



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**Apropiación cultural. Reflexión a partir del montaje**

*El largo viaje a casa en Navidad*

**TESINA**

**Que para obtener el título de**

**Licenciado en Literatura Dramática y Teatro**

**Presenta**

**Diego Elias Salazar Lira**

**Asesor**

**Lic. Horacio José Almada Anderson**



**Ciudad Universitaria, CDMX, 2021**



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.

# Índice de Contenidos

Índice de Cuadros e Imágenes.....	3
Introducción.....	4
I. Relato de la experiencia.....	6
A. Contextualización y posicionamiento.....	6
B. Exigencias específicas de la materia <b>Producción y Presentación Teatral</b> .....	9
II. El proceso de laboratorio.....	11
A. Información general de la obra y breve sinopsis.....	11
B. Sinopsis larga.....	12
C. Reparto y equipo de Producción.....	15
D. Primeros cuestionamientos sobre la obra dramática.....	16
E. Proceso de montaje.....	18
III. Apropiación cultural.....	29
A. Correspondencia entre el contexto sociopolítico de Estados Unidos y nuestro montaje.....	29
B. Enunciaciones sobre apropiación cultural.....	32
C. Hacia una definición de apropiación cultural.....	33
D. En la obra <i>El largo viaje a casa en Navidad</i> de Paula Vogel.....	41
IV. Conclusiones.....	50
V. Anexos.....	53
A. Apuntes para presentación sobre la técnica de títeres bunraku.....	53
i. Historia.....	53
ii. Convenciones.....	55
iii. Etapas de desarrollo del bunraku.....	57
iv. Otras formas de bunraku.....	58
v. Similitudes y diferencias en <i>El Largo Viaje a Casa en Navidad</i> .....	60
B. <i>Blockument</i> . Desglose de trazo de todos los títeres, pie a pie.....	61
C. Vinculación con la clase de Títeres (Puppetry).....	69
D. Programa de mano.....	72
Referencias.....	74

## Índice de Cuadros e Imágenes

Cuadro 1: Desglose de títeres y titiriteros. ....	22
Imagen 1: De izquierda a derecha: Claire, Stephen y Rebecca. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal. ....	22
Imagen 2: Músico. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal. ....	23
Imagen 3: Chester. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal. ....	23
Imagen 4: Naomi y su novia. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal. ....	24
Imagen 5: El chico de The Cave. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal. ....	24
Imagen 6: Biwa. © Creative Commons, libre de derechos. ....	53
Imagen 7: Shamisen en una Casa Museo del Té en Kanazawa © Midori / CC BY-SA <a href="http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/">http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/</a> , sin cambios al archivo original. ....	54
Imagen 8: Omozukai y Hidarizakai. ©: cawardlion / <a href="https://www.shutterstock.com/image-photo/kyoto-japan-november-18-puppet-play-177878081">https://www.shutterstock.com/image-photo/kyoto-japan-november-18-puppet-play-177878081</a> , cambio en el título original. ....	56
Imagen 9: Omozukai sin capucha. ©: Frank Fujimoto / CC-BY-NC-ND 2.0 <a href="https://flic.kr/p/NDxUov">https://flic.kr/p/NDxUov</a> , cambio en el título original. ....	56
Cuadro 2: Abreviaturas de titiriteros y títeres para Blockument. ....	61
Cuadro 3: Plano del escenario y abreviaturas de sus áreas para Blockument. ....	61
Cuadro 4: Blockument original con acciones traducidas al español por mí. ....	69
Imagen 10: Programa de mano. Exterior. ....	72
Imagen 11: Programa de mano. Interior. ....	73

## Introducción

La presente tesina abordará el proceso de montaje y presentación de la obra *El largo viaje a casa en Navidad*<sup>1</sup>, trabajada dentro de la asignatura equivalente en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro al *Laboratorio de Puesta en Escena*, en el marco académico de la Licenciatura en Teatro de la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA), durante mi semestre de movilidad estudiantil<sup>2</sup>.

En el primer capítulo, empezaré por hacer una contextualización de mi posición académica y teatral dentro del marco de UCLA, así como una descripción de las exigencias específicas de su equivalente al Laboratorio. En el segundo capítulo puntualizaré datos generales del texto dramático y ofreceré una sinopsis. Posteriormente, enlistaré al reparto y al equipo de Producción, y haré un relato de los primeros impactos con la obra, así como del proceso de montaje y presentación. En un tercer capítulo abordaré el término *apropiación cultural*, partiendo de un contexto sociopolítico de los Estados Unidos durante mi periodo de movilidad estudiantil, reuniendo en otra sección algunas enunciaciones de apropiación cultural en las artes. Más adelante, intentaré acercarme a una definición del término apropiación cultural y sus implicaciones dentro de la obra *El largo viaje a casa en Navidad* y nuestro montaje. Mis conclusiones harán una síntesis de la problematización del término apropiación cultural, específicamente en el caso de la obra estudiada en este trabajo, añadiendo comentarios finales sobre la pertinencia de la obra en el contexto cultural. Terminaré compilando una serie de anexos compuestos por: apuntes sobre la técnica de

---

<sup>1</sup> En inglés: *The Long Christmas Ride Home*.

<sup>2</sup> La movilidad estudiantil es un programa de la UNAM, a través del cual, los alumnos que cumplan con ciertos requisitos pueden concursar para obtener una beca de estudios de intercambio en el extranjero. La beca cubre los gastos de colegiatura correspondientes de la institución asignada y, en ocasiones, también se otorga una suma económica para apoyar en los gastos de vivienda, comidas y traslados. Véase: <https://www.unaminternacional.unam.mx/es/alumno/licenciatura/movilidad-al-extranjero/semestral>

títeres bunraku<sup>3</sup> que apoyaron una exposición elaborada por el elenco de titiriteros para el resto del elenco y equipo de Producción; un documento con un desglose de todos los trazos de los títeres pie a pie, un relato de la vinculación que existió entre nuestro laboratorio y la materia de Títeres, y, finalmente, una copia del programa de mano.

Este trabajo es producto de cuestionamientos que me surgieron, tanto con respecto al texto dramático, como con respecto al montaje. He enfocado mis esfuerzos en hallar enunciaciones de apropiación cultural<sup>4</sup>, así como un marco teórico que me permita posicionarme frente a la pertinencia de nuestro montaje. No es mi intención, sin embargo, hacer de mi trabajo una crítica acérrima, sino una mera reflexión sobre la puesta en escena.

Siendo este mi trabajo de titulación me parece importante aclarar que no es un trabajo de crítica a la obra dramática de Paula Vogel<sup>5</sup>, sino que tiene un afán de analizar mi experiencia académica y de tomar una postura crítica<sup>6</sup> ante ella. Es una discusión personal y no una epístola a ninguno de los creativos involucrados en la puesta en escena.

---

<sup>3</sup> Técnica de títeres tradicional japonesa que emplea títeres que van de un tercio a la mitad del tamaño de un ser humano y que, por tanto, requieren la manipulación de tres titiriteros. (Hironga, 1959).

<sup>4</sup> Véase Cap. III. Apropiación cultural. C. Hacia una definición de apropiación cultural.

<sup>5</sup> Paula Vogel es una dramaturga estadounidense ganadora del Premio Pulitzer, nacida en 1951 en Washington, D.C. Egresada de Cornell University, sus obras han sido llevadas a múltiples países alrededor del mundo. Ha sido dramaturga residente en Universidades como Brown, Yale y UCLA en otoño 2018. Véase <http://paulavogelplaywright.com/about>

<sup>6</sup> “Postura crítica” tiene que ver con identificar la pertinencia de los préstamos culturales dentro de la obra en el contexto cultural en el que fue representada, apoyándome de estudiosos en dichos temas. Véase Cap. III. Apropiación cultural.

## **I. Relato de la experiencia**

### **A. Contextualización y posicionamiento**

Durante el semestre 2019-1 (agosto a diciembre 2018) fui beneficiado con una beca de movilidad por parte de la Dirección General de Cooperación e Internacionalización de la UNAM, Fundación UNAM y la Secretaría de Educación Pública, para cursar estudios de intercambio en la Universidad de California, Los Ángeles (UCLA).

La experiencia implicó muchos retos en diferentes aspectos de mi vida. El impacto fue tal que siempre tuve la inquietud de escribir al respecto. Muchos textos inéditos se han desprendido de la experiencia, en su mayoría, relacionados con mi vida personal. Sin embargo, respecto a mi vida académica, los impactos que tuvo la experiencia se han quedado hasta ahora en el relato oral. La pertinencia de poner dichos relatos por escrito es explicada por Walter Ong (2002), quien dice al respecto:

Las secuencias presentadas oralmente son siempre acontecimientos en el tiempo imposibles de ‘examinar’, dado que no se presentan visualmente, sino como articulaciones sonoras que son escuchadas. [...] Los textos parecen cosas, inmovilizados en el espacio visual, sujetos a lo que Goody llama un ‘análisis a la inversa’ (p. 97).

Escribir sobre esta experiencia académica, me permitirá examinarla y ponerla en perspectiva, “analizarla a la inversa”. Para empezar a dar orden a las ideas que tengo para escribir sobre este acontecimiento, me parece importante definir mi posición frente a la experiencia vivida. Llegué como un estudiante mexicano de intercambio de séptimo semestre de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Como

tal, estaba considerado un *alumno de reciprocidad*, lo cual implica que UCLA no recibía dinero directamente de mí, sino que yo pagaba la colegiatura correspondiente a mi Universidad de origen (es decir, 25 centavos mexicanos<sup>7</sup>) y los alumnos de intercambio de UCLA en la UNAM pagaban a UCLA lo respectivo. Lo anterior, de sí, supone una diferencia económica entre los alumnos inscritos regularmente, nacionales o extranjeros, y los de intercambio, en especial aquellos cuya Universidad era pública y gratuita (mi caso).

Mi licenciatura (Literatura Dramática y Teatro) es peculiar de principio por combinar los estudios literarios y la práctica escénica. Lo que para algunos puede suponer una deficiencia de la licenciatura, en realidad se convierte en una ventaja a la hora de buscar opciones de estudios de intercambio o incluso de posgrado en el extranjero, pues nos podemos insertar tanto en disciplinas que atiendan únicamente los estudios literarios, como en otras que se ocupen de la práctica escénica. En mi caso, decidí buscar opciones dentro de la práctica escénica, así que me integré al Departamento de Teatro en UCLA.

Los alumnos de reciprocidad inscritos en alguna licenciatura en artes escénicas en su Universidad de origen no tienen permitido inscribir materias de la Licenciatura en Teatro (Major), sino del Diplomado en Teatro<sup>8</sup> (Minor). No se ofrece una razón para esto, pero definitivamente plantea un obstáculo para inscribir materias. En principio, porque la mayoría de las materias del Diplomado son muy generales y elementales, por lo que no es posible revalidarlas si ya se está en el penúltimo semestre de la licenciatura; pero, además, no todas

---

<sup>7</sup> La UNAM ha fijado 25 centavos anuales más aportación voluntaria como su cuota. Véase:

<https://www.conamat.com/blog/cuánto-cuesta-estudiar-una-licenciatura-en-méxico>

<sup>8</sup> Esta advertencia se hace del conocimiento de los alumnos que van de intercambio a cualquier campus de la Universidad de California. Sin embargo, la restricción varía de campus a campus. En el caso de UCLA, al momento de ser aceptado dentro de un programa de Teatro, se notifica que no se pueden inscribir cursos del Major (Licenciatura), sino únicamente del Minor (Diplomado). Véase:

<https://www.registrar.ucla.edu/Registration-Classes/Enrollment-Policies/Enrollment-Restrictions>

las materias se ofrecen cada trimestre<sup>9</sup>, así que bien puede haber alguna materia de nuestro interés que desafortunadamente no se imparte en el periodo en que realizamos la movilidad.

A pesar de esto, logré saltarme algunos candados e inscribir las siguientes materias:

- Taller de Actuación.
- Actuación Intermedia para el Escenario.
- Producción y Presentación Teatral.
- Taller de Actuación, Voz y Movimiento: Combate Escénico.
- Títeres.<sup>10</sup>

Ninguna de las anteriores fue una materia obligatoria, sino que las elegí a mi gusto. Sin embargo, la materia en la que me enfocaré en este trabajo, *Producción y Presentación Teatral*, pude revalidarla por el Laboratorio de Puesta en Escena, que es una materia obligatoria en el séptimo semestre de mi licenciatura. Desde este primer aspecto se apreciaron los retos que significó integrarme a un ambiente de trabajo que se ocupaba únicamente de la práctica escénica, si bien igualmente informada y crítica como es natural en una Universidad, pero que implicaba otras exigencias académicas, distintas a las de mi Colegio, tales como someterme a una audición para tener derecho a inscripción en la materia.

---

<sup>9</sup> A excepción de los campus de Merced y Berkeley, cuyos planes son semestrales, todos los campus de la Universidad de California tienen un plan de estudios por “quarter” (trimestre).

<sup>10</sup> En inglés: Acting Workshop, Intermediate Acting for Stage, Theater Production and Performance, Acting, Voice and Movement Workshop: Stage Combat, Puppetry.

## B. Exigencias específicas de la materia Producción y Presentación Teatral<sup>11</sup>

Como mencioné antes, para efectos de este trabajo, me enfocaré específicamente en relatar mi experiencia en el curso de Producción y Presentación Teatral, equivalente en mi licenciatura al Laboratorio de Puesta en Escena. El plan de estudios del curso de Producción y Presentación Teatral comprende los siguientes objetivos:

- Realizar una producción teatral empezando por la preproducción, desde las audiciones y ensayos hasta el cierre de temporada.
- Dominar las herramientas y técnicas necesarias para llevar a cabo una producción teatral en un equipo de producción determinado, taller o compañía de actores.
- Usar la experiencia y habilidades individuales para crear un trabajo creativo-performativo colectivo. (Taylor, 2018).

Como lo describen los objetivos, fue necesaria una audición, sobre la cual me enteré el primer día de clases, y la cual tuve que preparar en unas 12 horas. A pesar de haber considerado previamente una opción de grupo para tomar la materia no había cruzado por mi cabeza la posibilidad de que tendría que audicionar para poder estar inscrito. Decidí ir a la biblioteca y hallar algún compendio de monólogos para audicionar. Así, encontré *The Ultimate Scene and Monologue Sourcebook*, de Ed Hooks, y dentro de él la referencia al monólogo de David en la obra *The Amen Corner* de James Baldwin<sup>12</sup>. Busqué la obra, la leí, memoricé el monólogo

---

<sup>11</sup> En inglés: Theater Production and Performance.

<sup>12</sup> James Baldwin nació en Harlem, Nueva York en 1924. Fue un escritor defensor de los derechos de las personas de color en Estados Unidos. Sus trabajos han sido llevados a la pantalla grande. Murió en 1987 en Francia. Véase [https://www.imdb.com/name/nm0049924/bio?ref=nm\\_sa\\_1](https://www.imdb.com/name/nm0049924/bio?ref=nm_sa_1)

y lo presenté esa misma noche. Todos los alumnos, ya sea de la Licenciatura o del Diplomado, que quieran formar parte del elenco en cualquiera de los laboratorios deben pasar por la audición. De no tener éxito en la audición, es posible inscribirse como miembro del staff de producción en taquilla, utilería, vestuario, o escenografía, si bien como ayudante, no como diseñador ni realizador.

