, los nombres que ha tenido, las personas que alguna vez hicieron de ella su hogar temporal, como el pirata inglés cuyo nombre heredó al pequeño territorio insular. También supe de los pormenores del juicio arbitral, tema para mí desconocido, (en tanto que prácticamente lo único que yo sabía es que unos soldados mexicanos habían sido abandonados en la isla) y el deseo de varias naciones de hacerse con la posesión de la isla. También se recuperaron las negociaciones entre los delegados diplomáticos de ambas naciones, la crucial intervención de José Ives Limantour, y la atinada vigilancia del caso que realizó, de manera muy acuciosa don Antonio García Cubas, en aquel entonces Jefe de la Mesa de Límites del País, durante el gobierno de Díaz.

El texto de González Avelar sostiene la tesis de que son Díaz y Limantour quienes forzaron los acontecimientos para que nuestra nación abandonara su posición de certidumbre con respecto a la posesión de la isla, para adoptar una mera posición litigante, en igualdad de derechos y de argumentos que el otro, para reclamar la posesión de la isla, condición que abrió el panorama para la solicitud de arbitraje internacional al Rey de Italia, y sus consecuencias finales: la pérdida del territorio defendido con vidas y pasión.

⁷ *¡Baje la voz!* Creación colectiva. Dramaturgia de Jaime Chabaud. Temporada de febrero a abril de 1991. Sótano del Teatro Carlos Lazo de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. Producción de la Dirección de teatro y danza de la UNAM. Con la participación de Selma Beraud, Claudia Eguiarte, Mónica Salcido, Elsa Jaimes, Mariana Velasco y María Fernanda García.

¿Por qué cambiar de punto de vista? Se pensaría, leyendo la explicación de González Avelar, que tanto Díaz como Limantour tenían vivo interés en no afectar su relación personal con Francia, ya que temerosos del estallido de la Revolución, necesitaban conseguir un buen destino para su exilio, lo cual sucedió. Ambos se exiliaron en su país amigo, al dar inicio la Revolución Mexicana.

Conocer esta parte de la historia de la isla, movió mi curiosidad en dos direcciones, por un lado me interesó la consulta de algunos textos de Derecho Internacional, sobre todo *México y el arbitraje internacional, un estudio de tres casos recientes en la historia de México: La isla de la pasión, el fondo piadoso de Las Californias y el Chamizal*, de Antonio Gómez Robledo. Sin embargo al considerar que había aún mucha información oculta, decidí acudir al Archivo General de la Nación en busca de toda la información oficial disponible sobre el caso. Fue muy poco lo que encontré en el AGN, así que acudí a la Secretaría de Relaciones Exteriores y obtuve un acceso al Archivo Histórico Diplomático. Lo que encontré ahí me sorprendió y me hizo al mismo tiempo ver el tamaño de la tarea de obtener información. Recibí el expediente completo sobre la isla de Clipperton, algo así como treinta gruesos tomos que contienen notas periodísticas, intercambio de notas diplomáticas, documentos, cartas, comprobantes, relaciones, nombramientos, planos, en fin, todo el conocimiento que tenemos de la historia de la isla está ahí, en esos treinta tomos.

El expediente completo pasó por mis manos y fue revisado hoja por hoja. Muchas partes fueron fotografiadas para ser estudiadas con más calma en casa, pero puedo decir que pasé cerca de tres meses asistiendo con regularidad al Archivo Histórico Diplomático, para conocer más detalles y para tener la oportunidad de tener en mis manos tantos documentos interesantes que contaban la historia de la isla. Los que más llamaron mi atención, probablemente hayan sido algunos manuscritos escritos por el capitán Arnaud en

los que reporta diversos hechos cotidianos en la isla: cuánto guano se explotó, cuantos costales se embarcaron, quien se enfermó, qué cosas hacen falta para ser enviadas en el próximo barco, etcétera. También me encontré con un estupendo estudio sobre la historia y localización de la isla encargado por Porfirio Díaz a don Antonio García Cubas, quien especula sobre la ubicación, informa sobre las condiciones de la isla y se pregunta también sobre los usos que le pudiera dar nuestra nación al pequeño territorio cuya posesión estábamos disputándonos con Francia. Haber visitado el Archivo Histórico Diplomático y haber consultado en su totalidad el expediente sobre la isla de Clipperton incrementó en buena medida mi deseo de compartir esta historia.

De manera paralela a la investigación en el Archivo Histórico Diplomático, también concentré mi atención en la lectura de dos obras de narrativa que toman como tema la isla de Clipperton y que también supusieron grandes aportaciones para mi investigación: *La isla de la pasión*, de Laura Restrepo (México. Punto de lectura, 2008) y, de Ana García Bergua, *Isla de bobos* (México. Seix Barral. 2007).

