

01086

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

9

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESTUDIOS DE POSGRADO

DE JODOROWSKY A AZTLÁN
LA FUSIÓN DE LAS ARTES

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORADO EN LETRAS MEXICANAS

P R E S E N T A :
EDUARDO VALDÉS RODRÍGUEZ

TESIS COM
FALLA DE ORIGEN

MEXICO 2003

A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

PAGINACIÓN DISCONTINUA

MIS AGRADECIMIENTOS SON TODOS
PARA LOS DOCTORES
REYNA BARRERA, INGRID WEICKERT,
MIGUEL RODRIGUEZ, ARACELI CAMPOS,
NORMA ROMÁN, CRISTINA DE LA PEÑA,
PABLO RUIZ,
PARA AZTLÁN Y LA SEÑORA HILDA

CON AMOR PARA ISABEL,

OFELIA Y MANUEL,
ÁFRICA, ABRIL Y ESMERALDA

DE JODOROWSKY A AZTLÁN

La fusión de las Artes



EDUARDO V. RODRÍGUEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Índice

Introducción	I-V
1. La fusión de las artes	
Antecedentes	1
1.1. Eterna presencia	2
1.2. Decimonónica	3
1.3. Realista, Naturalista e Impresionista	8
1.4. <i>Antinaturalista</i>	12
1.5. Expresionista y Decadente	19
1.6. Abstracta	28
1.7. Futurista	30
1.8. Dada	31
1.9. Superreal	34
1.10. En el teatro de la crueldad	36
1.11. Brechtiana	42
1.12. Absurda	43
1.13. Latinoamericana	45
1.14. En México	48
1.15. Vanguardia universal	50
2. Alejandro Jodorowsky	54
3. La fusión de las artes en México	
3.1. Lo que dejó la tormenta	74
3.2. Las propuestas del arte oficial	82
3.3. Espacios y otras instancias	85
3.4. Los artistas y la propuesta gubernamental	87
3.5. El público y el arte	89
4. La herencia	
4.1. Jodorowsky en el arte nuevo	93
4.2. La <i>nueva</i> estética y Aztlán	95
Conclusiones	149
Bibliografía	161
Hemerografía	168
Índice de láminas	173

INTRODUCCIÓN

Uno de los objetivos de esta tesis es demostrar la íntima relación que siempre ha existido entre el arte y la situación social, que la fusión de las artes es un proceso que se encuentra desde hace mucho entre los humanos pero que se ha manifestado principalmente en tiempos de crisis, cuando surge el rompimiento entre la sociedad y los encargados de gobernar. Otro objetivo de esta investigación es demostrar que hoy los artistas se unen para crear un espectáculo magnífico en el que armoniosamente se conjuntan todas las artes, buscando que el espectador disfrute más intensamente, con todos sus sentidos, de una obra que, además de poner en juego sus sentimientos, lo está obligando a reflexionar y a tomar conciencia de determinadas problemáticas. Con esta investigación —y para cumplir con un objetivo más— se muestra que las condiciones socioeconómicas por las que México atravesó a fines del pasado milenio, son las idóneas para que se dé un arte cuyo papel ya había sido establecido por Richard Wagner: en una sociedad que no lo admite, no le queda al arte más que ser revolucionario. Como parte final se verá la actitud que adoptan los contemporáneos con su quehacer poético, pictórico, musical... en fin, artístico.

Las hipótesis que tratan de esclarecerse con esta tesis son:

- Si existe en México alguna agrupación artística en la cual se puede observar la relación que existe entre la situación social, el pensamiento y el arte, entonces tal fenómeno debe quedar plasmado en sus obras.
- Si hay un grupo que maneje la fusión de las artes, entonces esto debe constatarse en sus espectáculos.
- Si la agrupación artística que se analiza, el grupo Aztlán, lleva a cabo la tendencia vanguardista, quiere decir que en sus obras puede captarse su desprendimiento del realismo-naturalismo y su actitud revolucionaria.