A pesar de no haber logrado ser elegido como actor protagónico, recibí callback<sup>13</sup> para una audición de movimiento, para formar parte del elenco de titiriteros. La audición no evaluó ninguna técnica o conocimiento sobre títeres, sino la capacidad de controlar el cuerpo, por ejemplo, caminando y haciendo movimientos con los brazos simultáneamente, caminando y variando los niveles (es decir, flexionando las rodillas poco a poco conforme se iba avanzando, y luego regresando a una postura erguida) y, finalmente, coordinando movimientos con un grupo de tres compañeros, a medida que caminábamos hacia el frente. La noche de ese día me fue notificado que había sido aceptado. Cabe mencionar que, en aquel momento, la idea no me atraía por completo, pero con el tiempo encontré un mundo de posibilidades en los títeres y me encariñé con la técnica.

---

<sup>13</sup> En teatro: llamado a una segunda audición, para una evaluación más minuciosa de ciertas habilidades y talentos antes de ser definitivamente integrado en el elenco.

## II. El proceso de laboratorio

### A. Información general de la obra y breve sinopsis

La obra fue escrita a principios de los años 2000 por Paula Vogel<sup>14</sup>, dramaturga estadounidense ganadora del premio Pulitzer en 1998. Una posible traducción del título sería *El largo viaje a casa en Navidad*<sup>15</sup>; desde la portada anuncia ser una obra de títeres con actores.

Podemos distinguir dos partes en la historia. La primera parte narra el viaje en auto de una familia en camino a casa de los abuelos en Navidad, pasando antes por una iglesia Unitaria-Universalista<sup>16</sup>. Ya en casa de los abuelos, un altercado entre el padre y uno de sus hijos desencadena a su vez una controversia entre el padre y el abuelo, quien termina por echar de su casa a toda la familia. En su camino de vuelta, los padres discuten y, entre reproches y alegatas, el padre abofetea a la madre. En la segunda parte, los tres hijos, ahora adultos, recitan un monólogo que exhibe las repercusiones emocionales que tuvo en cada uno el violento acontecimiento de aquella Navidad.

---

<sup>14</sup> Véase nota 5.

<sup>15</sup> Véase nota 1.

<sup>16</sup> Iglesia liberal que reúne a personas de diversos bagajes culturales y religiosos en una sola congregación que no privilegia el credo, sino los principios y la espiritualidad, sin importar el origen de cada persona. Véase <https://www.uua.org>

## B. Sinopsis larga

Rebecca, Stephen, Claire, y sus padres se dirigen a casa de los abuelos una noche de Navidad. Entran en el auto y toman la carretera hacia las afueras de Washington, D.C. En el camino, Stephen, el hijo de en medio, empieza sentirse mareado. Sus hermanas, Rebecca y Claire, lo molestan mientras sus padres pelean, echándose en cara acciones del otro que han resultado dolorosas, por ejemplo, el amorío que tiene el padre con una de las mujeres de la iglesia, Sheila Jackson.

Previo a llegar a la casa de los abuelos, la familia para en la Iglesia Unitaria-Universalista, donde conviven judíos y católicos. Ahí, se topan con Sheila Jackson, su esposo y sus hijos. Ambas familias se saludan con naturalidad, a pesar de la tensión en el ambiente, que es percibida por los niños. Un monje budista dirige la misa, hablando de la filosofía japonesa del Ukiyo-e<sup>17</sup> “el mundo flotante”. Stephen tiene una fascinación con toda la cultura japonesa y queda maravillado. Durante la misa, el monje proyecta imágenes de la cultura en cuestión y, accidentalmente, proyecta una imagen del shunga<sup>18</sup>.

Más adelante, llegan a la casa de los abuelos, que los esperan con comida y bebida. Se reparten los regalos, empezando por los abuelos, quienes siempre regalaban cosas que reciclaban de la basura de sus vecinos. Rebecca recibe una bufanda sucia, Claire unos guantes cuyos dedos habían sido cortados, y Stephen un gorro de lana con un hoyo en la nuca

---

<sup>17</sup> En español: pinturas del mundo flotante. Fue uno de los géneros artísticos más importantes durante el periodo del Edo (también llamado Tokugawa, por Tokugawa Ieyasu, fundador de la dictadura militar a la que se atribuye la hegemonía de Japón de 1603 a 1867). El estilo mezcla la narrativa realista local con otros realismos foráneos. Se caracteriza por su cualidad policromática y decorativa. Véase: <https://www.britannica.com/art/ukiyo-e>

<sup>18</sup> Literalmente: imágenes de la primavera. Tradición pictórica erótica surgida durante el periodo del Edo en Japón (1600-1868). El shunga retrató e incentivó el placer sexual, la sexualidad femenina y la homosexualidad. Véase: <https://www.artsy.net/article/editorial-what-is-shunga>

“perfectamente redondo [...] como si alguien hubiera ensartado un palo a través de él – o una bala calibre .22” (Vogel, 2004, p. 30). A continuación, el padre da a Rebecca un diario de cuero, a Stephen una pelota de fútbol, y a Claire una bella pulsera de oro. Mientras los niños estrenan sus regalos, los adultos se retiran al comedor a platicar. El abuelo empieza a cuestionar la forma en la que el padre administra su dinero, lo cual acalora la plática:

“[y] la plática se siguió hacia el dinero, y lo difícil que era poner comida en la mesa para una familia de cinco [...] Y el abuelo bufó, y habló de disciplina. Y de ahorro. Y de apretarse el cinturón. [...] Y la plática se siguió al trabajo, y los salarios y cuánto más ganaba el padre [...] más de lo que el abuelo vería en un año” (p. 33).

Mientras los hombres discuten, Stephen pelea con Claire por que le permita probarse la pulsera un momento y, en el forcejeo, termina rompiéndola. El padre saca a su hijo de una patada al frío, prohibiéndole cenar como castigo. El abuelo reprueba el castigo y se involucra en una pelea física con el padre, que termina con la expulsión de la familia entera de casa de los abuelos.

En el camino de regreso a casa, los niños se cuestionan y se culpan uno a otro sobre lo que acaba de pasar, mientras la madre reprocha al padre su actitud. El padre termina por callarla de una bofetada. “Y Rebecca cerró los ojos y decretó “¡Nunca tendré hijos!”” (p. 40).

Los niños, ahora adultos, recitan cada uno un monólogo en una noche de Navidad. Rebecca regresa a casa después de haber tomado unos tragos con amigas y encuentra que su novio, Chester, ha cambiado las cerraduras y no la deja entrar a la casa, pues ha leído su diario y se ha enterado de que está embarazada de otro hombre. Después de discutir, Chester lanza las pertenencias de Rebecca por la ventana y ella se resigna a pasar la noche en su auto. Sin

embargo, los tragos no le permiten recordar dónde ha estacionado su auto y, cuando está a punto de quedarse dormida en la nieve, resignada a morir en el frío, el fantasma de Stephen la despierta y la alienta a continuar buscando su auto.

Claire, por su parte, ha seguido el rastro de su novia, Naomi. Desde la calle, Claire ve con sus propios ojos a Naomi teniendo sexo con su amiga Betty de la escuela de Derecho, con quien últimamente ha estado estudiando "... parada en la banqueta, viendo hacia arriba a la ventana del segundo piso, puedo verlo. Segundo piso, tercera ventana de la izquierda. [...] Naomi, estoy aquí abajo. Estoy viendo." (p. 44). Claire empieza a recordar su etapa de diversión con muchas mujeres "ya pasé por mi fase de chica dorada" (p. 44), y empieza a lamentar que "Naomi ha encontrado a su propia chica dorada" (p. 44-45). Igualmente, se culpa a sí misma de no haber podido salvar a Stephen de la muerte a manos del SIDA. Así, toma una pistola y la dirige hacia su cabeza dispuesta a suicidarse, pero el fantasma de su hermano se le presenta y la detiene.

Finalmente, Stephen, está afuera de su casa golpeando la puerta y gritando el nombre de su novio, Joe, quien lo ha dejado por un chico más joven. Stephen grita alarmando a la gente del Castro<sup>19</sup> "todos nuestros vecinos en todo el Castro están escuchando esta escenita" (p. 46). Sin embargo, su novio no abre la puerta. Resignado, decide dirigirse al Tenderloin<sup>20</sup>. Ahí entra a The Cave, un antro gay con cuarto trasero<sup>21</sup>, donde sostiene una relación sexual sin protección con un extraño, de la cual contrae VIH "¡No me digas tu nombre! Sólo sé un

---

<sup>19</sup> Barrio en San Francisco, California, famoso por su gran concentración de población LGBTQI. Equivalente a la Zona Rosa de la Ciudad de México.

<sup>20</sup> Barrio conocido por su gran concentración de personas sintecho en San Francisco, así como por un importante comercio de drogas.

<sup>21</sup> Cuarto trasero o cuarto oscuro, es un área (usualmente poco iluminada) ubicada generalmente en la parte trasera de algunos bares gay, reservada para encuentros sexuales.

extraño alto y guapo.” (p. 48). Tan pronto se culmina la relación sexual, Stephen relata cómo el virus se apoderó de su cuerpo y la enfermedad acabó con su vida, y cuenta que, así como en el mundo flotante del Japón antiguo, él baja al mundo viviente cada día de Navidad y visita a sus familiares. Stephen baila con el ministro de la iglesia Unitaria-Universalista, y recuerda el desenlace del momento en que su padre calló a su madre de una bofetada, cuando él y sus hermanas eran niños: el auto se derrapó, saliéndose del camino y quedando al borde de un barranco. Los padres iniciaron una nueva discusión y terminaron por lamentarse por lo que habían hecho mal. El padre rogó a Dios por una nueva oportunidad. “Dios. Permíteme iniciar de nuevo. Permíteme anular de este día.” (p. 53). Cuidadosamente, el padre presionó el acelerador para sacar el auto del barranco. Cuando lo logró, dijo a sus hijos: “Niños: vamos a casa.” (p. 55).

### **C. Reparto y equipo de Producción**

Una vez que nuestra participación en el montaje fuera confirmada vía correo electrónico, se nos citó a la primera lectura de mesa, donde se presentó a todo el elenco y el equipo de Producción. A efectos de identificar a cada miembro del equipo por su nombre de aquí en adelante, enlisto a continuación los nombres y cargos todos los involucrados:

Producción:

- Director: Dominic Taylor.
- Compositor: Marcus Norris.
- Directora de Títeres: Perry Daniel.
- Diseño de Escenografía: Susan Garyantes.

- Diseño de Vestuario: Reny Kim.
- Diseño de Iluminación: Carolyn Gage.
- Diseño de Sonido: Jake Delgado.
- Diseño de Títeres: Yi Lin Zhao.
- Stage Manager: Jaemin Yu

Elenco:

- Hombre: Cory Peter Lane.
- Mujer: Marie Osterman.
- Claire: Autumn Sylve.
- Rebecca: Nicolette Norgaard.
- Stephen: Jerry Ng.
- Ministro: Madison Dahm.
- Titiriteros: Kelsey Kato (capitán de títeres), Casey Convey, Tieren Salstrand, Aiko Little, Talia Gloster, Riva Brody, Micahel Aghasaryan, Diego Salazar.

#### **D. Primeros cuestionamientos sobre la obra dramática**

A pesar de que tuve conocimiento del título de la obra desde antes de llegar a California, no fue sino hasta el día de la lectura de mesa que tuve un primer acercamiento con el texto. Aquella noche, surgió en el equipo la curiosidad sobre la pertinencia de retomar la técnica de títeres bunraku y de los motivos y referencias japonesas dentro de la obra “¿cómo sabemos que esto no es apropiación cultural?” preguntó Talia Gloster, parte del elenco de titiriteros. La dramaturga anticipa esta posible pregunta en una nota preliminar y explica “esta obra es

una fusión de las técnicas de teatro en un acto y de títeres bunraku o, mejor dicho, de la mala interpretación del bunraku de una mujer occidental [Paula Vogel]. La mala interpretación es clave.” (Vogel, p. 5). El director, Dominic Taylor, citó estas palabras y complementó diciendo “tendremos que ser cuidadosos en nuestro montaje de trazar una clara línea entre lo que entendemos por apropiación cultural y apreciación cultural.” Nuestra directora de títeres, Perry Daniel, por su lado agregó “nuestra intención no es decir de este espectáculo que es un montaje de títeres bunraku, sino que emplea títeres inspirados en esa técnica.” Al respecto de esto último, una de las primeras tareas que tuvimos como elenco de titiriteros fue hacer una investigación a profundidad de la técnica bunraku y ordenar la información recopilada en una presentación<sup>22</sup> que fue expuesta ante todo el elenco de actores y el equipo de producción para tener una postura informada frente al trabajo que estábamos haciendo.

A pesar de que las respuestas de los directores y las notas preliminares de la dramaturga apaciguaron los cuestionamientos del elenco en aquel momento, las preguntas siguieron revoloteando en mi mente conforme avanzaba el montaje. Más allá de la técnica de títeres, había otro sinfín de referencias japonesas incluso en las notas preliminares de la dramaturga que me hacían cuestionarme sobre la pertinencia del trabajo que estábamos haciendo. Principalmente, me intrigaba entender si se trataba o no de un acto de apropiación cultural, cuáles eran las implicaciones de ello, y si me encontraba frente a un problema ético. A ratos me daba por pensar que se trataba únicamente de un choque cultural que había abierto preguntas difíciles de resolver para un alumno de intercambio. Las preguntas, sin embargo, terminaron por ser puestas en este trabajo y, con ayuda de otras voces, ofreceré en el capítulo III y IV una reflexión definitiva sobre la pertinencia de nuestro montaje.

---

<sup>22</sup> Véase Cap. V. Anexos. A. Apuntes para presentación sobre la técnica bunraku.

## E. Proceso de montaje

Una vez que como elenco de títeres presentamos nuestra investigación sobre la historia y la técnica de títeres bunraku ante el elenco de actores y el equipo de producción. El director procedió a trabajar únicamente con los actores protagónicos y el elenco de titiriteros quedó a cargo de la directora de títeres. Esto ocurrió por alrededor de dos semanas.

Durante esas dos semanas, llevamos a cabo exploraciones corporales que tenían el objetivo de desarrollar nuestra *propiocepción*<sup>23</sup>, desde el funcionamiento de las articulaciones y los músculos de nuestras extremidades, hasta el uso de los músculos faciales y la concentración absoluta en busca de una respiración sincronizada con el resto del elenco de titiriteros. Una vez que concluidas las exploraciones corporales, proseguimos con exploraciones preliminares de la técnica de títeres con títeres de ensayo hechos de periódico y cinta adhesiva, cargados con una pesa de dos libras<sup>24</sup> en la zona de la espalda para asemejarlos al peso de los títeres definitivos. La cinta adhesiva se encontraba en las articulaciones (hombros, codos, muñecas, cadera, rodillas, tobillos) y unía una parte corporal con la otra, facilitando la movilidad. En la cabeza, los codos y los pies, había una varilla de madera insertada que permitía mover el cuello y las extremidades. Las exploraciones se basaron en transferir al títere los movimientos específicos que habíamos explorado antes en nuestros cuerpos. Con esos títeres trabajamos aproximadamente cuatro semanas más, a continuación, describo los hallazgos que tuvimos a través de dichas exploraciones:

---

<sup>23</sup> También llamada *interocepción*, *kinestesia* o *cinestesia*. Es la percepción consciente del cuerpo - los músculos y el esqueleto - y su posición en el espacio. (González, 2014, pp. 106-109) y (Pavis, 1998, p. 270).

<sup>24</sup> 907 gramos, poco menos de 1 kg.