Con respecto a la novela de Laura Restrepo, puedo decir que a través de sus páginas me encontré con el lado humano de los protagonistas de la historia. La escritora colombiana, según consta en el libro, realizó la misma consulta que yo en el Archivo Histórico Diplomático. Sumó sus investigaciones al cúmulo de información que tenía y además realizó ella misma sus pesquisas; encontró la casa donde vive en Córdoba, Veracruz, la nieta de los Arnaud, consiguió hacer entrevistas con familiares directos de los protagonistas de la historia, entre ellos y ya muy mayor, la hija de los Arnaud, nacida en la isla, quien le comparte sus recuerdos sobre lo vivido en la Clipperton. Entonces comenzó a hilvanar la historia y a relatarla como si ella hubiera estado ahí. Su ejercicio de especulación consistió en recrear los hechos cotidianos, las breves conversaciones, los pequeños accidentes de todos los días y

coloca a los personajes en un terreno de construcción dramática muy interesante. Restrepo da vida a estos personajes, mostrándonos hasta sus pensamientos más ocultos y sus momentos de entusiasmo, de miedo, de desesperación y de muerte. Gracias a la lectura de *La isla de la pasión*, pude dimensionar a estos héroes como seres vivos y de alguna manera cuando pienso en los personajes que escribí, siento que viven a partir de los de ella. De hecho, hay algunos pasajes de su novela en *Alegato Insular*, ya que me pareció que cuenta de una manera muy bella algunos momentos de la historia.

Con respecto a *Isla de bobos*, de Alicia García Bergua, puedo decir que encontré una perspectiva algo diferente. La historia que sugiere García Bergua, siendo la misma, tiene su énfasis en los hechos posteriores al rescate de las mujeres y niños, únicos sobrevivientes de la isla. Las mujeres tuvieron que enfrentar una seria problemática, relacionada con los últimos acontecimientos ocurridos en la Clipperton. Habían asesinado a Victoriano Álvarez, el negro colimense encargado del faro, a quien daban por muerto y quien después apareció para iniciar un reinado del terror en lo que fue el último episodio mexicano en la isla de la pasión. Las mujeres fueron sometidas, violadas y asesinadas por el enloquecido guardián del faro, quien amenazó con matarlas a todas y luego suicidarse en el momento en que apareciera un barco. Sin embargo, Victoriano dormía el día que apareció el barco que por un golpe de suerte se acercaba a la isla. Ellas decidieron matarlo primero y luego hacer señales al barco que las rescataría unas horas después.

Debió haber sido difícil para este grupo de viudas, aceptar que a retorno a México, cargaban sobre sí no uno, sino dos estigmas: el haber sido violadas y después, el haber asesinado a Victoriano Álvarez. *Isla de bobos* enfatiza esta parte de la historia; lo que pasó después; sus entrevistas con los investigadores, los cargos por asesinato, el rechazo de algunos sectores de la sociedad, los trámites interminables para obtener pensiones mínimas

o nulas por la vida de sus esposos, y finalmente, el laudo arbitral que emite Víctor Manuel III, veinticinco años más tarde.

Una de las más interesantes entrevistas que figuran en el trabajo de García Bergua es con María Teresa Arnaud de Guzmán, nieta de Ramón Arnaud y Alicia Rovira, quien se queja dolorosamente de lo que representa hoy en día, para su familia, que tras el laudo arbitral, la isla pertenezca a Francia.

Para llegar artísticamente a ese resultado, conviene que el dramaturgo resuelva simultáneamente el problema de la posesión de un lenguaje que desvela sin inmovilizar y el de una intriga que se desarrolla sin explicar, ni aclarar. En el sonambulismo en que se agitan los héroes, la conciencia es una peripecia.⁸

Capítulo 5.- La construcción del texto dramático.

Después de haber realizado la investigación, tenía una buena cantidad de información sobre temas muy variados, y creo era necesario tomar un tiempo para asimilarla. Aunque traté de escribir el texto de manera inmediata, no se me ocurría una manera de acercarme al relato de esta historia. Dos factores percibían como ejes de este trabajo, por un lado, definir qué partes de la historia iban a conformar mi relato.

Por el otro, la elección del tono adecuado para contar la historia. A lo largo de algunos meses, traté de comenzar a escribir en algunas ocasiones, pero estos intentos no llegaban a constituir un comienzo sólido para la escritura del texto. Puedo señalar como una de las causas de mi imposibilidad de escribir era el hecho de que nunca me he considerado un dramaturgo. Mal haría en hacerlo. Sin embargo, a lo largo de mi vida profesional, tuve algunos serios acercamientos a la dramaturgia, de los cuales puedo señalar en primer lugar el trabajo que hice al adaptar como texto teatral, el guión cinematográfico de la película *Screamplay*, de Rufus Buttler Seder, en 1993. En esa ocasión, y como siempre, en la búsqueda de un material interesante para hacer una puesta en escena, descubrí esa película. Lo que me llamó la atención de *Screamplay* es que se trataba de un thriller con una estructura perfecta. La clásica historia en la que todos los personajes tienen muertes violentas -menos el protagónico, claro- y al final resulta que el asesino es quien menos se lo

⁸ Duvignaud, Jean, *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México. Fondo de Cultura Económica, 1981.

pudo haber imaginado cualquier espectador.