La investigación abarca desde el segundo lustro de los 50, y para mejor comprensión, se muestra a grandes rasgos el desarrollo del fenómeno artístico, denominado la fusión de las artes, hasta llegar a finales del siglo XX.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Alejandro Jodorowsky considera que los trabajos de los jóvenes artistas son la piedra angular del Teatro Nacional que debe instaurarse en México. Como intento de afrontar dicha circunstancia, en los 90, con sus obras, el grupo Aztlán continúa la línea marcada por Jodorowsky y los movimientos vanguardistas que han surgido a través del siglo XX¹. También sigue de manera significativa la tendencia de separarse de la propuesta oficial realista-naturalista, tratando de unir armónicamente todas las actividades artísticas en un delicioso evento.

Tal vez como extranjero Jodorowsky haya sufrido los peores embistes de la censura mexicana, pero también fue quien, en su circunstancia, mostró las corrientes más radicales de los movimientos artísticos del siglo XX en sus espectáculos. Utilizó el escándalo y la risa como forma de llamar la atención de la gente hacia otra manera de ver las cosas. Aunque Jorge Ibarguengoitia, Hugo Argüelles y Óscar Liera han trabajado en este sentido, no se abordarán sus obras, ya que, a pesar de que se reconozcan ciertos elementos que coinciden con Jodorowsky, no se alejan del realismo naturalismo, y con esta investigación sólo se desea mostrar a artistas que hayan seguido una línea vanguardista, es decir surrealista, futurista, dadaísta o del absurdo; no así costumbrista o realista. Tampoco se pretende abarcar toda Latinoamérica, el trabajo está concebido únicamente para analizar el arte de México.

Para precisar aún más el tema y su análisis, según los lineamientos marcados, se descarta la labor de la UNAM, tanto de la Facultad de Filosofía y Letras, como del Centro Universitario de Teatro; también en esta investigación se prescinde de las universidades de Veracruz, Guadalajara y de los demás estados de la República; así mismo de los grupos independientes como el CLETA, que a pesar de querer rescatar lo que vendría a ser el Teatro Popular de nuestro país, no será abordado ya que sólo utiliza el arte como subordinado a intereses políticos que, para este trabajo, por muy loables que sean, no justifican el empleo del arte en este sentido meramente panfletario; y por lo mismo, no se abordarán grupos como Zopilote o El Galpón. Tampoco se quiere abordar el costumbrismo de Héctor Mendoza, de Sergio Magaña ni de Emilio

¹ Con este trabajo se desea mostrar la línea espiritual (la cual es principalmente un teatro no realista y la fusión de las artes) que existe entre el trabajo de Jodorowsky y el del grupo Aztlán. Es necesario mencionar que no se quiere abundar en la investigación de los diversos grupos y autores que se han desarrollado en el ámbito mexicano porque la gran mayoría sigue trabajando dentro de los lineamientos del realismo naturalismo y también porque desbordaría los cauces de esta investigación hacia un tema por demás inagotable.

Carballido; y como estos son los autores que representa el teatro oficial, Bellas Artes también queda descartada y solamente se mencionará cuando sea pertinente.

Se trabajará sólo con Jodorowsky como iniciador de esta línea espiritual en México y con el grupo Aztlán como su seguidor contemporáneo, ya que es un grupo independiente de todo auspicio, tanto de mecenas como de recursos de índole oficial y porque el autor de la tesis considera que sus poemas dramáticos tienen características suficientes como para que puedan respaldar esta investigación.

En los espectáculos de estos artistas se parte de la realidad nacional para insertarse en un contexto universal, apoyándose en los grandes teóricos del teatro (Wagner, Brecht, Grotowsky, Barba); en sus obras no deja de abordarse la problemática político-económica actual a nivel internacional, pero con afán de transformar al ser humano y no buscando otorgar un producto comercial que sirva para la enajenación.