- El torso, específicamente los hombros, tienden a moverse en el sentido contrario a nuestras piernas al caminar. Es decir, al dar un paso al frente, si la pierna que avanza es la izquierda, el hombro derecho se ladeará un poco hacia adelante, y viceversa. Igualmente, los brazos tienden a columpiarse hacia adelante y hacia atrás en el sentido contrario a nuestras piernas. Así, si la pierna derecha va hacia adelante, el brazo derecho se columpia hacia atrás y el izquierdo hacia adelante. Este mecanismo le permite al cuerpo mantener el equilibrio, repartiendo el peso a lo largo de toda la columna vertebral. Esto pudimos constatarlo con los títeres, valiéndonos de la pesa colocada en la espalda y las varillas insertadas en las articulaciones de los codos.
- Cuando el cuerpo humano se dispone a caminar, después de estar de pie en una posición relajada, hay una breve tensión de todos los músculos que se preparan para dar el primer paso. Con esta tensión, el torso se eleva y se impulsa hacia adelante para moverse junto con las piernas. Si el torso se mantuviera inmóvil mientras las piernas avanzan, muy probablemente perderíamos el equilibrio y caeríamos hacia atrás. En el caso específico de los títeres, el no realizar este ligero movimiento del torso provocaría que el caminado se viera poco natural y, en un caso extremo, que el títere se cayera hacia atrás. El pie que los titiriteros involucrados desarrollamos para iniciar este movimiento, intentando retomar la tradición bunraku, fue una respiración profunda sincronizada, cuya inhalación elevaba el torso impulsándolo hacia adelante, y cuya exhalación iniciaba el movimiento de las piernas, generalmente, empezando con el pie derecho.
- Al caminar, los pies se despegan del piso tomando impulso con el metatarso y los dedos. Al mismo tiempo, las rodillas se flexionan para levantar el pie del suelo. Los

pies caen sobre el suelo empezando por el talón y terminando con el metatarso. Mientras el talón de un pie empieza a apoyarse sobre el suelo, el talón del pie contrario empieza a despegarse de él y a tomar impulso con el metatarso. Estos movimientos que ocurren tan rápidamente y que llevamos a cabo de manera inconsciente juegan un papel muy importante a la hora de hacer caminar a un títere, ya que la suposición inicial del elenco de titiriteros fue flexionar las rodillas y hacer caer el pie en el suelo con toda la planta, lo cual hace ver al títere como si estuviera marchando y el movimiento termina siendo muy tosco.

- Al sentarnos, un reflejo muy habitual es voltear a ver primero la superficie sobre la que planeamos sentarnos y apoyarnos con una mano de otra superficie antes de dejar caer nuestro peso sobre el asiento. Por ejemplo, si vamos a sentarnos a la mesa para comer, muy probablemente primero voltearemos a ver la silla sobre la que nos vamos a sentar, nos apoyaremos con una mano sobre la mesa y luego dejaremos caer nuestro peso sobre la silla. Ver el asiento antes de sentarnos nos permite medir qué tan cerca o lejos nos encontramos de la superficie, así como su altitud (si se trata de un banco alto o bajo). La consciencia corporal que hemos adquirido como adultos es tal que nos permite medir estas distancias antes de siquiera sentarnos, ya que al momento de hacerlo no podremos ver el asiento porque estará a nuestras espaldas. Procuramos apoyarnos sobre alguna otra superficie para evitar caernos en caso de que nuestros cálculos fallen, y poder utilizar ese punto de apoyo como un impulso contrario (hacia arriba) al de la caída en caso de un accidente. En el caso de nuestros títeres, que eran infantes y su altura no excedía un metro, el punto de apoyo para sentarse en el banco que fungía como el asiento trasero del auto era el banco mismo, ya que la estatura de

un niño le obliga prácticamente a escalar hacia un asiento, en vez de apoyarse y dejarse caer sobre él. Es un poco lo que hacemos cuando nos sentamos en bancos muy altos, como los que se encuentran en un bar. Nuestro punto de apoyo no sólo nos sirve para evitar una caída, sino también para impulsarnos hacia arriba y alcanzar la altura del asiento con nuestra cadera. La importancia de que este movimiento fuera bien ejecutado radicaba en no romper la ficción haciendo que el titiritero cargara al títere y lo sentara en su falta de técnica por lograr hacer al títere sentarse por sí solo.

Hubo un total de siete títeres: cinco de gran de gran dimensión y dos de dimensión media. Los títeres de gran dimensión iban de unos 80 centímetros a un metro de altura, mientras que los de dimensión media alcanzaban unos 50 centímetros. Cada títere era manipulado por dos o tres titiriteros (dependiendo de las exigencias específicas de cada escena), siendo un total de ocho titiriteros, quienes alternábamos la manipulación de un títere de gran escala y uno de escala media. Michael Aghasaryan, Kelsey Kato y yo manipulamos dos títeres de gran escala. A continuación, presento un desglose de cada títere, su dimensión y sus manipuladores:

<b>Personaje</b>	<b>Dimensión aproximada</b>	<b>Manipuladores</b>
Stephen	85 centímetros	Casey Convey Talia Gloster
Claire	80 centímetros	Riva Brody Aiko Little
Rebecca	90 centímetros	Michael Aghasaryan Tieren Salstrand

Músico	1 metro	Kelsey Kato Diego Salazar
Chester	50 centímetros	Talia Gloster Tieren Salstrand
Naomi y Betty	50 centímetros	Riva Brody Aiko Little
El chico de “The Cave <sup>25</sup> ”	90 centímetros	Michael Aghsaryan Kelsey Kato Diego Salazar

Cuadro 1: Desglose de títeres y titiriteros.



Imagen 1: De izquierda a derecha: Claire, Stephen y Rebecca. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal.

<sup>25</sup> Antro gay al que acude Stephen. En español *La Cueva*.



*Imagen 2: Músico. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal.*



*Imagen 3: Chester. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal.*



*Imagen 4: Naomi y su novia. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal.*



*Imagen 5: El chico de The Cave. Diseño de vestuario: Reny Kim, Jared Davis y Maggie Colvin. Diseño de títeres: Yin Lin Zhao. Foto de: Michael Lamont. Archivo personal.*

Una vez que se integró el trabajo de titiriteros y actores en un solo montaje, se nos encomendó a los titiriteros desarrollar un documento que desglosara pie a pie el trazo de todos los títeres y los manipuladores involucrados<sup>26</sup>. A dicho documento se le denominó *Blockument* (del inglés *blocking*, trazo, y la palabra *document*). Con dicho documento fue posible arreglar cualquier imperfección en el trazo de los actores para aglutinar un montaje con actores, títeres y titiriteros.

Adicionalmente, se nos citó a pruebas de vestuario en horarios fuera del laboratorio, en las que se nos tomaron medidas exactas para confeccionar lo que sería nuestro vestuario de titiriteros. Dicho vestuario estuvo conformado por un pantalón negro recto, una playera negra de manga corta y cuello redondo, sobre la cual llevábamos una especie de bata negra hasta la cadera, que se amarraba cruzada con un cinturón de tela adherido a ella; calcetines negros, guantes negros hasta los codos, tenis negros estilo Converse©, y una capucha negra que cubría por completo nuestra cabeza y nuestra cara. La capucha, a su vez, estaba hecha de un material más ligero y traslúcido en la zona de los ojos, nariz y boca, que nos permitiera ver y respirar más cómodamente. A pesar de haber previsto que muchos retos vendrían con la integración del vestuario a la escena, nada de lo que hubiésemos imaginado antes nos preparó para el momento en el que finalmente empezamos a correr la obra completa con el vestuario puesto. A continuación enlisto los desafíos técnicos que representó el vestuario:

- La conjunción del pantalón, la playera, y la bata nos provocó un calor inusitado al que tuvimos que acostumbrarnos.

---

<sup>26</sup> Véase Cap. V. Anexos. B. *Blockument*. Desglose de trazo de todos los títeres, pie a pie.

- La capucha, si bien había sido diseñada con cierta consideración de nuestra necesidad de ver y respirar, no terminaba por permitirnos ver adecuadamente cuando las luces del escenario bajaban, provocando errores y tropiezos durante las corridas. Asimismo, el equipo de producción tenía la instrucción de atomizar un desinfectante de un aroma intenso sobre las capuchas al final de cada ensayo, lo cual provocó alergias y estornudos en algunos miembros del elenco de titiriteros. Debido a esto, la capucha tuvo que ser modificada, aligerando aún más el material de la zona de los ojos, y se suspendió el proceso de desinfección al final de los ensayos. A pesar de que la respiración y la visión mejoraron considerablemente, tuvimos que resignarnos a contar con un rango visual frontal, pues la vista periférica estaba obstruida por la misma tela de la capucha.
- Los guantes reducían la sensibilidad en los dedos, aumentando la posibilidad de que alguna de las varillas con las que se manipulaban los títeres resbalara de nuestros manos. Igualmente, las suelas de caucho de los tenis, al ser tan lisas, derrapaban en el suelo con mayor frecuencia que las suelas de los tenis deportivos con los que usualmente habíamos ensayado antes.

A los retos que ya había impuesto el vestuario, se sumó uno nuevo: la integración de los títeres de presentación. Dos semanas antes del estreno, se empezó a ensayar con los títeres definitivos, los cuales tenían impresa en 3D la cara de cada uno de los actores adultos que los representaban en la segunda parte de la obra. Esto representó varios retos, desde el peso hasta la movilidad reducida de las articulaciones, producto del propio vestuario de los títeres, así como de los materiales con los que estaban fabricados, cuya flexibilidad era mucho muy diferente a la del papel periódico.

La cinta adhesiva que hacía las veces de las articulaciones y que unía las extremidades y el cráneo al tronco de los títeres de periódico facilitaba un movimiento de los brazos y piernas en un ángulo de prácticamente 360°. Los nuevos títeres, por su parte, estaban hechos de hule espuma de alta densidad, reforzados con láminas de madera en el área de los hombros y la cadera; estas láminas a su vez estaban atornilladas a otras láminas de madera que conformaban las extremidades superiores e inferiores, forradas también de hule espuma. El cráneo y las manos se elaboraron con fibra de vidrio, dado que era el material ideal para imprimir en 3D. Sobre estos títeres desnudos, se colocó un vestuario idéntico al que los actores usarían para representar a sus personajes, así como una peluca, lo cual rigidizó aún más las articulaciones y dificultó la vista desde atrás del títere, que de sí ya era difícil debido a la capucha que llevábamos puesta.

Por otro lado, a pesar de que los títeres de periódico habían sido cargados con una pesa de dos libras, los materiales de los títeres definitivos repartían el peso en cada una de sus partes, no solamente en la espalda. Levantar el brazo de un títere de periódico requería mucho menos esfuerzo que hacer lo mismo con uno de los títeres definitivos. Igualmente, las láminas de madera no permitían que las extremidades se movieran en un ángulo de 360°, algo que en realidad es mucho más parecido a los movimientos que los seres humanos podemos realizar; salvo los brazos, que con cierto esfuerzo podemos mover en círculos perfectos, mover las piernas en un ángulo de 360° resultaría imposible y terminaría por causarnos algún daño en los ligamentos de la cadera y el fémur.

Para ser capaces de integrar los nuevos títeres al montaje sin perder la calidad técnica que habíamos logrado, iniciamos un entrenamiento correctivo que fortaleciera nuestros músculos y nuestra resistencia a mantenernos en posiciones incómodas por ratos largos (en cuclillas,

con el brazo derecho en alto, sentados sobre nuestros talones). “Los miembros del elenco de ‘The Long Christmas Ride Home’ hicieron sentadillas de pared y lagartijas para prepararse para su más reciente papel: el de titiriteros.” (Warner, 2018, p. 6). Finalmente presentamos la obra del 14 al 17 de noviembre, con un total de cinco funciones, inaugurando el ciclo teatral del Main Stage (escenario principal) 2018-2019 de UCLA.

### III. Apropiación cultural

#### A. Correspondencia entre el contexto sociopolítico de Estados Unidos y nuestro montaje

La realidad de los Estados Unidos frente al tema de migración ha cambiado mucho a partir de la administración de Donald Trump<sup>27</sup>. Desde su slogan de campaña: *Make America Great Again* (hagamos a Estados Unidos grandioso de nuevo), hasta la construcción del muro en la frontera con México, se avistaba una serie de reformas migratorias que tuvieron lugar poco antes de mi llegada o durante mi estadía en Los Ángeles<sup>28</sup>. Por mencionar algunas, la Reforma RAISE<sup>29</sup>, que redujo la cantidad de visas de migrante emitidas anualmente a la mitad, así como la entrada de refugiados en un 85%, y la Reforma ICE<sup>30</sup>, que en 2018 separó a miles de menores de sus padres en la frontera entre México y Estados Unidos, y que buscó doblegar a las ciudades santuario<sup>31</sup> para que cooperaran en la detención de migrantes indocumentados.

Artistas de disciplinas varias, así como figuras públicas se han pronunciado en respuesta, esperando que el gobierno de los Estados Unidos pueda seguir siendo un país cuya fuerza resida en su diversidad cultural, en su heterogeneidad y, precisamente, en una “unión desunida”; en unas puertas abiertas a migrantes de cientos de países que se suman a las

---

<sup>27</sup> 45° presidente de los Estados Unidos de América desde 2016, actualmente conteniendo por su reelección en noviembre de 2020. Véase: <https://www.donaldjtrump.com/about>

<sup>28</sup> Todo esto es expuesto a detalle por Christina Clusiau y Shaul Schwarz en el documental *Immigration Nation*, disponible en Netflix.

<sup>29</sup> Véase: <https://www.congress.gov/bill/115th-congress/senate-bill/354/text>

<sup>30</sup> Véase: <https://www.congress.gov/bill/116th-congress/house-bill/1397/text>

<sup>31</sup> Ciudades en Estados Unidos que se niegan a arrestar inmigrantes indocumentados. Véase: <https://www.washingtonpost.com/graphics/national/sanctuary-cities/>

fuerzas de trabajo y que, con su llegada, no sólo acrecientan la riqueza económica, sino cultural del país.

Frente a una realidad social tan agitada, el proceso de montaje en sí mismo representó un cuestionamiento para mí. Como un preámbulo al planteamiento de mi discusión, me parece de enorme importancia mencionar que la población en Los Ángeles es considerablemente más diversa que la de la Ciudad de México, en cuanto a su etnicidad y origen cultural. En específico, las estadísticas de diversidad estudiantil en UCLA en 2018 arrojaron los siguientes resultados<sup>32</sup>:

- 3% son afrodescendientes.
- <1% son amerindios o nativos de Alaska.
- 28% son asiáticos.
- 22% son hispanos.
- <1% son nativos polinesios.
- 27% son blancos.
- 6% son descendientes de dos o más razas.
- 2% son de etnicidad o raza desconocida.
- 12% en total son extranjeros (eticidades variadas).

Lo anterior es clave para analizar el choque cultural que viví como alumno de intercambio mexicano y el esfuerzo que representó intentar entender cómo operaba el multiculturalismo en el teatro universitario del contexto sociopolítico en el que me inserté.