El material me pareció desde el principio muy sugerente. El problema es que se trataba de un guión cinematográfico y por lo tanto, la continuidad y el desarrollo de las distintas escenas en diferentes espacios no eran un problema. El ejercicio teatral, por el contrario, supone una continuidad temporal, no en el desarrollo de la historia, sino en el de la puesta en escena. Por lo tanto me dediqué a acomodar los fragmentos, buscando una manera teatral de exponer la historia. Había que escribir algunas escenas más, para que funcionaran como puente y se pudiera cumplir una condición temporal, necesaria para la exposición.

Por otro lado, el contexto histórico que enmarcaba el relato de *Screamplay*, si bien era interesante, no me apetecía para situar en él mi relato. En el guión, los hechos sucedían en Hollywood en los años setentas, y el personaje central era un joven que se acercaba a esa ciudad buscando encontrar lugar como escritor de guiones, en la industria cinematográfica. Entre otros personajes, se encontraba con una especie de James Dean, llamado Nicky Blair y con un hippie medio místico, con espíritu apocalíptico, que se llamaba Lot.

Yo decidí ubicar la historia en el México de los años cincuenta, en el apogeo de la edad de oro del cine mexicano. El personaje sería un joven de provincia, el galán de cine sería El Santo, el enmascarado de plata, y el hippie alucinado sería un yerbero del mercado de la merced, llamado simplemente “el hermano”. Tal vez la parte más difícil fue dialogar la historia, ya que aunque se había hecho una traducción, para hacer una adaptación había que re trabajar las réplicas que nos situarían en los personajes, su historia y su tiempo.

Me ha parecido necesario mencionar esto, porque aunque no es el único texto con el que he trabajado la parte dramaturgica, creo es el que más trabajo me ha costado y en el que más tuve que hacer con respecto a cómo contar la historia y cómo describir personajes y

su contexto a través de los diálogos, cosa que fue en muy buena medida, un antecedente para poder resolver la exposición de la historia de la isla.

Llegado el momento de comenzar a escribir el texto, hice un primer acercamiento. Me quedaba muy claro que iba a optar por un modelo de teatro político; un modelo distanciado que permitiera al espectador la empatía, pero que continuamente recordara que se estaba ante la presencia de un hecho escénico deliberadamente diseñado con el objetivo de dar a conocer un hecho histórico, y de provocar una reflexión al respecto, pero sin dejar de invitar al espectador a compartir las emociones de los personajes. En este primer acercamiento, la manera de provocar el distanciamiento que deseaba fue la siguiente: yo era uno de los personajes, uno llamado Alejandro Ainslie, que era un director de escena que quería contar una historia sobre el escenario, pero que no hallaba la manera de hacerlo, y en cuyas tardes y noches alucinadas frente a la computadora, era visitado por los espectros de los verdaderos personajes de la historia, quienes le aconsejaban qué escribir o como exponer un hecho, otras veces mostraban su inconformidad por la manera en que se estaba llevando a cabo el relato. Eran una especie de dolor de cabeza para el director, porque no siempre tenía ganas de hacerles caso. Paralelamente al desarrollo de la historia, irrumpía la realidad cotidiana del escritor, y permeaba el relato de los hechos de la Clipperton, de manea que en una misma escena, por ejemplo, aparecían Ramón Arnaud y Secundino Cardona, exigiendo a Alejandro que escribiera las cosas así o asá, y de repente sonaba el teléfono y Alejandro tenía que atender la llamada en la que lo buscan para hacer un trabajo o tenía que atender la visita de su casero que iba a cobrar la renta. O la llegada inesperada de su amigo, el famoso escritor que tiene más suerte que talento. Alejandro exponía al público la necesidad de contar esa historia, y la imposibilidad de hacerlo iban resultando en la exposición de la historia.

La idea me gustaba, y me sigue gustando ahora, pero no encontraba una manera de

culminar la exposición de los hechos, sin involucrarme a mí mismo en la narración; sin hacer un desarrollo que generara una trayectoria a mi personaje, a través de esta narración. Detuve el proceso cuando me dí cuenta de que lo que estaba haciendo en realidad era *teatro personal*. Y me dí cuenta de que no es eso lo que quiero hacer en este momento. Es decir, no quiero hacer teatro sobre mí persona. Desde luego, hacer teatro se resume en el acto personal de emitir un juicio sobre un tema determinado y en ese sentido todo el teatro es personal.

Cuando me refiero al *teatro personal*, estoy hablando de una seria visión de las artes escénicas, comunicadas con gran insistencia y enorme entusiasmo, por el Dr. Gabriel Weisz Carrington a los últimos cursos de avanzados de Dirección Escénica que tomé en la facultad. A los alumnos de esta clase, el profesor Weisz nos impulsó para experimentar el modelo personal; aquel en el que la historia personal de los actores, y/o del director forma la parte sustancial de la narración escénica, que por otro lado prescinde del texto y busca la magnificencia de la imagen casi como único sostén del ejercicio escénico. Un modelo sin dudas interesante y muy sugerente, que siguieron algunos compañeros de mi generación para elaborar trabajos escénicos que causaban un efecto sumamente inquietante. No obstante, como ya mencioné, no es lo que me interesa en este momento, de manera que aborté esa aproximación al texto, de la que ya había escrito varias escenas, y dirigí mi atención hacia otra manera de exponer los hechos.