Así pues, se analizarán las teorías y las propuestas escénicas de Jodorowsky y las visiones de los teóricos más significativos, para dilucidar la repercusión que adquieren en el ámbito artístico y cultural mexicano de fin de siglo. Se podrá apreciar el proceso de transformación, la lenta pero tangible apertura a las nuevas propuestas por parte de los jóvenes creadores, su necesidad de organizarse en grupos que deben estar alejados de lo que huele a arte oficial y comercial, en defensa del espíritu universal que se opone a la visión nacionalista (prostituida por entregarse a intereses ajenos al arte) y por lo mismo, regionalista, limitada.

Empleando el método histórico para un mejor acercamiento y el deductivo para una mayor comprensión, se verá la relación del evento artístico con el espectador y cómo se efectúa el proceso de creación de un espectáculo que se desliga del arte comercial y del oficial desde una búsqueda de nuevas propuestas, en las que juega un papel importante la teoría teatral contemporánea para formar una visión diferente del discurso escénico, en donde la fusión de las artes es el pilar esencial.

El análisis está centrado en una interpretación de los poemas dramáticos y de la información que existe acerca de los montajes de Alejandro Jodorowsky y del grupo Aztlán. Por ello se muestra el ambiente teatral de los 60 en relación con los procesos político, social y económico que se van dando en México; las propuestas que surgen en su momento y las de fin de siglo; así como también la fusión de las artes a través de las épocas, para discernir las diferencias y vislumbrar si hay cambios significativos en el teatro.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Se da por entendido que este análisis se desliga de lo que se elabora a escala comercial, es decir, del espectáculo intrascendente que divierte a la gente con nimiedades, tonterías o morbo y sólo busca ganancias económicas como su primordial objetivo. El trabajo se ciñe a dar una visión del teatro que se aleja de semejantes concepciones culinarias del arte.

También se muestra la gama de artistas que se erigen contra una corriente en el arte: el realismo-naturalismo, por ser la corriente oficial del estado de cosas que se opone al pleno desarrollo de la espiritualidad humana. Las escuelas que destacan en esta oposición y que aceptan la fusión de las artes son: el Expresionismo, el Futurismo, el Dadaísmo, el Surrealismo y el teatro de Brecht.

La entrada de Latinoamérica en el ámbito del arte universal lo podemos observar a partir del modernismo y con la delicada exquisitez de Rubén Darío como ejemplo de lo que se menciona. Más adelante se muestra el desarrollo de la línea artístico-espiritual en México a partir del Estridentismo, es decir, de los seguidores de las tesis futuristas con su violencia, su guerrerismo y su desprecio por la mujer, su amor por la velocidad, por el peligro y la modernidad, su afán de infinito, su repudio por todo lo que representa a lo viejo y que se halla posesionado del poder y del destino social.

Se analiza el quehacer artístico de Jodorowsky y su genial forma de transgredir los adormecidos cánones de la sociedad mexicana, empleando todo lo que sugieren las escuelas vanguardistas para conseguirlo y así, mediante la violencia, el escándalo, la risa y el terror, Jodorowsky abre una brecha importante en el arte mexicano para dar cabida a lo más revolucionario y universal del momento.

Luego se estudian las actitudes y propuestas de las autoridades con respecto al arte y hacia quienes va dirigido y cómo es inevitable que el Estado mexicano, por su carácter pro imperialista o neoliberal, se desligue radicalmente del arte de vanguardia al sentir que sus intereses son amenazados por el contenido de dichas creaciones artísticas. También analizamos de qué manera los artistas se organizan lejos de la condicionada ayuda gubernamental que tiende a atentar contra la creatividad y la libertad, esenciales en el verdadero arte.

Se muestra la situación tan difícil que padece el público a partir de su circunstancia socio-económica, la cual no le permite tener acceso a las salas donde el arte se representa y cómo, por otro lado, es bombardeado con las programaciones que transmiten la radio y la televisión, y las películas nacionales y extranjeras que acaparan las salas de cine, lo que mantiene insatisfechas a las personas que gustan de

expresiones artísticas trascendentes. Se analiza por qué faltan espacios para los artistas de vanguardia y se llega a causas económicas y a la censura.