---

<sup>32</sup> Véase: <http://www.admission.ucla.edu/campusprofile.htm>

El director del montaje desde el primer momento tuvo la intención de conformar un elenco multiétnico. Así, la hija menor fue encarnada por una chica negra, el hijo fue representado por un actor descendiente de japoneses, y la hermana mayor, así como los padres, fueron representados por actores blancos. Dentro del elenco de titiriteros, había tres personas blancas, una descendiente de amerindios nativos, una descendiente de judíos, un descendiente de armenios, un descendiente de nativos polinesios, y yo (un mexicano). Esta elección me hizo preguntarme cuáles eran los objetivos de conformar un elenco multiétnico. Schechner (2012 p. 474) dedica todo el último capítulo de su libro *Estudios de la Representación* para hablar de los vínculos y vías de intercambio y comunicación que han surgido dentro de la esfera escénica entre las culturas. Entre las voces con las que articula un diálogo entre los que están a favor o en contra de esta mezcla de culturas, cita a Marvin Carlson, quien a su vez refiere a Peter Brook diciendo “con frecuencia Brook ha hablado de su ‘teatro internacional’, cuya meta es ‘articular un arte universal que trascienda el nacionalismo estrecho en su intento por realizar la esencia humana’ (1996, pp. 88-90).” Si la intención en nuestro montaje era la de interpelar a un público multicultural (dadas las estadísticas antes detalladas de la población estudiantil de UCLA), y si hubiera pretendido posicionarse frente a la discusión sobre los derechos de los inmigrantes tan latente en su momento en una ciudad donde más del 50% de la población es latino-descendiente, posiblemente la elección de texto hubiera sido otra. Si bien nuestro equipo contaba con representación de diversos grupos culturales, la multiplicidad étnica perdía importancia dentro de la obra elegida al no poder ser justificada desde el texto mismo, sin tener que añadir un comentario previo para que tuviese sentido. En opiniones de compañeros y amigos que fueron a ver la obra, la decisión de integrar un elenco multiétnico no cobraba sentido dentro de la obra.

## B. Enunciaciones sobre apropiación cultural

A través de las voces que citaré a continuación pretendo hacer un recorrido por las reflexiones de diversos autores en torno al término apropiación cultural, a modo de un marco teórico que explique cómo el término ha cobrado sentido en diversas representaciones artísticas.

Edward Said (1993) nos dice que el conocimiento del Occidente contemporáneo, especialmente en Estados Unidos, ha tenido la intención de mantenerse parcial frente a lo político. Sin embargo, la práctica de un individuo que se involucra en la sociedad en la que vive es imposible desprenderla de lo político. “Este conocimiento no es, entonces, automáticamente, no-político.” (p. 1873). En su ensayo sobre Orientalismo, Edward Said hace un recuento histórico sobre cómo la dominancia de las culturas franco-británicas y estadounidenses han impuesto al Oriente una etiqueta de otredad y exotismo que, con el tiempo, desembocó involuntariamente en racismo.

Respecto al *Mahabharata* de Peter Brook, por ejemplo, Rustom Bharucha (1988) reflexionó que se trataba de un claro ejemplo de apropiación de la cultura india, siendo una producción que pensaba el material no-occidental apropiado dentro de un marco orientalista y especialmente diseñado para el mercado internacional.

Otro ejemplo es el performance de Coco Fusco y Guillermo Gómez-Peña (1992) *Couple in the Cage*, en el que los artistas se introducían por tres días en una jaula de metal, fingiendo ser amerindios nativos de una isla ficticia no descubierta en el Golfo de México. Como tales, llevaban a cabo acciones comúnmente asociadas con las civilizaciones nativas del Caribe, como la elaboración de muñecos vudú. Igualmente, requerían ser llevados al baño por oficiales que los custodiaban con correas. Sin embargo, también rompían con dicha

esquematación, desempeñando tareas como escribir en una laptop, levantar pesas y ver televisión. Diana Taylor misma reflexiona sobre este performance en *A Savage Performance* (1998).

Patrice Pavis y Guy Rosa (1994) hacen un compendio de ensayos y ponencias que reflexionan sobre las tendencias interculturales sobre el escenario. Con posturas a favor y en contra, se reúnen disertaciones de Richard Schechner, Peter Brook, Marvin Carlson, Eugenio Barba, Dario Fo y Jerzy Grotowski. Varios de los ensayos compilados tratan el orientalismo y la pertinencia de la interculturalidad o hibridación cultural en la escena.

Maurya Wickstrom (1999) hace su propia crítica desde la *comodificación*<sup>33</sup> (convertir la cultura en mercancía) de *El Rey León* de Julie Taymor, estudiando la estrecha relación que existe entre el mercado y el, en este caso, espectáculo de la jungla africana. En su ensayo explica cómo la globalización ha obligado a las campañas publicitarias a motivar a los consumidores, ya no a adquirir mercancías, sino a convertirse en mercancías ellos mismos. Un ejemplo claro de este fenómeno son las sudaderas de personajes de Disney. Existe aquí también una transmedialidad: de la caricatura al teatro, del teatro a la sudadera, de la sudadera al cuerpo del consumidor. El consumidor, además, no sólo se convierte en una mercancía en sí mismo, sino que se transforma en un medio publicitario.

### **C. Hacia una definición de apropiación cultural**

En mi búsqueda por encontrar una respuesta a si la obra que montamos se trataba de un acto de apropiación cultural o no, llegué al libro *Apropiación Cultural y Artes*<sup>34</sup>, de James Young. En su libro, Young puntualiza que la apropiación cultural puede estar presente en muchas

---

<sup>33</sup> En inglés: commodification.

<sup>34</sup> En inglés: *Cultural Appropriation and the Arts*.

cosas más que sólo las artes. Sin embargo, su análisis se enfoca específicamente en analizar las implicaciones morales y estéticas que surgen de la apropiación cultural en la esfera de las artes.

En su reflexión, puntualiza que “los artistas pueden estarse apropiando de algo que no se considera arte en la cultura origen [...] los artistas pueden estarse apropiando de algo que tiene más que solo valor estético en su cultura de origen” (p. 4). En este sentido, también hace hincapié en que prácticamente todos los artistas se habrán apropiado de algo en la creación de sus obras, si bien esta apropiación no siempre es cultural. Resulta imposible pensar que un artista no tome inspiración de otras obras de arte o de elementos ajenos a su propia experiencia para crear su arte.

Para distinguir entre los que se apropian y los apropiados, Young llama a los primeros *externos* y a los segundos *internos*<sup>35</sup>. Asimismo, dentro de la apropiación cultural distingue dos tipos:

- Apropiación de contenido artístico: apropiación de obras completas (en muchos casos, objetos tangibles), o de elementos artísticos que no son obras de arte en sí mismos (estilos, tramas, motivos, temas, géneros).
- Apropiación de sujeto: utilizar a una cultura ajena como el tema principal y representar a toda esa cultura en conjunto, no sólo alguno de sus elementos.

Para esclarecer lo que entendemos por la palabra *cultura*, Young cita “esa compleja totalidad que envuelve el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, las leyes, las costumbres, y cualquier otra capacidad o hábito adquirido por el ser humano como miembro de una

---

<sup>35</sup> En inglés: *outsiders* e *insiders*, entendiéndose que los primeros están fuera de un círculo cultural y los segundos dentro de él.

sociedad (Tylor, 1871, p. 1)” (p. 10). Enseguida sugiere que una cultura no sólo es un conjunto de características fijas que definen a sus miembros, sino que sus miembros participan activamente en la construcción de esas características “no sólo comparten una cultura, también son una cultura” (p. 10).

Con la definición anterior, se logra hacer una distinción entre los externos y los internos. Sin embargo, es indudable que las barreras entre las culturas se han ido disolviendo cada vez más “las culturas se traslapan y se cruzan en muchas formas complejas. Una sola persona puede pertenecer a una variedad de culturas simultáneamente.” (p. 13). Es en este empalme que indica Young, que surge el problema de la apropiación cultural. Desde mi punto de vista, la definición del término apropiación cultural no es sólida y concreta. Asimismo, concuerdo con Young en que no siempre lleva consigo una sentencia moral.

Para Young, hay actos de apropiación cultural que pueden ser vistos como actos de robo y, para que ello exista, debe conocerse quién tiene el derecho de posesión sobre cierta propiedad cultural. Por ello, Young niega que a una cultura se le pueda robar contenido no tangible (estilos, temas, motivos, tramas), dado que una cultura no podría comprobar el derecho de propiedad que tiene sobre ello. Sin embargo, el robo de obras artísticas completas y tangibles existe y el derecho de propiedad sobre ellas es comprobable. Dado que en este trabajo no estoy estudiando el robo de una obra artística completa, no ahondaré más en la apropiación cultural como robo.

Las premisas anteriores no cancelan la existencia de la apropiación por contenido. Simplemente se niega que la apropiación de contenido sea un robo. Young distingue que dentro de la apropiación de contenido puede haber dos vertientes: la innovadora y la no innovadora. En la primera los externos se apropian de un contenido para crear una obra cuyas

formas no se podría encontrar en la cultura original. En la segunda los artistas únicamente suman a las formas ya existentes en la cultura original, sin crear una categoría nueva. Al mismo tiempo, Young niega la tesis de que los artistas tengan una limitación estética por el simple hecho de ser externos a una cultura al momento de apropiarse de contenido. Dicha tesis dice que “por más que traten, [...] los artistas que se apropien de otra cultura producirán obras que tendrán defectos artísticos inmediatamente observables.” (p. 34). Por el contrario, Young considera que hay diferentes argumentos de autenticidad que pueden hacer a una obra que se ha realizado por medio de la apropiación cultural auténtica en ciertos aspectos e inauténtica en otros. Cuáles de estos elementos tendrán un impacto sobre su valor estético, será decisión del espectador.

Dentro de los factores de autenticidad, Young menciona los siguientes:

- Autenticidad de procedencia: obra producida por internos de una cultura.
- Autenticidad personal: expresión original del ingenio de un artista.
- Autenticidad existencial: compromiso ideológico con los simbolismos de la obra de arte producida.
- Autenticidad estilística: dominio de las técnicas pertenecientes a cierto estilo artístico, para lo cual se requiere conocimiento sobre el contexto de la cultura original.

Young considera a la autenticidad personal y estilística como virtudes estéticas. A la primera, dado que es evidencia de la expresión original de un artista (a diferencia de una derivación o una copia). A la segunda, porque requiere maestría en las técnicas artísticas. Los otros dos tipos de autenticidad pueden o no ser considerados por un espectador como virtudes estéticas. Hay espectadores que valoran más una obra de arte cuando saben que ha sido hecha por

internos de una cultura. Igualmente, hay espectadores que valoran más una obra de arte cuando saben que el artista cree fielmente y está comprometido con los simbolismos puestos en su obra (políticos, religiosos, o ideológicos).

A pesar de que los artistas que practican la apropiación cultural no tengan una limitación estética para crear sus obras y su valor estético esté más bien fundado en su autenticidad y su cualidad de innovadoras o no innovadoras, Young reconoce que “las obras que distorsionan y tergiversan sufren de un defecto estético. [...] Si las representaciones de los externos están basadas en un conocimiento imperfecto de una cultura ajena, están destinadas a ser, en el mejor de los casos, defectuosas dado incompletas. En el peor, serán distorsiones equívocas.” (p. 56).

Young ofrece otro parámetro para analizar la autenticidad de una obra, la autenticidad de experiencia, que se obtiene al vivir como miembro de una cultura. Al respecto, concede que los externos nunca podrán representar de forma auténtica una experiencia que no han vivido y, en su falta de conocimiento de una cultura, podrían también representar equivocadamente a una cultura. Sin embargo, niega que la obra de un externo tenga un defecto estético por el simple hecho de no ser auténtica de una experiencia, y otorga que en ocasiones la representación de una cultura hecha por un externo puede ser muy precisa. Para ejemplificar lo anterior, Young retoma a Edward Said:

Conrad (en *Nostramo*, 1904) y Kipling (en *Kim*) fueron incapaces de cuestionar el imperialismo. Kipling nunca dudó por un momento de la necesidad y pertinencia de la dominación británica en la India y esto moldea su percepción del país. Conrad reconoció que el imperialismo tuvo consecuencias terribles, pero nunca concibió una alternativa. Al mismo tiempo, Said reconoce qué tanto Conrad como Kipling son

grandes artistas que, si bien escribieron sobre culturas ajenas, produjeron grandes obras maestras, llenas de perspectivas sobre otras culturas. Quizás estos autores habrían sido incluso más grandiosos de no haber sufrido de una suerte de miopía cultural, pero aun así produjeron obras maestras. (p. 58).

Para Young (como tal vez para Said), el valor en las obras de Conrad y Kipling está en la luz que arrojaron sobre culturas que hasta entonces habían sido omitidas en la literatura. Al respecto recalca que no representar una cultura puede ser tan perjudicial como representarla erróneamente, pues la omisión de una minoría sería una tergiversación de la realidad. Posiblemente, la expectativa que se tendría en nuestros días sobre las obras de Kipling y Conrad sería que cuestionaran de alguna forma la opresión a la que son sometidas las culturas apropiadas. En apoyo a esta expectativa, Young niega que los estilos, motivos, temas, tramas generales y demás elementos artísticos (no obras de arte por sí solos) sean propiedad única de una cultura y, por el contrario, los denomina “elementos artísticos comunes”; esto porque considera que la creatividad se vería diezmada si se restringiera la libertad que tiene un artista de tomar prestados estos elementos para crear sus obras. Sin embargo, también concede que la utilización no autorizada de algunos elementos culturales, así como la tergiversación o menosprecio de los mismos puede resultar, en el mejor de los casos, en un acto profundamente ofensivo y, en el peor, en un acto perjudicial para una cultura.

Young menciona como el caso más perjudicial para una cultura el de la asimilación cultural, donde los internos están expuestos a tal grado a la representación de los externos, que empiezan a modificar sus prácticas para asimilarlas cada vez más a la práctica de los externos. Esto podría resultar en la extinción definitiva de una cultura.

Los miembros de las culturas minoría no van a agraviar de manera similar a las culturas mayoría con actos de apropiación cultural, dado que los miembros de las culturas mayoría tienen suficiente acceso a representaciones precisas de sus culturas. [...] El argumento de asimilación debe tomarse seriamente dado que identifica de manera correcta la única y más importante amenaza a las culturas minoría: la destrucción por asimilación. (p. 119).

Si bien Young se ocupa a lo largo de su libro de la apropiación cultural únicamente en el terreno de las artes, el argumento de asimilación cultural es una gran oportunidad para reflexionar otras prácticas. Como Young menciona antes, hay personas que pertenecen simultáneamente a varias culturas. En el empalme de varias culturas, existe una suerte de inserción por parte una cultura interna (minoría) dentro de una externa (mayoría). La cultura externa se convierte en una cultura *receptora* de nuevas tradiciones y costumbres por parte de una cultura *desplazada* (la interna). Así como los autodenominados chicanos son un grupo de mexicanos vecindados en Estados Unidos (en este caso, la cultura desplazada) que, si bien han perpetuado las tradiciones de su cultura origen (la mexicana), también se han asimilado a la cultura estadounidense (cultura receptora). Paralelamente, los estadounidenses se han apropiado de elementos culturales de los mexicanos. Un ejemplo de gran utilidad es la celebración del 5 de mayo que, si bien no se contempla en la cultura mexicana, ha sido instaurada por muchos estadounidenses que se han apropiado de la cultura mexicana de manera equívoca. Muchos chicanos, a su vez, en su proceso de asimilación cultural, han adoptado también la celebración, a pesar de no ser tradicional de su cultura. La cultura desplazada asimila prácticas culturales tergiversadas de su propia cultura por asimilarse a la

cultura receptora. Este fenómeno, sin embargo, tiene mucho más que ver con la colonización primero y la globalización después, que con la apropiación cultural.