Considerando que el tema es cuestión tiene muchas aristas, y que varias de ellas convergen en reflexiones sobre temas políticos decidí hacer una exposición de hechos muy limpia, sin temas paralelos que empañaran su comprensión. Encontré que el distanciamiento continuaba siendo una cuestión prioritaria en la exposición y -acercándome un poco más al modelo de Brecht- Decidí partir de un hecho histórico que marca el inicio del conflicto: Un

barco mercante francés, *L'Amiral*, que en 1857, -treinta y nueve años antes de que comenzara el conflicto entre las naciones por la posesión de la isla-, surcaba los mares del sur en busca de guano. La razzia de islas guaneras que emprendieron Inglaterra, Francia y Estados Unidos, entre otros, a mediados del siglo XIX, se debe a que el guano había adquirido para entonces un alto valor de mercado por su utilización como fertilizante para las muy demandantes industrias agrícolas de esos países.

En el barco en cuestión, viaja entre otros, un capitán del ejército francés. Cuando llegan a las cercanías de Clipperton, el capitán militar Víctor Le Koat de Kerwéguen, se percata de la gran cantidad de guano acumulada durante siglos en la gran roca de la isla. Entonces pide al capitán del barco se detengan para desembarcar y recamar la pertenencia de la isla, a favor del Imperio de Napoleón III. Sin embargo, la Clipperton está rodeada por grandes y filosos arrecifes, y las mareas son muy violentas, además de ser -como todos los arrecifes coralinos-, aguas infestadas de tiburones. Después de algunos intentos por desembarcar. El capitán de la nave decide que es imposible desembarcar. Porfiado en su decisión de reclamar la isla, Víctor Le Koat de Kerwéguen, elabora, desde la cubierta del barco, una más que dudosa acta de posesión, misma que después de ser firmada por el capitán del mercante como testigo, es despachada a la representación del Imperio en las islas Sandwich, lugar donde permanece la notificación hasta que casi cuarenta años después surge el diferendo internacional por su posesión. El acta en cuestión es un débil argumento probatorio ya que el desembarco no se efectuó, y la posesión efectiva de la isla nunca se llevó a cabo.

Quise comenzar nuevamente el relato de la Clipperton a partir de éste episodio. Imaginé la escena de noche, en la cubierta bamboleante de un barco, sobre la que los protagonistas permanecen de pie, haciendo proezas para conseguir un precario equilibrio,

mientras el viento aúlla con fuerza, tapando sus voces. Ellos se comunican a gritos, en francés. Y después de discutir sobre la pertenencia o no de intentar un nuevo desembarco, deciden alejarse de la isla, no sin antes redactar el acta de posesión. Como no soy francoparlante, escribí la escena en español y pedí después que fuera traducida, no literalmente, sino con base en la traducción de las expresiones al francés de uso habitual. Pienso que esta escena funciona muy bien para iniciar el relato.

También decidí incluir varios fragmentos de la historia, producto del proceso de investigación documental que realicé. Así, hay dos momentos en la obra, en los que se expresan reflexiones sobre el tema, de don Miguel González Avelar. Y otros más; hechos consignados por quienes vivieron los hechos, y compartidos en sus propias palabras. Tal es el caso de las cartas que envía don Félix Rovira, a su hija Alicia, en las que amorosamente explica que hace todo lo posible por rescatarla y le pide se no pierda oportunidad y aborde en el primer barco que por casualidad se acerque. También aparece sin modificaciones la carta en la que Doña Carlota, la madre del capitán Ramón Arnaud, describe las fiestas del centenario, que aprovechó Díaz para festejar su cumpleaños, muy poco tiempo antes del estallido de la Revolución, en la que menciona que el General Díaz está más fuerte que nunca.

Otro elemento que aparece es el parte de guerra en el que el almirante Genesta relata las circunstancias bajo las cuales el Ejército Mexicano logra el primer desembarco en la isla, como parte de una expedición de reconocimiento ordenada por el General Díaz, una narración que alcanza momentos épicos y que en su versión original es un documento firmado por Genesta. En mi versión de la historia, el almirante lo relata de viva voz a Díaz. También hay escenas en las que se presenta correspondencia de Arnaud, ciertamente no sus momentos de debilidad o miedo. No hay nada escrito por él al respecto de su temor a ser

abandonados para siempre y morir en la isla, o si lo hubo, se perdió, seguramente durante el gran huracán que barrió con todo en 1914.

También forma parte de la obra una síntesis del laudo arbitral que emite Víctor Manuel III, en el año de 1931, otorgando a Francia la legítima posesión de la isla de la Pasión. Y dos testimonios más: el del capitán Perril, del U.S.S. Yorktown, el barco que rescató en 1917, a tres viudas y cuatro niños, últimos sobrevivientes de la Clipperton. Es una carta que escribe a su esposa, en ella le advierte que le va a contar una historia difícil de creer, pidiéndole además paciencia para que él pueda organizar sus pensamientos y explicarle lo que acababa de sucederle. Se supone que esta carta fue escrita la misma noche del rescate. Un documento invaluable. Por último, una tristísima y furiosa reflexión de María Teresa Arnaud de Guzmán, la nieta del capitán Arnaud y de Alicia Rovira, sobre el por qué su familia nunca podrá descansar en paz, hasta que la isla, vuelva a ser territorio mexicano. Me pareció adecuado terminar la obra con éstas líneas.