Más adelante se define la influencia que ha ejercido Jodorowsky en los artistas mexicanos, no sólo por su teatro, sino por toda su creatividad mágica, artística. Por último se analiza la propuesta escénica del grupo Aztlán, con la cual se erige heredero de la vanguardia, ya que maneja la diversidad de teorías analizadas en la trayectoria de esta investigación. Es decir, emplea la violencia, la crítica, lo irracional, la gráfica de barras en la construcción de espectáculos; no sigue las unidades aristotélicas y utiliza la fusión de las artes en cada una de sus creaciones; se encuentra desligado de la ayuda oficial y no cuenta con mecenas para lograr la representación de sus obras; considera que las actividades artísticas son vitales para cualquier sociedad, a pesar de que sus autoridades las repudien. Por ello propone que estas actividades se impartan en todos los grados de la educación en México y en el mundo; ya que para este grupo el arte es lo único que conduce al individuo hacia la realización verdadera, hacia un enfrentamiento consigo mismo y a la libertad más sustancial que se encuentra en la creación artística.

Como pequeño ejemplo de lo que han hecho Jodorowsky y el grupo Aztlán, se plasman algunas escenas de sus obras para que así pueda el lector disfrutar un poco de las propuestas de estos creadores y lo que representan artística, social y filosóficamente.

LA FUSIÓN DE LAS ARTES

ANTECEDENTES

Durante el siglo XIX Europa estuvo conflictuada por guerras en las que la burguesía lograba imponer su dominio sobre el régimen feudal. En los años 20 el ascenso del gran capital se hace patente. La primera guerra mundial sólo es la pugna entre los diversos bloques imperialistas y su ansia de expansión, pero la aprovechan algunos países para ir liberándose del yugo capitalista, como es el caso de Rusia. La situación para los jóvenes de esta época es desesperanzador. Se dan cuenta que sólo sirven como carne de cañón para intereses egoístas ajenos al desarrollo humano.

El intento de liberación de la Rusia zarista marca nuevas formas en la confrontación entre las clases sociales. Mientras Europa se prepara silenciosamente para la gran guerra, Alemania desea un nuevo reparto del mundo y pretende la más grande tajada del pastel; pero Inglaterra y Francia no están dispuestas a dejarse arrebatar sus dominios. La desmedida ambición de los socios del capital no mide consecuencias y comienzan a devastar el mundo en pos de sus fatuas ilusiones de poder.

Las filosofías también llevan a cabo una encarnizada batalla y cada una predica su verdad "absoluta". La burguesía se apoya en el liberalismo con su igualdad, libertad y fraternidad burguesas; después en el positivismo, con su visión científicista, su determinación del destino humano a causa de la herencia, su darwinismo social y su "religión" positivista.

El otro bando, es decir el proletariado, se basa en las ideas del materialismo dialéctico, con su propuesta de que todos los universos son materia y tienen un origen material y Dios, siendo sólo un concepto inventado por los humanos, no existe; su reparto equitativo de la riqueza nacional donde el que no trabaja no come; su igualdad

social y sexual, su deseo de eliminar las clases sociales y su visión revolucionaria para liquidar a la burguesía.

Los *desclasados* podían recurrir a las concepciones de la anarquía, las cuales rechazaban violentamente todo tipo de autoridad y de gobierno para desembocar en los atentados terroristas como la única solución viable. El catolicismo no había dejado jamás de atraerse fieles y lo nuevo que ofrecía era el existencialismo teísta que consideraba al ser humano como lo más importante, pero a final de cuentas su destino sólo está, haga lo que haga, en manos de Dios.

Bajo este panorama socio filosófico se van a desarrollar los grupos artísticos que se opondrán a todos los nefastos acontecimientos a los que las capas gobernantes conducen a los ciudadanos. Estos grupos se yerguen con una incontenible rebeldía y comienzan a dirigir sus críticas contra la sociedad que se encamina hacia la barbarie y con ello niega absolutamente todos los valores que pregonaba. Los jóvenes artistas se levantan al mismo tiempo contra la principal corriente en el arte burgués: el realismo naturalismo, descendiente directo de los románticos. Así, toda su creatividad servirá para desarrollar nuevas escuelas en el arte, las cuales se apoyarán principalmente en la anarquía y el materialismo dialéctico.