Así bien, Young termina explicando que, si bien un acto de apropiación cultural puede ser profundamente ofensivo para algunos miembros de una cultura, ello no necesariamente lo hace malo. Si un acto de apropiación cultural tiene un valor social importante o contribuye de manera significativa a la autorrealización de un artista, entonces los daños colaterales bien pueden ser la ofensa a algunos miembros de la sociedad, quienes tienen la elección de ignorar el acto. Ahora bien, los artistas que saben que están causando una ofensa, dice Young, deberán buscar el tiempo y lugar adecuados para exhibir su obra, evitando herir susceptibilidades. Por otro lado, si un artista voluntariamente se involucra en un acto ofensivo de apropiación cultural, aunque éste no sume nada a su autorrealización ni tenga valor social alguno, entonces el artista está actuando arbitrariamente de manera incorrecta. Similar a mi reflexión unas líneas arriba, Young concluye que la apropiación cultural no es la causante de las injusticias sociales que viven muchas culturas.

El racismo, la xenofobia, la intolerancia religiosa, y otras formas de fanatismo son las causas. La apropiación cultural en la esfera de las artes ha contribuido muy poco al estado en el cual se encuentran las minorías desfavorecidas. [...] La asimilación es la principal amenaza [...] como es frecuentemente el caso, idioma, creencias, y gustos son impuestos en una cultura desde el exterior. Esta imposición usualmente no viene de artistas que participan en la apropiación cultural. En cambio, viene de corporaciones como Disney y Sony que han hecho de la cultura una mercancía [commodity]. [...] Mi intención no ha sido la de actuar como un apologista de la globalización. (p. 153).

Hacia el final de la cita anterior, la reflexión de Young se acerca demasiado a la postura de Maurya Wickstrom respecto a *El Rey León* de Julie Taymor. Al respecto, Wickstrom habla de comodificación, hacer del espectáculo y del espectador una pieza más de mercancía. Tanto Young como Wickstrom, e incluso Schechner, señalan a la globalización como la causante de estos fenómenos:

La globalización consiste en integrar todos los sistemas – el de información, el económico, el militar, el ideológico, el político, y el cultural – siguiendo las directrices del “alto rendimiento”. [...] La mejor manera de estudiar las representaciones interculturales es en relación con la globalización. Con frecuencia, las representaciones interculturales surgen como respuestas y en algunos casos como protestas hacia un mundo cada vez más globalizado. (Schechner, 2012, p. 416).

Bajo la sugerencia de Schechner, la apropiación de contenido en obras artísticas podría estar denunciando los estragos de la globalización o al menos evidenciándolos. Sobre este mismo eje, Young añade a su conclusión que la apropiación cultural es necesaria y, en su mayoría, benigna, para contribuir al entendimiento entre culturas en un mundo que se encuentra en conflicto. Al mismo tiempo, menciona que los intereses de los internos pueden procurarse de otras formas que no sean la restricción de la creatividad artística, por ejemplo, aprovechar el factor de autenticidad de procedencia que muchos consumidores de arte valoran.

#### **D. En la obra *El largo viaje a casa en Navidad* de Paula Vogel**

Como estudiante de intercambio en la Universidad de California en Los Ángeles, me resultaba lógico ser testigo de prácticas escénicas que enaltecieran la multiculturalidad en una ciudad que encabeza las listas de ciudades con más diversidad cultural en el mundo, y que denunciaran las políticas de rechazo a la inmigración instauradas en el país. De no

hacerlo, al menos se podrían llevar al escenario obras que abrieran discusiones como las que he propuesto antes en este trabajo, en torno a temas como la globalización. Si no se iba a hablar del sincretismo cultural que vivía Estados Unidos, entonces al menos se hablaría de las culturas minoría y las afectaciones que la globalización ha tenido sobre ellas, pero ¿qué pasa cuando una obra que habla de una realidad esencialmente blanca-estadounidense únicamente retoma ciertos elementos artísticos de una cultura ajena (la japonesa) a placer para cobrar sentido? Considero conveniente entonces analizar si la apropiación cultural se está haciendo desde una postura informada, apreciativa, y sensible a esa cultura, o si el acto ofende y/o daña a sus miembros. Al mismo tiempo, considero importante analizar el valor estético y social de la obra, así como su aportación artística.

Joanna Mansbridge (2012) escribió para la revista *Comparative Drama* un ensayo casi apologético que comparaba desde la Modernidad el uso de los recuerdos y los fantasmas en las obras de Thornton Wilder y *El Largo Viaje a Casa en Navidad* de Paula Vogel, así como la integración del teatro japonés en la obra en cuestión. Una profunda estudiosa del teatro de Paula Vogel, académica de la Universidad de Hong Kong, Joanna Mansbridge dice al respecto de la apropiación cultural en dicha obra que:

No podemos ya asumir de forma reductiva que el uso de tradiciones orientales en Occidente es una forma de apropiación cultural, dado que tales suposiciones ignoran patrones contemporáneos de préstamo cultural mucho más complejos y operan para mantener en su lugar las mismas jerarquías de poder que la teoría poscolonial y la deconstrucción han intentado problematizar. (p. 216).

A pesar de que las aseveraciones de Mansbridge son de gran importancia en un esfuerzo por reivindicar los mecanismos de los préstamos culturales en las prácticas artísticas de nuestros

días, no podemos perder de vista que suponen una instauración bilateral de dichas jerarquías de poder. La dominancia cultural de los países franco-británicos y norteamericanos sobre los países asiáticos, africanos y latinoamericanos no ocurrió como un acuerdo mutuo donde la cultura no-dominante se concibiera como tal. Por lo tanto, cuestionar a las culturas dominantes sobre la apropiación de contenido cultural es un derecho de protesta que le corresponde a las culturas no-dominantes. Una cultura no-dominante, históricamente desfavorecida no puede contribuir con su protesta a la existencia de una jerarquía cultural que le fue impuesta.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que Mansbridge analiza la obra dramática únicamente a partir del texto. El texto dramático, sin embargo, no cobra significado enteramente hasta que se representa en un contexto específico. Una vez que insertamos la obra de Vogel en el contexto del que me ocupó en este trabajo, en una Universidad en Los Ángeles, las cosas cambian. Frente a una población culturalmente tan diversa, frente a unas políticas de repudio a la inmigración, hacer un préstamo cultural admitiendo deliberadamente una mala interpretación de sus técnicas artísticas tiene implicaciones distintas.

A favor de la postura de Mansbridge, Young (2008) menciona que “el carácter único que tienen las culturas europeas y asiáticas de gran escala raramente se ve amenazado” (p. 153). En este sentido, Mansbridge también se encarga de especificar que se trata del uso de tradiciones orientales en Occidente. Bajo el tamiz de las herramientas facilitadas por Young en *Apropiación Cultural y Artes*, y dada la discusión surgida hacia el final del capítulo III de este trabajo (sobre la globalización como origen de las desigualdades entre culturas), me atrevo a decir que la apropiación cultural ya no resulta inmediatamente problemática. A lo largo de su libro, Young pone su atención especialmente en las culturas amerindias nativas y

las comunidades aborígenes australianas. En parte, tal vez, por su cualidad de canadiense; pero también porque son precisamente las minorías indígenas de América, África y Oceanía quienes son principalmente vulnerables ante la globalización avasalladora proveniente de las culturas dominantes. Frente a esta realidad, la cultura japonesa en su conjunto ya no podría considerarse una minoría en peligro. Con ello no quiero decir que no haya minorías culturales dentro de Japón susceptibles a la destrucción por asimilación cultural. Es altamente probable que existan, del mismo modo que existen minorías indígenas dentro de México. Lo que mi argumento sugiere es que, así como la apropiación que se ha dado a nivel global de motivos relativos al Día de Muertos en México no representa un riesgo de destrucción por asimilación de la cultura mexicana en conjunto, el préstamo cultural que hace Vogel en su obra y que replicamos en nuestro montaje no representa el mismo riesgo para la cultura japonesa en conjunto. Sobre los riesgos que corren la cultura tarahumara en México y alguna cultura-minoría en Japón, será pertinente escribir otros textos.

Con el argumento anterior, no quiero dejar de recalcar el derecho de protesta que le corresponde a cualquier japonés de denunciar la apropiación cultural en la que incurrió Vogel en la escritura de su obra y de considerarla ofensiva. Si bien, como Young nos explica en su libro, ningún recurso legal asistiría a la persona ofendida para llevar a juicio a Vogel por apropiarse de contenido cultural tradicional de la cultura japonesa.

Para continuar con el análisis de las implicaciones de la apropiación cultural en la obra de Vogel, consideraré los parámetros que define Young como virtudes estéticas en su libro, y que retomé en el Capítulo III. La obra, sabemos, no es sujeto de ser auténtica de procedencia, dado que no fue escrita por un autor japonés. En cuanto a los otros valores estéticos, desde

el primer momento en que leí la obra, aprecié su valor poético<sup>36</sup>, así como su diversidad en el uso de recursos dramáticos, como la narratología (función de narrador omnisciente que tienen los personajes en distintos momentos). Es, sin duda, una obra que, desde mi perspectiva, explora técnicas más allá del realismo y los mecanismos dramáticos tradicionales. En este sentido, es una obra con un alto valor estético, dado que hace una apropiación innovadora de los elementos culturales japoneses, es decir, los integra en una categoría no existente en la cultura original.

Paula Vogel escribió la obra basándose en gran medida en la vida de su hermano, lo cual hace a la obra personalmente auténtica, dado que es relevante en la vida de la autora y expresa sentimientos originalmente suyos. Es posible también, que le pueda ser otorgada la categoría de autenticidad existencial, dado que Vogel describe a su hermano como un gran admirador de la cultura japonesa. Existe la posibilidad de que los simbolismos e ideologías apropiados en la obra hayan tenido significado para el hermano de la autora o para la autora misma.

Por otro lado, si bien Young no la considera un valor estético, no podríamos adjudicar a la obra la categoría de autenticidad de experiencia, dado que no relata la experiencia auténtica de un miembro de la cultura japonesa. Por el contrario, el relato es una suerte de pastiche. Temporalmente podemos ubicar a la familia a principios de los años 70 y, más adelante, a los hijos ya adultos, en la década de los 90. La familia pertenece a la religión Unitaria-Universalista, el padre es judío y la madre católica. Sin embargo, no hay una justificación aparente para que el monje de la iglesia sea budista, dado que sale de la costumbre de las

---

<sup>36</sup> Entendiendo como tal, el uso de figuras retóricas como la metáfora, la aliteración, el oxímoron, el símil, la prosopopeya, la ironía, entre otras.

iglesias Unitarias-Universalistas<sup>37</sup> en Estados Unidos. A su vez, el monje instruye la ideología japonesa durante la misa, retomando la tradición artística del Ukiyo-e<sup>38</sup>. El pastiche está precisamente en que haya un monje budista hablando de ideología japonesa en una iglesia Unitaria-Universalista. Esta disidencia se ve reforzada por un tinte psicológico (muy característico del teatro norteamericano y discrepante de las tradiciones orientales) que presenta a los personajes como sujetos que accionan en consecuencia de traumas psicológicos generados durante la infancia. Jean-Marie Pradier (1998/2007) propone la siguiente clasificación para dicha disidencia cultural:

Dos grandes orientaciones se distinguieron y a menudo se opusieron en nuestras sociedades occidentales, incluso antes de que tomaran forma las nuevas pedagogías creadas por los *reformadores* del teatro. La primera puede calificarse de psicocéntrica. Alimentada por la invención de psicología científica experimental y clínica, dio lugar a un conjunto de prácticas que privilegiaban el ejercicio del aparato psíquico, considerado en su totalidad y en sus partes constituyentes. Lee Strasberg ha representado muy bien esta corriente en su trabajo en el Actors Studio. La segunda puede denominarse somatocéntrica o física, en la medida en que el ejercicio corporal es primero en relación con el cultivo de los estados subjetivos, susceptibles de ser su consecuencia. Una ilustración común es la formación que se impartía en las familias de actores de Japón, y hasta hoy en las escuelas de jing ju en Taipei y Pekín. (pp. 62-63).

---

<sup>37</sup> Las Iglesias Unitarias-Universalistas en Estados Unidos nacieron con la ambición de reunir en una misma iglesia a protestantes, católicos, y judíos, luego de las separaciones religiosas vividas durante la Segunda Guerra Mundial. Parece poco probable que en una de estas iglesias el monje sea budista y no universalista.

<sup>38</sup> Véase nota 17.

La única categoría de autenticidad que nos falta discutir es la del estilo, la cual Young considera un valor indiscutiblemente estético. En ella me detendré un poco más. Empezaré por reiterar que la dramaturga llama a su obra una “obra de títeres con actores” y da a lo largo de las acotaciones detalladas indicaciones de Dirección para que esto funcione en la escena<sup>39</sup>:

[...] El escenario debe ser simple, elegante, desnudo. Bancos o sillas para los dos narradores en un lado del escenario. Fuera del centro del escenario, dos bancas en paralelo, la trasera más alta que la de enfrente (a modo de tribunas).

De ser posible, sería grandioso tener a alguien que toque el shamisen junto a los narradores (tocando música bunraku, pero también música navideña, adaptada a las escalas tonales del bunraku). O una guitarra hawaiana. O cualquier instrumento de cuerdas (una guitarra acústica, un ukulele). Alguien que esté tocando en vivo. O no. Música grabada. Tal vez una bocina junto a los actores. Campanas. Claves de madera. Música y efectos de sonido que acompañen toda la obra.

Y de ser posible, los narradores y los titiriteros pueden cantar. (Vogel, p. 5-6).

Más adelante, agrega una nota sobre el uso de los títeres bunraku, a modo de *disclaimer*<sup>40</sup>, donde categóricamente se deslinda de la responsabilidad de malinterpretar las técnicas tradicionales del bunraku. Me gustaría reiterar que fue el punto anterior lo que detonó en nuestro equipo el cuestionamiento sobre a la pertinencia de utilizar títeres influenciados por el bunraku (una tradición que no mezcla títeres con actores), sin perder de vista que las

---

<sup>39</sup> Originalmente en inglés, traducción al español propia.

<sup>40</sup> Voz inglesa. Aviso que deslinda de cualquier responsabilidad contraída a la parte que lo emite, o bien, una disculpa anticipada. Véase: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english-spanish/disclaimer>

referencias a la cultura japonesa no se encuentran únicamente en los títeres. La apropiación de contenido cultural está presente, por ejemplo, en la indicación de integrar un shamisen (instrumento tradicional japonés), o la de tocar *Good King Wenceslas*<sup>41</sup> en las escalas tonales del bunraku. Para haber dado indicaciones tan detalladas de la música que idealmente llevaría la obra, me parece que Paula Vogel tenía un entendimiento amplio de cómo funcionaba el estilo artístico del bunraku. Probablemente era innecesario admitir una malinterpretación de la técnica de primera mano, y en su lugar reconocer que se había hecho un trabajo de investigación sobre la técnica, previo a integrarla en la obra. En todo caso, el pastiche generado por su obra, como lo describí anteriormente, la convierte en una apropiación de contenido innovadora, que además tiene valor estético, dado que domina las técnicas de las que se ha apropiado. Asimismo, la categoría de autenticidad estilística en esta obra me parece una suerte de trabajo en conjunto entre la dramaturga, quien evidentemente conoce el contexto en el que fue originada la técnica, y los titiriteros, responsables de informarse sobre ella y ejecutarla con maestría. En el caso específico de nuestro montaje, puedo decir que la categoría de autenticidad estilística fue desquitada y los Anexos podrán evidenciarlo.