Todos estos textos forman parte de escenas que escribí y varias otras que son completamente de mi autoría, en los que se describen otros hechos, conversaciones entre Alicia y Ramón, entre Ramón y Cardona. El desembarco en la isla al principio de la historia, la preocupación por la ausencia del barco. Las discusiones entre Díaz, Limantour y el representante del gobierno francés, en fin, son muchas las escenas que conforman esta obra y puedo decir que la historia se cuenta bien. Desde el ángulo que quiero contarla y con los sucesos que me pareció conveniente incluir. Además, incluyo ideas y textos de *La isla de la pasión*, de Laura Restrepo, ya que me pareció que cuentan con mucha claridad algunas partes de la historia. El modelo es de teatro político; por lo tanto hay desde la dramaturgia una intención distanciadora. En ése sentido, puedo decir que me valí de algunos recursos pertenecientes al modelo clásico de teatro político: En *Alegato Insular*, las escenas se

presentan sin una continuidad temporal, se trata de un deseo de fragmentar la historia con el objetivo de generar la necesidad de reacomodar los hechos, antes de poder emitir un juicio al respecto, pero sí generando la necesidad de manifestarse al respecto.

Además cada una de las escenas tiene un nombre que se pronunciará en escena. Dicho nombre consiste en una fecha, el año en que suceden los hechos, y una frase en la que se explica el contexto o se sugiere una interpretación de los acontecimientos. Es importante considerar que los nombres de las escenas han de ser pronunciados, para que se cumpla este efecto.

Creo que en términos generales, logré escribir un texto bastante sólido, y lo que resulta más importante es que relata la historia que quiero contar, desde la perspectiva que quiero hacerlo.

Haré dos consideraciones más al respecto de la elaboración del texto dramático de *Alegato Insular*. Primero. El texto está ahí, escrito y esperando su escenificación. Creo que todavía se puede modificar sensiblemente, con base en lo que pueda suceder en los ensayos. El texto se va a confrontar con un grupo de actores y con una propuesta de desarrollo escénico, que detallaré en el siguiente capítulo. No es entonces un texto fijo; es en el más amplio sentido de la palabra, un estímulo lanzado al espacio de la investigación escénica, con miras a que al escenificarse, vaya poco a poco modificándose, para pasar de la palabra al signo, de la semántica a la semiótica.

Segundo: pensando en la función *social* del teatro, en algún momento supe que el arbitraje internacional, como herramienta legal y como recurso diplomático, contempla la posibilidad de que los casos se reabran para su posterior revisión, en el caso en que las partes presentaran nuevas argumentaciones para justificar su posición. México tiene más pruebas ahora, que hace un siglo, cuando estábamos en medio de la Revolución, un conflicto que

tuvo al país sin pies ni cabeza durante varios años -los años más críticos para la definición de este conflicto-, no es que yo piense que esta obra le devolverá la isla a México, sin embargo pienso que si al final de la función, el espectador se encuentra con una carta para firmar, en la que se solicita a la cámara de senadores que diera los primeros pasos para reabrir el caso, yo me sentiría muy satisfecho.

Como director de escena y como gente de teatro, necesito asegurarme de que los espectadores encuentren el tema tan indignante como yo. Y que tengan el mismo deseo que me mueve ahora para compartir la historia de estos valientes y desafortunados mexicanos y de cómo perdimos un territorio, que aunque lejano y pequeño, nos costó vidas mantener como mexicano y donde se lucharon batallas, con enemigos reales e imaginarios, en un intento por conservar este ínfimo territorio, que sin embargo sentimos y sabemos nuestro.

El fluír de los acontecimientos, la sucesión de réplicas, movimientos, reacciones, tiene algo de confuso, de inasible, porque no admite la intercalación del examen crítico. Una corriente paralela de emociones y connotaciones sentimentales acompaña interrumpidamente la del acontecer.

En la medida en que la corriente (la del acontecer) represente en sí un hecho importante de la realidad puede ser representada; pero entonces será preciso distanciarla como un todo, es decir como corriente, en su individualidad como corriente, como algo difícil de manejar, algo que no conserva huellas (aunque sí las deja).⁹

Capítulo 6.- La propuesta de puesta en escena.

6.1.- La propuesta inicial

Del mismo modo que durante el proceso de escritura de *Alegato Insular*, también hubo dos propuestas diferentes para realizar la puesta en escena. Una vez que dí por terminada la escritura del texto, comencé a buscar la manera de llevarlo a escena.