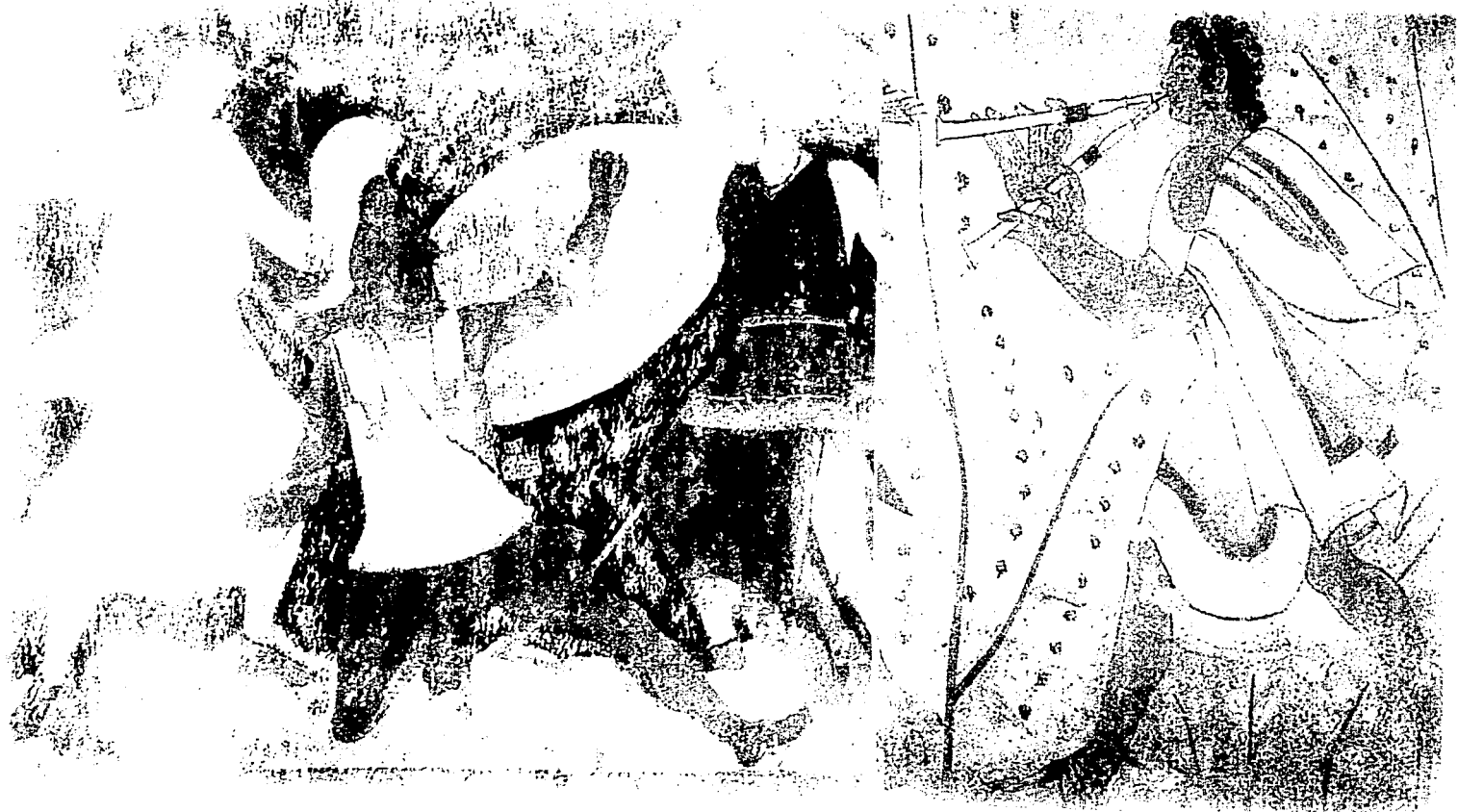
Surge entonces el cubismo, el expresionismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo, además de muchos otros *ismos* de menor importancia o que estaban conectados directamente con los mencionados. Este trabajo se abocará solamente a los que tienen una estrecha relación con el teatro, sin por ello pretender restarle importancia a los que no se aborden.