En cuanto a lo que considero que podría resultar ofensivo dentro de la obra, reitero la aparición del monje budista en la iglesia Unitaria-Universalista, que podría prestarse a una caricaturización de las creencias budistas. Por otro lado, las influencias japonesas dentro de la obra corresponden, específicamente, al periodo del Edo y la corriente artística del Ukiyo-e, una técnica pictórica realizada sobre bloques de madera. Entre aquellas estampillas encontramos pinturas que representan las bellezas naturales del mundo, algunas de ellas se

---

<sup>41</sup> Villancico cristiano de origen británico, adaptado de la leyenda de San Wenceslas, duque de Bohemia, Praga. La leyenda narra la travesía del duque Wenceslas y su paje a través del gélido invierno para ir a dar limosna a un campesino en el día del Festín de San Esteban, 26 de diciembre (el segundo día de Navidad).

han vuelto icónicas de la pintura japonesa. Una de las subcorrientes del Ukiyo-e fue el shunga, una serie de pinturas eróticas que representaban las posiciones sexuales, algo similar al Kamasutra en la India. En la mayoría de los casos se pintaban cortesanas y concubinas, e incluso se incluían descripciones de dónde encontrarlas y listas de precios<sup>42</sup>. Al momento en que una de estas imágenes es mostrada por el monje budista durante la misa Unitaria-Universalista, los personajes ríen y, en el caso de nuestro montaje, función tras función, el público reía con ellos. La utilización de estas pinturas como un recurso cómico dentro de la obra corre el riesgo de devaluar y ridiculizar una tradición pictórica oriental, lo cual también podría resultar ofensivo para miembros de la cultura japonesa.

En resumen, esta sección comprueba que la obra de Vogel y nuestro montaje incurrieron en una apropiación de contenido cultural en cuanto elementos artísticos e ideológicos que, si bien pudiera en algunos casos resultar ofensiva, no pone en peligro a la cultura japonesa. Al mismo tiempo, el logro estético que tiene la obra compensa en gran medida la ofensa que pudiera causar a raíz de su apropiación. Por último, la presentación de nuestro montaje observó las consideraciones de tiempo y lugar, dado que no se presentó en un recinto donde un gran porcentaje de la comunidad japonesa pudiera ser testigo de una afronta a sus sensibilidades culturales, sino que fue presentada en un recinto universitario, cuya comunidad estudiantil es diversa cultural e ideológicamente.

---

<sup>42</sup> Véase n. 18.

#### **IV. Conclusiones**

Mi posición de hacedor y estudioso del arte, egresado de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM me exige ser observador y crítico, tanto de los acontecimientos políticos, como de los culturales. El contexto sociopolítico que me tocó vivir durante mi estancia en Estados Unidos requería, desde mi postura, la denuncia y crítica de problemáticas sociales importantes. Durante mi estancia en Los Ángeles reflexioné sobre la importancia llevar a escena obras que hablen sobre migración y multiculturalidad, y que abran cuestionamientos frente a las políticas que criminalizan la migración. El teatro es fundamentalmente político. Este trabajo nació como un esfuerzo por ser crítico frente a mi propio ejercicio académico y no necesariamente por criticar una obra dramática.

En cuanto a la discusión que sostuve frente a la obra y el montaje concluyo que, si la ambición de nuestro montaje era dar visibilidad a la multiculturalidad de la población angelina, tal vez habría sido mejor haber buscado una obra que tuviera esos objetivos de principio. La pertinencia de nuestra obra era, primordialmente, la de montar alguna obra de la dramaturga en residencia en la Universidad que, al mismo tiempo, tratara temas de violencia intrafamiliar, el feminismo, la epidemia del SIDA, y la muerte. La apropiación de contenido de una cultura ajena en la obra que montamos, dado el contexto social de migración y diversidad cultural que vivía, ya no Estados Unidos, sino Los Ángeles en específico, considero sigue siendo controversial, no porque la obra en sí misma haya generado un daño u ofensa asegurada con su apropiación, sino porque no denuncia nada al respecto de la globalización, la asimilación cultural, y la erosión de minorías culturales alrededor del mundo. Si bien la apropiación no fue desafortunada, tampoco fue afortunada (hablo de valor

social, no estético, un valor del que también habla Young hacia el final de su libro, cuando confronta apropiación cultural y globalización). Quizás habría sido mucho más acertado y aventurado explorar esos temas a partir de otros textos y, en ese caso, un elenco multiétnico habría cobrado mucho más sentido.

Por otro lado, al tiempo que fue de suma importancia llevar a cabo la investigación previa sobre la técnica de títeres bunraku, con el afán de estar informados frente a nuestra apropiación cultural, considero que se pudo dedicar algo de tiempo a conocer más a profundidad la tradición japonesa del Edo y del Ukiyo-e, pilares fundamentales de las referencias japonesas que se incluyen en la obra. Posiblemente hacer este análisis nos hubiera permitido entender que, incluso cuando la obra caía en la apropiación cultural, al menos teníamos plena consciencia del hecho. Recordemos que el esclarecimiento de este acto, al menos en mi caso, no ocurrió sino con la redacción de este trabajo.

En cuanto al funcionamiento de los trazos en escena, me supuso un conflicto darme cuenta de que contábamos con tres frentes y que muchos de los trazos, sobre todo aquellos que se desarrollaban dentro del auto, se marcaron en líneas paralelas frontales. Estoy consciente, sin embargo, del reto que significó para el director montar escenas dentro de un auto teniendo una disposición de tres frentes, actores, títeres y titiriteros en escena.

Finalmente, también me gustaría puntualizar que las inquietudes y reflexiones anteriores provienen de un estudiante mexicano de intercambio, acostumbrado a la producción de espectáculos teatrales bajo otros códigos, y al análisis de los mismos desde otros enfoques. Reitero que no es mi intención criticar la práctica artística de ninguno de los involucrados en el montaje, me atrevo a admitir anticipadamente que el choque cultural que supuso mi

inserción en el montaje de *El Largo Viaje a Casa en Navidad* terminó por despertar preguntas en mi mente que, posiblemente, lejos de tener una respuesta académica, se tratan de una discusión y un conflicto meramente personal.

## V. Anexos

### A. Apuntes para presentación sobre la técnica de títeres bunraku <sup>43</sup>

#### i. Historia

- Siglo XI: primer registro de títeres en Japón.
  - Kugutsu Mawashi: titiriteros callejeros.
- Los titiriteros Kugutsu Mawashi se establecen en Awaji.
  - El bunraku nace formalmente en la isla de Awaji.
- Durante este tiempo, monjes budistas relatan cuentos históricos en forma de cantos, usando la biwa como acompañamiento.
  - Joruri: estilo cántico budista.
  - Biwa: instrumento de madera, similar a un laúd, de cuatro cuerdas y cuatro trastes. Una versión posterior empezó a utilizar cinco cuerdas y cinco trastes.



Imagen 6: Biwa. © Creative Commons, libre de derechos.

---

<sup>43</sup> Apuntes hechos dentro del laboratorio por todo el elenco de títeres. Originalmente en inglés y traducidos al español por mí.

- Siglo XVI: un nuevo instrumento llamado shamisen llega a Japón y sustituye a la biwa como acompañamiento.



*Imagen 7: Shamisen en una Casa Museo del Té en Kanazawa*  
© Midori / CC BY-SA <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/>, sin cambios al archivo original.

- Los monjes budistas integran el shamisen como parte del Joruri (abandonan la biwa).
- Kugutsu Mawashi + Joruri = nacimiento del bunraku.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup>Teatro de títeres acompañado por un shamisen y un cantor (tayu) que da voz a los títeres. Véase nota 3.

## **ii. Convenciones**

### **1. Cuatro elementos esenciales:**

- Títeres cuyo tamaño oscila entre un tercio y la mitad de la escala humana.
- Movimiento ejecutado por tres titiriteros.
- Voz ejecutada por el tayu (cantor). Un único tayu hace la voz de todos los títeres, por lo que debe poseer un amplio rango vocal.
- Acompañamiento musical a cargo un ejecutante del shamisen (instrumento de tres cuerdas). A diferencia del kabuki, el bunraku utiliza un tamboreo en tonos graves.

En el bunraku, los movimientos de los títeres deben estar sincronizados con el canto del tayu y la música del shamisen. Los ejecutantes raramente mantienen contacto visual entre ellos.

El shamisen, ubicado en la yuka (plataforma elevada delante del escenario y de frente al público), normalmente dicta el paso de la narrativa, así como el tiempo de la acción.

### **2. Movimiento de los títeres:**

- Omozukai: titiritero principal. Con el brazo y la mano izquierda, manipula los párpados, los ojos, las cejas, y la boca; con el brazo y la mano derecha manipula el brazo derecho del títere.
- Hidarizakai: primer asistente. Manipula únicamente el brazo izquierdo del títere.
- Ashizakai: segundo asistente. Manipula las piernas del títere.



Imagen 8: Omozukai y Hidarizakai. ©: cawardlion / <https://www.shutterstock.com/image-photo/kyoto-japan-november-18-puppet-play-177878081>, cambio en el título original.

Los títeres femeninos generalmente no tienen piernas, dado que los largos vestidos ocultan la parte inferior del cuerpo. El movimiento es simulado manipulando el kimono.

### 3. Vestuario:

Los asistentes están completamente vestidos y encapuchados de negro. El Omozukai puede o no llevar el mismo vestuario. Ocasionalmente, el omozukai puede ir vestido con una bata de seda blanca y un chaleco ceremonial, pues se le considera una celebridad.



Imagen 9: Omozukai sin capucha. ©: Frank Fujimoto / CC-BY-NC-ND 2.0 <https://flic.kr/p/NDxUov>, cambio en el título original.

### iii. Etapas de desarrollo del bunraku

- El bunraku fue una forma popular de entretenimiento en 1685.
- Cuando el famoso tayu (cantor y vocalista) Takemoto Gidayu empezó a colaborar con el dramaturgo más aclamado de su tiempo, Chikamatsu Monzaemon, el bunraku empezó a verse como un teatro artístico.
- La técnica empezó con el titiritero manipulando al títere por detrás de una cortina, con el tiempo el titiritero pasó a estar sobre el escenario y a la vista del público.
- 1727: se incorporan párpados, bocas y manos móviles.
- 1734: títere manipulados por tres ejecutantes.
- 1728: el tayu y el shamisen se instalan en la yuka.
- 1736: se incorporan ojos y cejas móviles.
- El término “bunraku” (relativamente reciente), significa teatro de títeres profesional.
  - Origen del término: “ayatsuri joruri”, el arte de cantar un texto dramático utilizando títeres. La combinación de estas dos formas artísticas dio origen al bunraku.
- A veces opacado por el kabuki y algunos nuevos conceptos de “teatro moderno”. Después de la Segunda Guerra Mundial, mientras los japoneses se estaban recuperando de su catástrofe, el bunraku fue perdiendo popularidad y prácticamente se extinguió de manera comercial a principios de la década de los sesenta.
- Ha sido posible mantenerlo vivo gracias a la ayuda del gobierno, El Teatro Nacional de Tokyo y el Teatro Nacional Bunraku de Osaka.
- Dado que el entrenamiento en la técnica requiere tantos años de estudio, no muchos jóvenes se involucran en este arte.

- Algunos grupos de jóvenes japoneses han hecho esfuerzos por recuperar la tradición, si bien de manera local

#### **iv. Otras formas de bunraku**

La obra *Hachioji Kuruma Ningyo* dio origen a un nuevo estilo de títeres derivado del bunraku, el kurkuma ningyo, surgido en el siglo XIX. Con él se representaron historias de la literatura japonesa y eventos famosos el periodo del Edo.

- Al igual que en el bunraku, los títeres van acompañados de música en vivo. Los cantantes narran la historia mientras la acción es representada por los títeres.
- La diferencia es que los títeres van dentro de carretas y hay un solo titiritero por títere.
- Se ha representado con una narradora mujer, lo cual es inusual en el bunraku.

El kabuki se originó en el siglo XVII. Actrices femeninas representaban papeles de mujeres y hombres por igual en comedias cortas sobre la vida diaria. Es un conjunto de teatro y danza. Las actrices también daban servicios sexuales. A mediados del siglo XVII, una ley prohibió a las mujeres en escena y las actrices fueron suplidas por actores hombres.

- Este estilo de teatro ha influenciado el bunraku y viceversa, dado que ambos estaban en desarrollo al mismo tiempo.
- El bunraku se originó de un tiempo en el que un escritor no coincidió con las libertades que se tomaban los actores del kabuki en escena, por lo que empezó a escribir obras de títeres.
- La diferencia más evidente entre el kabuki y el bunraku es que el primero no utiliza títeres. Sin embargo, el kabuki utiliza grandes cantidades de maquillaje para crear una especie de máscaras de colores brillantes que simbolizan edad, género, y posición

social de cada personaje, así como su estado de ánimo y personalidad. Los títeres bunraku retoman este estilo de maquillaje en el diseño de sus caras.

El *teatro noh*, derivado de la palabra sino-japonesa para “habilidad” o “talento”, es una de las principales formas clásicas japonesas de drama musical japonés clásico.

- Ha sido representado desde el siglo XIV.
- El noh integra máscaras, vestuarios y piezas de utilería en una representación con danza, lo que requiere actores arduamente entrenados y músicos.
- Las máscaras representan papeles de fantasmas, mujeres, niños y ancianos, y son talladas en madera. Hay aproximadamente 450 tipos diferentes de máscaras. De manera similar a la Commedia dell’arte, las máscaras ayudan a los actores a crear y personificar a los personajes, y estimulan la imaginación de la audiencia.
- Los actores utilizan vestuarios de seda llamados shozoku (batas) junto con pelucas, sombreros y utilería, como los abanicos.
- El noh incorpora cantos y música, al igual que el bunraku.

*Ukiyo-e*, impresiones en bloques de madera de “el mundo flotante”

- Retrata paisajes y teatro, así como escenas de los lugares de entretenimiento de las ciudades japonesas.
- Podía ser reproducido de manera masiva, por lo que estaba pensado para la clase media, que no tenía la solvencia para adquirir pinturas propiamente dichas.
- Rara vez se retrataban temas políticos o individuos por arriba de los estratos más bajos de la sociedad.
- Usado para ilustraciones en libros, pero también disponible en impresiones sueltas, como postales y posters para el teatro kabuki.

## v. Similitudes y diferencias en *El Largo Viaje a Casa en Navidad*

### 1. Similitudes

- Hay un titiritero para controlar la cabeza y el brazo derecho, otro para el brazo izquierdo, y otro para los pies.
- Los personajes del hombre y la mujer hablan por los títeres, de la misma forma que un narrador tradicional del bunraku lo haría.
- La obra integra música.
- Temas domésticos, así como embellecimiento del tema de la muerte (yūgen<sup>45</sup>).
- La respiración es clave entre los titiriteros para dar pies y comunicarse en escena.
- Los titiriteros están sobre el escenario.

### 2. Diferencias o Divergencias

- En el bunraku tradicional los pies del títere no tocan el suelo, sino que se utiliza una mampara para proteger a los titiriteros y simular el suelo que pisan los pies del títere.
- La tradición del bunraku establece que solo los hombres pueden participar.
- En el bunraku, quien sea que esté controlando la cabeza del títere tiene la cara descubierta al público.
- La cara de los títeres bunraku puede ser manipulada (ojos, párpados, cejas, labios).
- Los titiriteros bunraku pasan décadas entrenando.
- En el bunraku, los cantos se hacen en japonés.
- Alrededor de 40 a 50 titiriteros son necesarios para cada obra.

---

<sup>45</sup> Estética japonesa que privilegia la sutileza, la sobriedad y la simplicidad como ingredientes de la belleza.