Consideré que se trataba de una producción más o menos onerosa, ya que *Alegato Insular* planteaba la necesidad de varios espacios; oficinas de Palacio nacional, la casa de Ramón en Córdoba, Veracruz, el camarote del capitán Perril, del U.S.S. Yorktown, el camarote del capitán Williams, del U.S.S. Cleveland, también la cubierta del L'Amiral, y desde luego, la playa, la casa de los Arnaud en la isla, así como el faro y otros lugares. Siendo además los alrededores de la isla lugares en los que hay restos de varios buques naufragados, que no pudieron con las rompientes y los arrecifes, sugerí a Atenea Chávez y Auda Caraza, mis dos colaboradoras diseñadoras de espacio escénico, que transitaran sobre la idea de diseñar un espacio escénico que fuera un híbrido plástico entre una isla y los restos del naufragio de un buque. En este espacio realizaría el montaje de todas las escenas, circunscribiendo toda la acción a los restos del barco, como si fuera una isla, buscando una

⁹ Brecht, Bertolt. *El teatro épico*. En *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, de S. Jiménez y E. Ceballos. Escenología. México, 1985

sensación de encierro, de imposibilidad de salir de ahí, tanto para quienes habitaron la isla, como para aquellos que nunca pusieron un pie en ella.

Pensaba que sería necesaria también una gran cantidad de vestuario, ya que son muchos los personajes que intervienen en la narración, y por lo menos en el caso de quienes permanecen en la isla, necesitaría un vestuario nuevo, colorido y en buen estado, pero también sería necesario presentar los estragos causados por la permanencia en la isla, así que serían necesarios también vestuarios que presentaran esta afectación. El diseño de vestuario fue en principio, bocetado por Mario Marín del Río. Más adelante volveré a este tema. Necesitaba efectos especiales; un enorme ventilador industrial, para lograr el efecto del viento y más aún, del huracán. Armas. Necesitaba ocho fusiles de la época y por lo menos 50 disparos de salva para cada función. Tenía también claro, que necesitaría un diseño de iluminación muy inteligente, capaz de mostrar precisamente esa omnipresencia del sol en la isla de la pasión. Mi idea entonces era utilizar este espacio escénico como marco de la representación y trabajar a partir de esa propuesta. En los anexos de este trabajo pueden verse los diseños de escenografía y vestuario realizados para esa propuesta.

Sin embargo no fue ese el camino que se tomó para llevar a cabo la escenificación. Las razones se desprenden en principio de un tema relacionado con el tema de los medios de producción y la obtención de presupuestos. En este punto, el costo total del proyecto era de cerca de un millón trescientos mil pesos, lo cual no es mucho en realidad, pero es bastante. Con ese plan el proyecto fue enviado a los canales habituales de búsqueda de apoyos financieros: FONCA, INBA, UNAM, por lo pronto. En los tres casos me encontré con que a pesar del “gran interés”, con que fue recibido mi proyecto, no resultó seleccionado, en sus diferentes convocatorias. Yo, molesto como suele estarlo cualquiera cuyo proyecto es rechazado, pensaba y creo tener mucho de razón en esto, que no iba a ser fácil conseguir un

presupuesto tan alto para alguien que -como yo-, me había alejado voluntariamente del panorama de las artes escénicas.

Sin embargo, había algo que me incomodaba aún más: ¿iba a utilizar la historia de la isla para terminar escenificándola de la manera más convencional? ¿Utilizando el espacio escénico como una simple escenografía? ¿Un bonito marco para hacer un ejercicio de dirección de actores y trazo escénico, nada más?

Como director de escena, considero que todo mi trabajo está orientado hacia la búsqueda y definición de mi propio lenguaje escénico. A través de los años y en cada puesta en escena que he conceptualizado y escenificado, he encontrado cada vez más, la que es mi voz. Mi manera de decir las cosas desde el ejercicio teatral. En este momento, lo que más me interesa es volver al modelo más experimental. De manera que en realidad, la escenografía como tal, me resulta una carga onerosa. Busco, en esta nueva propuesta, la teatralización de los elementos, en un trabajo actoral sugerido desde la dirección, que se convierta en un mensaje rotundo y eficaz para esta puesta en escena.

6.2.- Ocho actores y ocho cubetas de arena

Construir una dramaturgia visual partiendo de un único elemento: la arena. Decir y hacer esta obra desde, hacia, por, sobre y según la arena. Teatralizar la arena. La idea es enfrentar al actor al elemento y paralelamente a la exposición del tema. Buscar de qué manera se hacen presentes en el actor y en su juego con el elemento, las atmósferas -internas y externas- en las que se desarrolla la historia de la Clipperton.

Las muchas maneras de manejar una cubeta con arena; la arena que se escurre por un hoyo de la cubeta, dejando un camino, la arena que cae, saliendo de un puño cerrado, crispado por el miedo o por el coraje, la arena que viene volando desde la playa, donde era duna o montículo, traída por el viento y que se mete a las casas, a la ropa, a los platos de comida y las jarras de agua, la arena que se pega al cuerpo con el sudor, la arena que se mete a los pliegues del cuerpo, la arena que obliga a luchar constantemente en contra de ella. Sin embargo, es la lucha contra la arena, lo único que -a muchos de ellos-, los mantenía ocupados en algo, dándole sentido a los días interminables.

Buscaré construir imágenes poderosas y sugerentes a través de este material. El trabajo con las cubetas de arena será intenso y supongo que en momentos lleno de interrogantes y de oscuridad, pero será la clave para el decir de esta obra.