1.1 Eterna presencia

No es un asunto nuevo. Unir a las artes diversas no es algo reciente, ha estado presente desde hace muchos años (Lámina 1), tal vez desde el siglo VIII AC. Algunos datos históricos dicen que “la elegía era originariamente un canto acompañado de flauta”¹. Y en más estrecha relación con la naturaleza, existía “una antigua forma de la danza coral, en la cual, los hombres solían disfrazarse de animales, con la idea de asemejarse a las divinidades y asimilar algo de su poder”². El culto a Dionisos vino a afectar aquellas antiguas danzas y este poderoso dios se convirtió en la deidad preferida por los que

¹ Bowra, C. M. *Historia de la Literatura Griega*, Fondo de cultura económica, México, 1948, p. 39.

² *Ibid.* p. 61.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

9-1

LÁMINA 1

Griego asaltado por dos amazonas

Pintura etrusca del Sarcófago “de las amazonas”

Siglo IV a. e.

Florenca

Museo arqueológico

y

Tocador de flauta doble

Pintura etrusca en la tumba “del leopardo”

Siglo V a. e.

Tarquinia, Necrópolis

gustaban de representar el espíritu de los bosques y la vida silvestre. Entonces el canto a Dionisos, también conocido como ditirambo, pasó de ser una improvisación a un himno coral que se acompañaba de música y acción mímica. Así fue como la naturaleza, antes que la arquitectura o la plástica, participaba en la conjugación de las artes al servir de escenario a la música, el canto, la danza y la poesía. No es de extrañar que la primera tragedia, representada por Tespis, haya sido un drama cantado.

La esencia del teatro no se pierde ni cuando en el mundo occidental se implanta la ideología judeocristiana, ya que ésta va a utilizar todas las formas artísticas que usaba el rito dionisiaco para transmitir el suyo, aún predicando visiones diametralmente opuestas. Sin embargo, la diferenciación y especialización a la que conlleva el capitalismo con su producción en serie, es lo que va a provocar la separación de las artes; y poco a poco el dramaturgo es quien se va imponiendo sobre las otras actividades estéticas, así el director de escena sólo reproduce la visión del poeta.

Pero no todos aceptaron tal estado de cosas. En Italia, cuando los actores vieron que la comedia de los literatos se había convertido en un espectáculo erudito pero de una gran vacuidad, se dijeron: “ya que no hay poesía, habrá espectáculo”. Entonces inventaron la *Commedia dell'arte*, de la cual, su característica esencial era ésta: estaba constituida por verdaderos cómicos de oficio, es decir, actores profesionales y especializados gracias a su gran preparación artística en la mímica, el canto, la danza, la acrobacia y la cultura general; además, estas compañías nunca antes se habían dado en Europa³. Se ve aquí otra vez el intento de conservar la unidad entre las diversas actividades artísticas, el cual sin embargo se va perdiendo, sobre todo en el siglo XVIII, en el que gracias al pensamiento neoclásico, va a predominar la visión del poeta.

1.2 Decimonónica

Hasta el siglo XIX se gesta de nuevo la idea de fundir en un grandioso espectáculo a las diversas manifestaciones artísticas. El anhelo de una obra de arte que comprendiera a las diversas artes no se va a encontrar solamente en Wagner, se encuentra en los más importantes artistas del siglo XIX y es cuando adquiere una grandeza mística, algo así

³ Cfr. Silvio D'Amico. *Historia del teatro dramático*, Tomo II, Utcha, México, 1961, pp. 38-39.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3-1

LÁMINA 2

Eugene Delacroix

La libertad guiando al pueblo

1830

Óleo sobre tela

189 x 246 cm.