**B. Blockument. Desglose de trazo de todos los títeres, pie a pie<sup>46</sup>**

Este documento fue elaborado por todo el elenco de titiriteros dentro del laboratorio, en colaboración con la directora de títeres, Perry Daniel. Para efectos prácticos, los nombres de los titiriteros y los títeres se notaron de la siguiente forma:

Titiriteros	Títeres
A = Aiko Little	S = Stephen
C = Casey Convey	C = Claire
D = Diego Salazar	R = Rebecca
K = Kelsey Kato	M = Músico
M = Michael Aghasaryan	Ch = Chester
R = Riva Brody	N = Naomi
T = Tieren Salstrand	B = Betty
Ta = Talia Gloster	Ca = El chico de “The Cave <sup>47</sup> ”

Cuadro 2: Abreviaturas de titiriteros y títeres para Blockument.

Asimismo, las partes del escenario se notaron de la siguiente forma:

PÚBLICO	USR = Upstage-right Arriba-derecha	USC = Upstage-center Arriba-centro	USL = Upstage-left Arriba-izquierda	PÚBLICO
	CSR = Center-stage-right Centro-derecha	CSC = Center-stage-center Centro-centro	CSL = Center-stage-left Centro izquierda	
	DSR = Downstage-right Abajo-derecha	DSC = Downstage-center Abajo-centro	DSL = Downstage-left Abajo izquierda	
PÚBLICO				

Cuadro 3: Plano del escenario y abreviaturas de sus áreas para Blockument.

<sup>46</sup> Del inglés *blocking*, trazo escénico, y la palabra *document*: documento de trazo escénico. Originalmente en inglés y traducido al español por mí. Los pies de texto se han dejado en el idioma original.

<sup>47</sup> Véase n. 25.

**THE LONG CHRISTMAS RIDE HOME**

**UCLA Otoño 2018**

<b>PÁGINA</b>	<b>PIE</b>	<b>PERSONAJE: TITIRITEROS</b>	<b>ACCIÓN</b>	<b>NOTAS</b>
<b>Músico</b> <b>p. 12</b>	Música – entra luz, sonido de respiración	Músico: K/D/C	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Entra USL.</li> <li>2. Se detiene USL.</li> <li>3. Mira al público.</li> <li>4. Un golpe en el tambor: se abre la puerta.</li> <li>5. Un golpe en el tambor: Stephen entra por la puerta. Mira a Stephen y ambos asienten.</li> <li>6. Cuatro golpes en el tambor: los padres entran y caminan USC. Stephen sale.</li> <li>7. Sale en “on the outskirts of Washington, D.C.”</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• El tambor está, ya sea sostenido en la correa, o con la mano derecha.</li> <li>• La baqueta está en la mano izquierda.</li> </ul>
<b>AUTO</b> <b>p. 13</b>	<i>Intentemos entrar un poco antes de esta línea, para que ya estén en el escenario cuando digan:</i>  “It was a cold Christmas that year”	Rebecca.: T/M Stephen: Ta/C Claire: A/R	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire entra USR.</li> <li>2. Stephen entra USL.</li> <li>3. Rebecca entra USL.</li> </ol>	
		R: T/M S: Ta/C	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stephen es empujado al asiento de en medio por Rebecca.</li> </ol>	
	“The boy broke the silence first”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stephen salta de la banca, se sujeta de ella con la mano derecha para apoyarse.</li> </ol>	
			<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stephen y Rebecca cambian lugares.</li> </ol>	
			<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Rebecca se inclina hacia adelante para decirle a Stephen: “Don’t breathe on me, puke breath.”</li> </ol>	
<b>p. 14</b>	“Claire, the youngest, chimed in next”	C: A/R	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire se inclina hacia adelante para decirle a Stephen: “If you’re</li> </ol>	

			gonna throw up, do it on your clothes this time”	
	“And Rebecca chorused from the back:”	R: M/T	1. Rebecca salta de la banca, camina un poco hacia CSL.	
<b>p. 15</b>	“Rocking the car”		1. Rebecca regresa a la banca en “rocking”. 2. Todos se mueven en “right then left then back forward”.	
	“Lulled them into a Christmas reverie”	TODOS	1. Los títeres bailan.	
	“And Claire thought of”	C: A/R	1. Claire frota su estómago y susurra.	
<b>p. 17</b>	“He must think I’m retarded”	C: A/R	1. Claire se asoma por la ventana, ve algo y le llama a Rebecca a ver también.	
<b>p. 18</b>		C: A/R/T	1. Clare salta de la banca y se planta en medio de los asientos delanteros y el trasero. 2. “Rocks in anticipation”. 3. Imita la postura de un vaquero y dispara con armas imaginarias.	
<b>IGLESIA</b> <b>p. 19</b>	“Disappointment” “But it smelled like Christmas in the air”	R: T/M S: Ta/C C: A/R	1. La mujer inclina la banca. 2. Los niños caen hacia USL. 3. Stephen camina en medio círculo de DSL a DSR. 4. Rebecca y Claire siguen a Stephen en fila.	
	“Stephen’s thoughts returned to last night: the lights and music of the church.”	C: A/R/Cory	1. Claire es levantada por el hombre.	
	“Only Stephen noticed”		1. Stephen abraza a la mujer por el costado.	
<b>p. 20</b>	“Other families		1. Claire toma la mano del hombre.	

	crowded the vestibule”			
	“Merry Christmas! Merry Christmas! Merry Christmas!”		1. Rebecca pelea con Stephen.	
	“Shhh, the service is beginning.”		1. Rebecca y Stephen dejan de pelear y se sientan. 2. Claire se sienta.	
<b>p. 21</b>	“And Claire said in a loud whisper” “Woodblocks of Edo”		1. Claire se pone de pie y alza la mano. 2. Claire codea al hombre.	
<b>p. 22</b>	El hombre habla de Sheila		1. Claire empieza a caminar hacia el hombre, pero luego camina hacia la mujer.	
<b>p. 23</b>	“And the littlest one whispered: ‘But what do we believe?’”		1. Claire se pone de pie y cuestiona inquieta.	
	“In the hymnal in front of you, Good King Wenceslas”	R: T S: Ta C: R	1. Los títeres se ponen de pie.	
	“Oh God, help me.”		1. Rebecca y Stephen pelean de nuevo, canción de fondo. 2. La mujer los separa.	
	“Oh Christ, she looks ten years younger”		1. Rebecca cruza a DSL, canción de fondo.	
	“Why not embrace what will too soon be gone?”	S: Ta/C	1. Stephen se pone de pie. 2. Cuando el ministro cruza hacia SL, Casey se suma a los pies de Stephen y camina a DSL.	
			1. Rebecca ríe vigorosamente. 2. La mujer cubre los ojos de Stephen y lo repliega hacia atrás.	

<b>p. 26</b>	“The smallest of the children of the congregation”	Diego	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Diego entra por DSL.</li> <li>2. Camina a CS.</li> <li>3. Camina a DSL en el tilín.</li> <li>4. Sale en el “Oooh”.</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Lámpara de papel gigante.</li> </ul>
<b>AUTO</b> <b>p. 27</b>	Después del “Oooh”	R: T/M S: Ta/C C: A/R		
	“And on the way to the car after the service”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire toma la mano de la mujer y camina.</li> <li>2. Rebecca y Stephen caminan DS.</li> </ol>	
<b>CASA DE LOS ABUELOS</b> <b>p. 28</b>		R: T/M S: Ta/C C: A/R		
	“Ding-dong”	C: A/R/Madison	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire abraza a su abuela y ésta la sienta en la silla.</li> <li>2. Rebecca es abrazada por su abuela y se coloca en USL.</li> <li>3. Stephen es saludado por su abuela y se coloca en CSR.</li> </ol>	
	“Grandmother handed out her gifts”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire se levanta de la silla.</li> </ol>	
	“The people in 4D”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Autumn da a Claire los guantes.</li> </ol>	
<b>p. 33</b>	“Children play on their own”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los niños juegan futbol.</li> </ol>	
<b>p. 34</b>	“Play with your ball”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stephen camina hacia Claire.</li> </ol>	
<b>p. 35</b>	“And Stephen grabbed Claire’s wrist”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Stephen agarra la muñeca de Claire.</li> </ol>	
	“Claire flew to her father”		<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Claire camina un poco hacia USC con su padre.</li> </ol>	

<b>p. 36</b>	“The grandfather’s baritone thundered through”		1. Los niños se repliegan hacia DSL.	
	“Quick children grab your gifts”		1. Los niños corren hacia USC	
<b>p. 38</b>	“Get in the goddamn car!”		1. Los niños se suben al auto.	
<b>AUTO</b> <b>p. 38</b>		R: T/M S: Ta/C C: A/R		
<b>MUSICIAN</b> <b>p. 37-38.</b>	“And the mother sobbed”	Músico: K/D	1. Entra por DSL. 2. Se coloca en la esquina. 3. Camina hacia DSR en “this is all your fault”. 4. Golpe el tambor en “I will never have children”. 5. Sale por DSR después de todos los personajes.	
<b>Transición:</b> <b>REBECCA</b> <b>p. 39</b>	“Cock, suck and Christmas”	R: T/M	1. Rebecca niña cambia lugares con Rebecca adulta. 2. Se mueve hacia USR.	
<b>p. 39</b>		C: A/R	1. Claire salta de la banca y se mueve hacia DS. 2. Toma el cometa que baja de paso de gato.	
<b>p. 40</b>	“I will never have children”		1. Los niños salen. R y S por USR, C por USL.	
<b>REBECCA</b> <b>y</b> <b>CHESTER</b> <b>p. 40</b>	“Chester, I’m down here on the street”	Chester: Tieren (cabeza) Talia (brazo izquierdo)	1. Abre la ventana.	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Mampara con repisa.</li> <li>● Cuatro prendas de ropa, un zapato.</li> </ul>
	“The R in my diary stands for Rick”		1. Lanza una prenda de ropa por la ventana.	
<b>p. 41</b>	“I need to be noticed”		1. Chester se recarga sobre la pared viendo hacia SR y llora.	

	"I don't think that's a good idea"		1. Se hinca y le propone matrimonio.	
	"I'm not playing nursemaid to children"		1. Azota la ventana.	
	"Oh, you go boy"		1. Abre la ventana de nuevo y lanza otras dos prendas de ropa.	
	"You don't have the balls"		1. Azota la ventana y se aleja.	
<b>Música</b> p. 43	"We're just gonna curl up together"	Música: K/D	1. Entra por DSR. 2. Sale por DSR después del segundo "Naomi".	
<b>Transición:</b> <b>CLAIRE</b> p. 43	"I have to go find the car"		1. Entran los niños.	
	"If, if, if"		1. Los niños salen. R y S por USR, C por USL.	
<b>CLAIRE y NOVIAS</b> p. 44	"If she stops what she's doing. If, if, if."		1. Naomi y Betty aparecen en el marco.	<ul style="list-style-type: none"> <li>● Mampara sin repisa.</li> <li>● Linterna.</li> <li>● Libro de leyes.</li> </ul>
	"Ah, the floor show is about to begin"	Naomi: Aiko Betty: Riva Apoyo: Casey	1. La ventana se abre lentamente.	
	"Betty's work ethic."		1. Asomar el libro de Betty.	
	"I'm down here"		1. Ambas voltean a ver a Claire. 2. Lentamente se acuestan una sobre la otra. 3. El libro desaparece.	
	"For god's sake stop"		1. La ventana se cierra.	
<b>Música</b> p. 45	"If she'd answered the door"	Música: K/D	1. Entra por DSR. 2. Camina a DSC. Mira de frente a Claire. 3. Mira hacia el auto en	

			<p>“and as the air was cut by our father’s hand.”</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>Golpea el tambor en “I will never strike a woman like that”.</li> <li>Sale por DSL, después de Claire.</li> </ol>	
<p><b>STEPHEN</b> <b>EL CHICO DE “THE CAVE”</b> <b>p. 48</b></p>	<p>“Time to hoof yourself all over town to find a new <u>beau</u>”</p>	<p>El chico de “The Cave”: K/M/D</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>El chico de “The Cave” aparece por debajo de una tela negra que es removida en “where my prince charming waits”.</li> <li>Pose seductora.</li> <li>Salta del banco en “let’s do some big talk in the back room”.</li> <li>Se detiene en USC en “No. A lady should always be prepared”.</li> <li>Camina hacia CSC detrás de Stephen en “I’ve always depended on the hardness of strangers”.</li> <li>El chico de “The Cave” se afora detrás de la tela negra y sale por USL después del primer “Oh!”.</li> </ol>	<ul style="list-style-type: none"> <li>Michael lleva la bata de Stephen.</li> <li><del>Michael (y Diego?)</del> lleva pequeñas luces de colores.</li> <li>Diego lleva la tela negra de aforo para El chico de “The Cave”.</li> </ul>
<p><b>AUTO</b> <b>p. 51</b></p>	<p>“A moment of time stopping”</p>	<p>R: T/M S: Ta/C C: A/R M: K/D</p>		
<p><b>MÚSICO</b> <b>p. 51</b></p>	<p>“Fireworks for the ancestors”</p>	<p>Músico: K/D</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>Entra DSL y camina a DSC. Mira hacia el público.</li> <li>Camina hacia USR después de “Ukiyo-e!”.</li> <li>Mira hacia el auto.</li> <li>Golpea el tambor en “Jesus Christ”.</li> <li>Golpea el tambor en “My daughter must learn to look out for herself” y camina a DSR.</li> <li>Se queda de pie en la esquina hasta el telón.</li> </ol>	

<b>NIEVE</b> p. 55	Después del “Ahhhhh”			
<b>NIEVE</b> p. 55	“Ah! How beautiful! Do you see it?”	R: T/M S: Ta/C C: A/R	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Los niños caminan hacia adelante de la banca. Ven la nieve a su alrededor.</li> <li>2. Se detienen en USC. Stephen queda un paso al frente. Los niños se toman de las manos.</li> <li>3. Las hermanas ven a Stephen.</li> <li>4. Stephen ve hacia arriba la nieve.</li> </ol>	
<b>TELÓN y GRACIAS</b>		N&B: A/R/C Ch: T/Ta R: T/M S: Ta/C C: A/R M: K/D Ca: K/D/M	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Chester</li> <li>2. Naomi y Betty</li> <li>3. El chico de “The Cave”</li> <li>4. Músico</li> <li>5. Niños</li> </ol>	

Cuadro 4: Blockument original con acciones traducidas al español por mí.

### C. Vinculación con la clase de Títeres (Puppetry)

Como una asignatura separada del laboratorio, tomé la clase de Títeres (Puppetry), con la misma instructora que dirigía al elenco de titiriteros en el montaje. Esta vinculación entre la clase y el montaje me permitió explorar otras técnicas de títeres, así como perfeccionar las que revisábamos durante los ensayos de la obra.

Las técnicas que exploramos dentro de la clase de Títeres fueron:

- Títere de ojos y limpiapipas: el más sencillo de elaborar. Con este títere presentamos una canción en dueto. El objetivo principal fue modular la apertura de la mano en relación a la articulación vocal del personaje, así como dar foco con los ojos

moviendo la muñeca. En mi caso, mi compañera de escena y yo presentamos *Mamma Mia* de ABBA.