Hablar de la arena es en realidad hablar también del viento, y esto me lleva al terreno del diseño sonoro de *Alegato Insular*. El viento es un elemento omnipresente también en la isla, y por lo tanto en la historia. En todas las escenas hay viento. En algunas, es sólo un elemento que se adivina, un fondo sonoro que no debe dejar de estar presente. El viento de la isla es también viento con oleaje, de manera que también será necesario trabajar con este elemento. Buscaré en primera instancia que la ambientación sonora de *Alegato Insular* sea generada por los mismos actores. Que el huracán o la breve brisa sean producto de un

trabajo actoral, de manera que todos los actores estén continuamente involucrados en cada una de las escenas, dando al hecho escénico un sentido mucho más comprometido con la idea de la participación constante del equipo artístico.

No obstante será necesario contar además con material en video proyecciones, para complementar con imágenes del mar, y de la isla, imágenes que nos acerquen al descomunal huracán que se plantea en la tercera escena de *Alegato Insular*, imágenes de video que también mostrarán la versión subtitulada de la primera escena, -que como ya dije, está en francés- o nos indicarán el año y tal vez el título de cada una de las escenas, colaborando a la creación del efecto distanciado que se busca. Definitivamente será también el video el medio ideal para presentar el último momento de *Alegato Insular*: la posición de María Teresa Arnaud de Guzmán.

La iluminación constituye un elemento de primordial existencia en este proyecto. Siempre le digo a mis alumnos que es imposible concebir la dirección de una puesta en escena sin tomar en cuenta la iluminación, ya que -como se sabe-, la generación de atmósferas en buena medida se debe a la aplicación inteligente de efectos lumínicos. Puedo decir que la iluminación es uno de los elementos teatrales más inclinados a crear magia. En el caso de *Alegato Insular*, la iluminación tiene un gran cometido, y este es el de generar la pesada y ominosa sensación de estar continuamente en un ambiente abrasado por el sol. Me imagino una playa de arena blanca, a mediodía, cuando es casi imposible percibir el color de las cosas y todo se ve blanco por el resplandor inmisericorde. Concentraré grandes cantidades de wattaje en áreas pequeñas para formar cuadros plásticos y utilizaré también un concepto de alto contraste en la sucesión de momentos del espectáculo. El diseño desde luego estará siempre circunscrito por la cantidad de equipo disponible y las características del mismo, pero trataré de conseguir apoyar el diseño en la utilización de maquinaria

lumínica no necesariamente teatral, como los cincomiles y los minibrutos que se utilizan en la iluminación cinematográfica.

El vestuario será lo más sencillo posible: sólo unos cuantos elementos que indiquen ciertas características de los personajes y de su situación. Como expliqué anteriormente, me interesa sobre todo poder mostrar los efectos del sol en el vestuario de la guarnición militar antes y después de su travesía por los tiempos que permanecieron en la isla, mostrando uniformes casi nuevos, coloridos al principio y harapos deslavados, raídos y sin color, que muestren los efectos de la sal, el sol, y los años.

Lo que espero de esta puesta en escena es mostrar un trabajo teatral capaz de hacer un profundo eco en el espectador, generando empatía con los personajes, pero también despertando reflexiones muy puntuales sobre el hecho histórico, y por lo tanto generando un punto de vista particular, sobre la pertenencia de este territorio y el despojo histórico del que fuimos objeto como nación.

Pretendo devolver mi ejercicio teatral el sentido social al que me referí en el principio de este trabajo. Colocar al teatro frente al grupo social al que se debe, y utilizarlo como un medio para generar ideas e impulsos de participación política y social. El teatro debe regresar a lugar que tuvo entre las civilizaciones tempranas, cuando su deber era servir de vínculo entre el espíritu de la sociedad y los hechos que cambiaban el rumbo de la historia.

En el mejor de los casos, *Alegato Insular* será el modesto inicio de una serie de acciones que culminen con la reapertura del caso, y por qué no, con la devolución de este territorio. Clipperton es y será una isla mexicana.

Conclusiones.

Escribir *Alegato Insular* fue para mí un arduo proceso que me condujo a través de terrenos de la enseñanza teatral que había olvidado. En principio, cuando fui estudiante de la carrera, no tenía un gran interés por la dramaturgia, y mucho menos, a decir verdad, por los temas relacionados a las técnicas de investigación documental. Supongo mi interés estaba más centrado -como le sucede a muchos- en las materias prácticas. Sin embargo, con el paso del tiempo fue cada vez más evidente que ante la posible exposición de un tema, existe la obligación del artista de investigar el fenómeno en cuestión desde todo ángulo posible, ya que los hechos reales son complejos y cada arista que los conforma, tiene que ser investigada.

En este sentido puedo decir que la labor de investigación que realicé fue muy completa y trato de llegar hasta las últimas consecuencias, para exponer en escena un mosaico que por fin abarque esta historia.