París, Museo del Louvre

como una promesa de un nuevo renacimiento artístico⁴, en donde lo humano se encuentra por arriba de lo estético (Lámina 2).

Y no es menos sublime la versión de los filósofos. Para ellos el arte es la representación del ideal por excelencia, de la Idea que se manifiesta como concepto de una etapa histórica, de un país o de la humanidad. Entonces aspiran a un arte social que se funda con un arte como encarnación de la Idea. Para Schelling, el arte se configura como la etapa suprema en la que se llevó a cabo la realización de la Idea⁵. El arte alcanza la connotación de lo divino o, también, lo divino mediante el arte se materializa.

En Wagner era clara su intención de hacer que todas las artes confluyeran de tal modo que se obtuviera una expresividad más deliciosa y completa. Por eso, decía, "el arte es la suprema actividad del hombre que tiene bien desarrollados sus sentidos y en armonía consigo mismo y con la naturaleza"⁶. Pero de acuerdo a la sociedad en que vivía y en contraposición a la armonía en que la sociedad griega desarrolló su arte, dice que "la única posibilidad para el arte en el seno del mundo contemporáneo es, en cambio, la de desarrollarse en antítesis con la sociedad misma, es decir, la única posibilidad para el arte es la de ser revolucionario (...) y esta revolución asume claramente el color, el contenido y la forma de paganismo"⁷. El regreso a los orígenes griegos, en el que las artes fusionadas respondían al anhelo humano más espiritual: semejarse a los dioses, trascender las limitaciones mortales del aquí y ahora, eternizarse.

La fusión de las artes viene a ser uno de los más altos logros al que llegaron los artistas del siglo XIX y de todos los tiempos. Ahora bien, para comprender con mayor precisión la actitud de los contemporáneos y los cánones en los que sustentan su estética, con esta investigación se sigue la huella de la línea espiritual que da vida a sus obras y se ve como siempre hay una tesis filosófica en toda manifestación artística y una clara actitud político-social.

Por ejemplo, en el medioevo, la iglesia había hecho el teatro para las clases bajas y les había propuesto uno de los grandes problemas cristianos: la salvación del alma. El renacimiento lo hizo para las capas altas de la sociedad y propuso el tema del supremo

⁴ Cfr. Hans M. Wingler. *La bauhaus. Weimer-Dessau-Berlin. 1919-1933*, 2ª. ed. Barcelona Gustavo Gili, 1980, p. 8.

⁵ Cfr. Enrico Fubini. *La estética musical desde hasta el siglo XX*, 2ª. cd., Alianza-Música, Madrid, 1993, p. 302.

⁶ *Ibid.* p. 313.

⁷ *Ibid.* p. 315.

gozo humano y del amor entre los individuos. Después del barroco, este amor se mezcla con los heroicos tonos de la tragedia y con los del melodrama. Pero ya en la segunda mitad del siglo XVIII, el teatro en Europa está realizado esencialmente para las clases cultas y en él se abordan temas como el honor y los héroes legendarios, los cuales deben estar lo más alejados posible en el tiempo y el espacio.

Si se observa la arquitectura de los teatros, por ejemplo, en los de la edad barroca, se puede ver que ahí se expresaba el espíritu de una sociedad jerárquica, que gustaba hacer ostentación de la separación de clases. Así tenía reservados los sitios de honor para príncipes, nobles y gente acomodada; a los cuales importaba más comer y beber que el espectáculo mismo. Los últimos lugares se reservaban para la clase media.