- Títere de calcetín: a pesar de tener en el nombre el material de elaboración, no utilizamos calcetines. A través de una página web llamada Project Puppet, adquirimos un patrón para cortar y coser cada uno su propio títere, el cual personalizamos y caracterizamos a nuestro gusto. Una vez terminado, le escribimos un monólogo con planteamiento, conflicto y resolución, y lo presentamos ante la clase. Esta vez la modulación de apertura de la mano se integró a la tela y el brazo completo en funcionamiento.
- Títere de calcetín con mano operada por varilla: desde el mismo sitio web que el títere anterior, adquirimos el patrón para elaborar un títere con manos propias que se operaban con varillas unidas a sus muñecas. El tipo de tela usado para su elaboración suponía mayor rigidez o soltura en el movimiento del títere. La técnica de movimiento de las manos es bastante complicada y supone una exigencia física y de tensión muscular que no es evidente a simple vista. Con este títere tuvimos que escribir y presentar una escena con un compañero, igualmente, que tuviera planteamiento, conflicto y resolución.
- Marioneta: a pesar de que no elaboramos una pieza de este rubro, sí exploramos su manipulación, con una práctica de campo en el mundialmente famoso Bob Baker Marionette Theater, hoy cerrado. Los maestros titiriteros nos explicaron la técnica con los títeres más sofisticados y, posteriormente, la pusimos en práctica con títeres de ensayo, bastante más sencillos.

- Títeres de sombra: como presentación final tuvimos que elegir alguna técnica de títeres no explorada dentro de la clase, de una lista provista por la instructora. En equipo, llevamos a cabo una investigación sobre su historia y sus técnicas, así como sus influencias en el mundo contemporáneo, y presentarla ante la clase. Posteriormente, tuvimos que montar una obra corta de 15 minutos utilizando dicha técnica. Mi equipo y yo exploramos los títeres de sombra e hicimos una adaptación de Hansel y Gretel. Nuestros títeres y escenografía estaban hechos de papel y se proyectaban detrás de una pantalla blanca.

## D. Programa de mano

**Acknowledgments**  
Thanks to the School of Theater, Film and Television, Department of Theater's faculty, students and staff, and special thanks to Kevin Williams.

**Playwright's Notes**  
A quick story: I knew I wanted to write *The Long Christmas Ride Home* for a few years, impelled by the desire to create a frame with my earlier play *The Baltimore Waltz*.  
Whereas *Waltz* was written in the heat of my grief and rage and love for my brother Carl who had recently died from AIDS, I thought it might be good to process the grief after a few years had tempered the ache. And I remembered the short one acts of Thornton Wilder that I had read in high school.  
And so I went to the library, checked out *The Long Christmas Dinner* and *Happy Journey to Trenton and Camden* and sat down at my writing desk. Just as I opened the first play the phone rang.  
"Hello?" I asked. A voice came over the receiver: "Paula Vogel, you don't know me. My name is Tappan Wilder. I am the nephew of Thornton Wilder and the executor of his estate."  
I told him that I was sitting at my desk with Thornton's plays before me, about to dive into an homage to his uncle. (Tappan had called to ask if I would write a preface to *The Skin of Our Teeth*, and I gladly agreed.)  
Synchronicity. A conversation with the ancestors. A way to seek peace. A way to forgive and mend ancient wounds. All of this and more I have sought and found in theatre.  
We often seek immediacy and empathy; and we give way to our desire for emotion and feeling. But we can tire ourselves out emotionally by not also looking for distance, for perspective, for the patterns of our emotions. Both modes, empathy and abstraction, are necessary for our souls. Seeking the coolness of the years doesn't dull the ache, but it does inform our present day perspective.  
Kindness. Tolerance. An embrace of family histories even when the family has renounced our lifestyles remains the way to welcome memory rather than to forget. And as I edge closer to older age, I want to welcome memory back. Every moment is a gift to a writer, to an aunt, to an old friend, to one who wants to support the children in every family and to cherish the breath we breathe.  
I am so honored to be the inaugural UCLA School of Theater, Film and Television Hearst Theater Lab Initiative Distinguished Playwright-in-Residence and to be given the gift of joining the students, the faculty, and the community here at UCLA. I am grateful to Dominic Taylor for giving me the gift of this production. I witnessed his talented and original voice as a playwright and director when he was my undergraduate student at Brown University. What a spectacular circle to have him as my colleague. My thanks to all in this production.  
-Paula Vogel

**SDC**  
The Director is a member of the  
STAGE DIRECTORS AND CHOREOGRAPHERS  
SOCIETY, a national theatrical labor union.

**UCLA Theater 2018-2019 MAIN STAGE**

***The Long Christmas Ride Home***  
By Paula Vogel  
Directed by Dominic Taylor  
November 14 - 18, 2018 Macgowan 1340

***Measure for Measure***  
By William Shakespeare  
Directed by Tom O'Connor  
November 29 - December 1, December 4 - 8, 2018 Little Theater

***The Minceola Twins***  
By Paula Vogel  
Directed by Judith Moreland  
December 4 - 8, 2018 Macgowan 1340

***Medea***  
By Euripides  
Translated by Michael Collier and Georgia Macheher  
Directed by MFA Directing Candidate Sylvia Blush  
February 1 - 2, 5 - 9, 2019 Little Theater

***The Kitchen***  
By Arnold Wesker  
Directed by Michael Hackett  
March 1 - 2, 5 - 9, 2019 Freud Playhouse

***Rebel Genius***  
World Premiere Musical  
Book, Music and Lyrics by Matthew Puckett  
Directed by Brian Kite  
Choreographed by Dana Solimando  
Musical Direction by Adjunct Professors Dan Belzer and Jeremy Mann  
March 8 - 9, 12 - 16, 2019 Little Theater

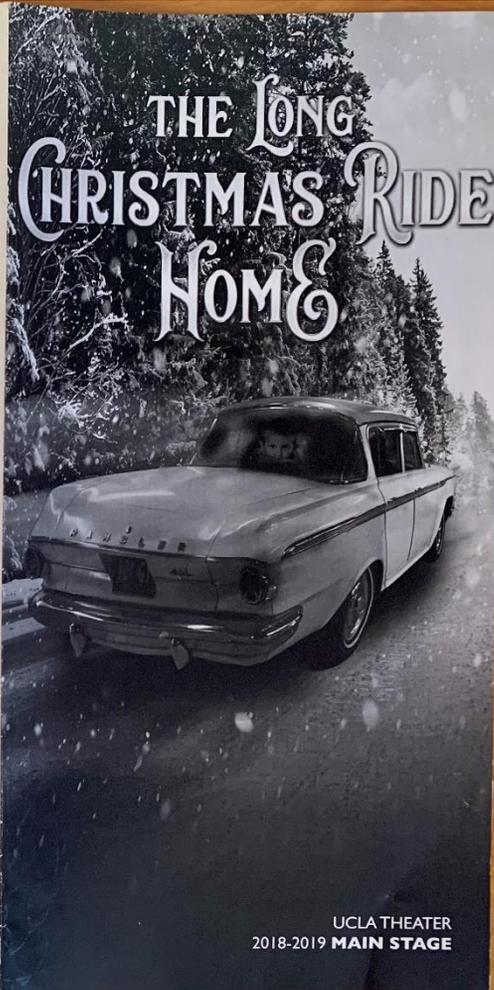
***Opera: Lost Childhood***  
World Premiere Opera  
Music by Janice Hamer, Libretto by Mary Azrael  
Based on the memoir "The Lost Childhood" by Yehuda Nir  
Conducted by Neal Stulberg  
Stage direction by Peter Kazars  
In collaboration with OPERA UCLA and UCLA Philharmonia  
May 17, 19, 21, and 23, 2019 Freud Playhouse

**New Play Festival works written by MFA Playwrights**  
***The Answer to Your Prayers***  
Written by MFA Playwriting Candidate Jeffrey Limoncelli  
May 23 - 25, 2019 Macgowan 1340

***All the Oxytocin in Your Fingertips, Or "What's Your Favorite Band?"***  
Written by MFA Playwriting Cary Simowitz  
June 6 - 8, 2019 Macgowan 1340

***Scorched***  
By Wajdi Mouawad  
Translated by Linda Gaboriau  
Directed by MFA Directing Candidate Aya Saleh  
May 31 - June 1, June 4 - 8, 2019 Little Theater

www.tfu.ucla.edu/theatersession      Tickets: 310-825-2101 or www.tfu.ucla.edu/theatertickets



**UCLA THEATER**  
2018-2019 **MAIN STAGE**

Imagen 10: Programa de mano. Exterior.

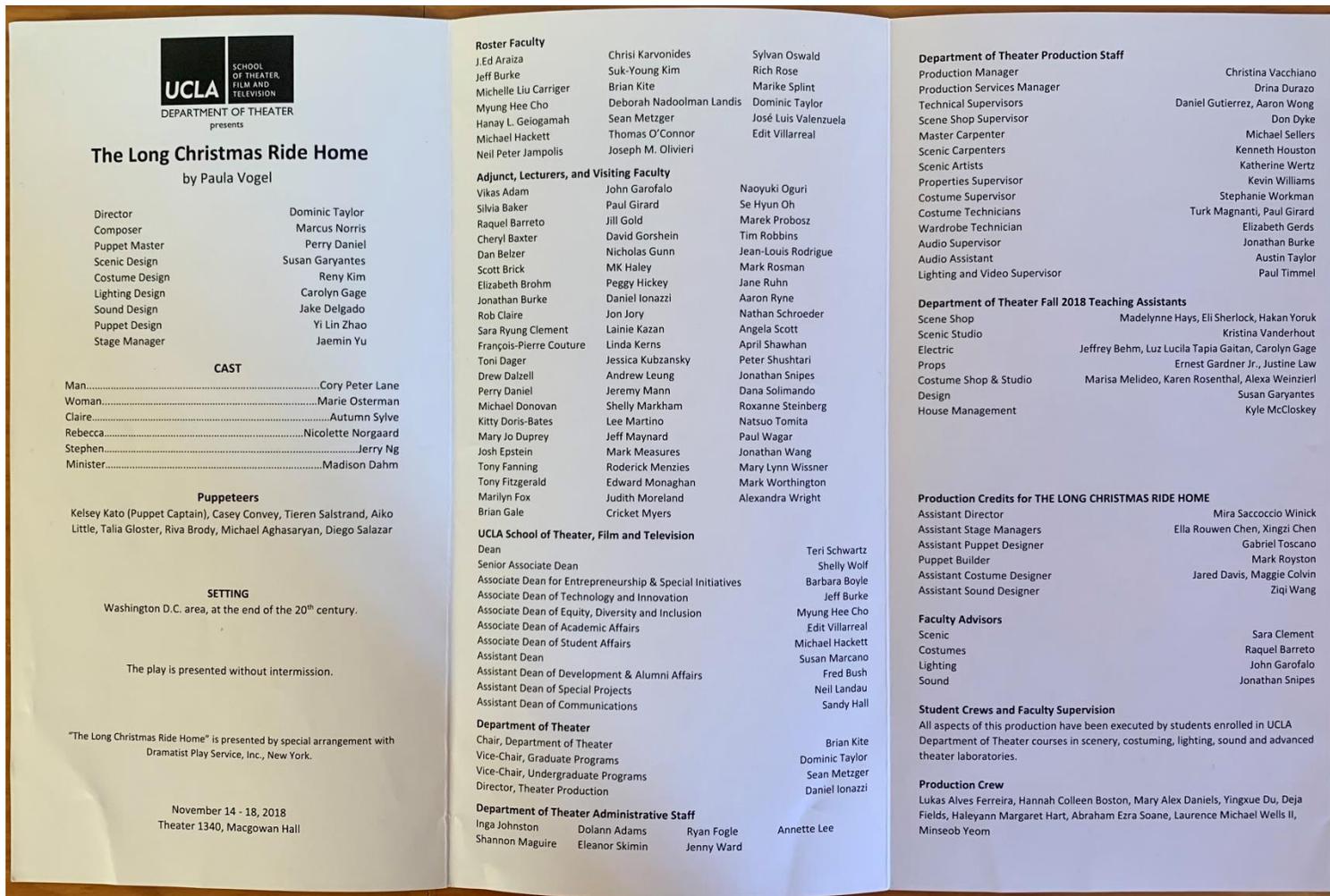


Imagen 11: Programa de mano. Interior.

## Referencias

- Anderson, Kayla. (Curadora). (2018). *Coco Fusco and Guillermo Gómez-Peña: The Couple in the Cage: Two Undiscovered Amerindians Visit the West* [Video]. De <https://www.artandeducation.net/classroom/video/244623/coco-fusco-and-guillermo-gmez-pea-the-couple-in-the-cage-two-undiscovered-amerindians-visit-the-west>
- Bharucha, Rustom. (agosto, 1998). Peter Brook's "Mahabharata": A View from India. *Economic and Political Weekly*, 23 (32, pp. 1642-1647). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/4378860>
- Clusiau, Christina y Schwarz, Shaul. (Directores). (2020). *Immigration Nation* [Serie documental]. Estados Unidos: Netflix.
- Golubov, Nattie. (2015). *El circuito de los signos: una introducción a los estudios culturales*. México: Bonilla Artigas Editores, UNAM-Centro de Investigaciones sobre América del Norte.
- González, González. (2014). El cuerpo del actor: un mapa de su mente. En D. Divasto (Ed.), *Reflexión Académica en Diseño & Comunicación. Primera Edición Congreso Tendencias Escénicas [Presente y futuro del espectáculo]* (pp. 106-109). Buenos Aires: Universidad de Palermo.
- Hironga, Shuzaburo (1959). *Bunraku: a history of Japan's puppet theater together with the stories of its plays*. Osaka: The Bunrazuka Theater.

- Hooks, Ed. (1994). *The Ultimate Scene and Monologue Sourcebook*. Random House.
- Mansbridge, Joanna. (verano, 2012). Memory's Dramas, Modernity's Ghosts: Thornton Wilder, Japanese Theater, and Paula Vogel. *Comparative Drama*, 46 (2). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/23237105>
- Ong, Walter. (2002). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Nueva York: Routledge.
- Pavis, Patrice y Rosa, Guy. (Eds.). (1994). *Tendencias interculturales y práctica escénica*. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Pavis, Patrice. (1998). Kinestesia. En *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (p. 270). Barcelona: Paidós.
- Pradier, Jean-Marie (1998). Eugenio Barba: el ejercicio invisible. En C. Müller (Coord.), *El training del actor* (Trad. M. Ponce) (pp. 52-67). México: UNAM-INBA.
- Said, Edward. (1993). Orientalism. En Leitch, V. et al. (Eds.), *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (pp. 1861-1904).
- Schechner, Richard. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Taylor, Diana. (verano, 1998). A Savage Performance: Guillermo Gómez-Peña and Coco Fusco's "Couple in the Cage". *The MIT Press*, 42 (2). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/1146705>
- Taylor, Dominic. UCLA Department of Theater. Theater 150 – Theater Production. Learning Objectives. (Comunicación personal 1 de octubre, 2018).

UCLA Undergraduate Admission. (2019). Recuperado de:

<http://www.admission.ucla.edu/campusprofile.htm>

Vogel, Paula. (2004). *The Long Christmas Ride Home*. New York: Dramatists Play Service, Inc.

Warner, Andrew. (2018). Actors perform alongside Japanese-inspired puppets in drama. [Actores se presentan de la mano de títeres inspirados en el teatro japonés]. *Daily Bruin, Arts*, pp. 5-6.

Wickstrom, Maurya. (octubre, 1999). Commodities, Mimesis, and “The Lion King”: Retail Theatre for the 1990s. *Theatre Journal*, 51 (3, Theatre and Capital). Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/25068677>

Young, James. (2008). *Cultural appropriation and the arts*. doi: 10.1002/9780470694190.