La dramaturgía, como ya lo he explicado, no es una de las áreas que han definido mi quehacer teatral, no obstante me hallé en una posición muy favorable, al haber conseguido una gran cantidad de información que me ayudo a definir cuáles eran las partes del relato que privilegiaría, y de qué manera buscar su expresión lingüística. No fué fácil llegar a una propuesta dramaturgica; como ya lo he explicado, el texto pasó por varias fases antes de tomar una forma definitiva, que no obstante, ya en el proceso de montaje ha requerido algunas modificaciones aún.

El modelo que elegí, es un modelo no aristotélico, en el que mediante un tratamiento distanciado se explican los acontecimientos relativos a la historia de la isla. El modelo es no realista, en tanto que presenta continuos saltos temporales y escenas oníricas, así como la constante indicación al espectador de qué escena está mirando y en qué año se desarrollan

los hechos. Decidí, por otro lado utilizar más de un texto extraído de la realidad: La relación que hace el Almirante Genesta de su primer desembarco en la isla, la lectura del fallo arbitral de Victor Manuel III y la reflexión final que hace la sobrina nieta de Ramón Arnaud, acerca de la relación de su abuelo con la isla y la injusticia histórica del fallo favorable a Francia.

Por otro lado, encontré en la novela *La isla de la Pasión*, de Laura Restrepo, algunas ideas y textos que me pareció narraban con gran belleza y fuerza algunos momentos de la historia o que acentuaban un rasgo de carácter y que decidí utilizar, dando por supuesto el crédito correspondiente a la autora.

El resultado es que la historia se cuenta desde una perspectiva documental, pero al ser combinada con momentos de ficción, adquiere fuerza y continuidad dramática.

Sin embargo, el modelo, como ya dije, es no aristotélico. Busqué, como en *La conspiración vendida* o *Los héroes del día siguiente*, hacer un relato ameno acerca de un hecho que en el fondo es una tragedia. Y como en el caso de *Estampas de la independencia y la revolución Mexicanas*, traté de generar empatía con los personajes y sus acciones, provocando constantemente un distanciamiento crítico que permita al espectador arribar a conclusiones que generen su punto de vista.

Como resultado de esto, la propuesta dramaturgica para *Alegato Insular*, es un ejercicio de investigación documental y un intento por definir, desde la dramaturgia, un modelo de teatro político, cuya eficacia, será verificada con la puesta en escena.

Alegato Insular será el más personal de mis trabajos hasta ahora. Es una puesta en escena que para mí, será también una apuesta; se estrenará el seis de agosto del 2015, en el Teatro El Granero, de la Unidad Cultural del Bosque. Durante el proceso de trabajo que devendrá en la puesta en escena, trataré de volver al modelo más experimental del teatro, a la búsqueda y construcción de lenguajes escénicos.

Deseo finalmente, volver al el tema de la función social del teatro. Quiero despertar en los espectadores un claro punto de vista al respecto de este tema. Que el espectador tome una posición que permita que el ejercicio escénico se desborde hacia acciones concretas. Alegato insular deberá ser un modesto primer paso hacia la reapertura del caso.

Pretendo, por lo tanto, involucrar a otras instancias, como el Instituto de Investigaciones Jurídicas, la Facultad de Derecho y el Colegio de Historia, de la FFyL, para realizar una serie de jornadas académicas en las que abran mesas de discusión, con sede en el teatro El Granero, sobre los distintos temas que se desprenden de la exposición de esta historia, como lo son el arbitraje internacional, la pérdida de territorios mexicanos, y el caso particular de la Clipperton.

Mi objetivo final es que al término de la función, se firme una carta petición en la que se solicite la re apertura del caso. Creo que si hablamos de la función social del teatro, este sería un buen caso para revitalizarla y hacerla práctica y tangible: Que nos devuelvan esa isla. Clipperton es y será, una isla mexicana.

Bibliografía

- Archivo Histórico Diplomático. *Expediente Clipperton*. Secretaría de Relaciones Exteriores. México.
- Brecht, Bertolt, *El teatro épico*. En *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México. Escenología. 1985.
- Brook, Peter, *La experimentación teatral*. En *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México. Escenología. 1985.
- Clurman, Harold, *El divino pasatiempo*, Argentina. Edisar Editora. 1977.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México. Fondo de Cultura Económica. 1981.
- García Bergua, Ana, *Isla de bobos*, México, seix Barral, 2007.
- González Avelar, Miguel, *Clipperton, isla mexicana*, México, FCE, 2004.
- Gómez Robledo, Antonio, *México y el arbitraje internacional, un estudio de tres casos recientes en la historia de México: La isla de la pasión, el fondo piadoso de Las Californias y el Chamizal*, México, Porrúa, 1965.
- Meyerhold, Vsévolod Emilievich, *Octubre teatral*, En *Técnicas y Teorías de la Dirección Escénica*, de Sergio Jiménez y Edgar Ceballos. México. Escenología. 1985.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del Teatro, dramaturgia, estética, semiología*, España, Paidós comunicación, 2002.
- Restrepo, Laura, *La isla de la pasión*, México, Punto de lectura, 2008.
- Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena*, México, Pax-México, 2005.
- Tavira de, Luis, *El espectáculo invisible*, México, ediciones El Milagro, 2002.

- Weideli, Walter, *Bertolt Brecht*, México, FCE, 1985.