El siglo XIX se propuso un objetivo diferente: sustituir el espectáculo de la corte y el aristocrático por uno de tono popular, deseaba que al teatro volviera el gran público y que el escenario albergara palabras de alto valor moral, social y político. Es en esta dirección que a fines de la anterior centuria se había manifestado la vanguardia del espíritu nuevo: en Italia, Alfieri; en Francia, Diderot, y Lessing en Alemania. A partir de estos pensadores, el teatro desea transformarse en el agitador de la gran problemática social, propuesta a las multitudes por los espíritus más atentos al acontecer humano. "Se ha iniciado un profundísimo trastorno espiritual que se orienta en las direcciones más diversas: en filosofía —del enciclopedismo y del iluminismo hasta el gran idealismo germánico—; en política se llamará Revolución Francesa; en arte, Romanticismo (...) y el Teatro se hará expresión de este trastorno"⁸. Véase cómo captura el espíritu de la época la trasgresora pintura de Fragonard (Lámina 3).

Ya en lo que predicaba el Romanticismo se encuentra la semilla de los lineamientos del arte de fin de milenio. La gran novedad de los poetas románticos es que a pesar de que sus formas estaban bien definidas, parecía que las echaban como fuese y se veían mezcladas descuidadamente. El programa de estos artistas se dirigía contra las poéticas que apoyaban las academias; se oponían a la pasiva obediencia con la que impunemente se repetía a los maestros de la antigüedad, en vez de enfrentarse directamente con la naturaleza; para ellos, no había más ley que la inspiración; se proponían crear un nuevo arte, ajeno a los anteriores modelos, elaborado solamente por el genio de cada uno.

⁸ Cfr. Silvio D'Amico. *Historia del Teatro Dramático*, T. III, Manuales Uteha # 109 - 109ª, México, 1961, pp. 1-3.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 3

Jean Hororé Fragonard

Las dos amigas

Óleo sobre madera

57.6 x 45.5 cm.

Sión,

Colección Leopoldo Rey

Su rebelión era contra las escuelas de arte, con sus modelos e imposiciones. Invitaban a que cada uno fuese él mismo. Por ello, en sus obras eliminaron la absurda cuestión de las unidades aristotélicas. En el teatro su técnica se manifestaba libremente y llena de imaginación, las escenas cambiaban a menudo, sin restringirse por un límite en cuanto al tiempo, al lugar o a las personas.

También los románticos, sobre todo los alemanes, lucharon por la creación de un Teatro Nacional, en el que las grandes ideas se mezclaran con lo real, en el que la fantasía significara grandes cosas y lo que sucediera en el escenario realmente fuese la manifestación de aquello que además de ser técnicamente perfecto y alcanzando al Más Allá, pudiera hablarle al alma y ponerla en comunión con lo imperecedero y lo sagrado⁹.

Por todo ello Goethe, lo mismo que su personaje Wilhen Meister "cree en el teatro porque ve en él por excelencia el arte que pone el alma de la multitud en comunión directa con la poesía"¹⁰ y siempre utilizando su genio al servicio de ésta, Goethe hace importantes contribuciones al teatro, "quiere que el actor esté al servicio del poeta, que el espectáculo sea el comentario de la palabra. La tarea del intérprete es hacer comprensible el poeta al público; la del aparato escénico, ayudar a la inteligencia del texto. No quería la imitación material de la realidad sino algo que diese de ella una impresión superior"¹¹. También puede decirse que dos aportaciones estético-filosóficas de Goethe son: la salvación mediante el amor y "la salvación del hombre, no a pesar de su error, sino con su error"¹².

Entonces lo que redime a Margarita, del *Fausto*, "no es el arrepentimiento ni la gracia divina, sino el mismo amor y la misma pasión que su vida le ha hecho vivir"¹³. Pero véase que su concepción ya no es cristiana, su fe no es en lo sobrenatural, es únicamente en los seres humanos.

Al contrario de Dante, el cual se estipuló como poeta católico que condena lo que entiende como pecado y a la vez reclama la purificación para que al alma le sea permitido el eterno goce, Goethe no reprueba sino acepta el pecado y lo trata como un compañero más en el arduo y difícil sendero que el humano debe recorrer para llegar a la salvación. Mas la salvación no se encuentra ajena o fuera de esta vida, se halla en la vida misma. Es decir, para el ser humano, este premio le es dado por sus acciones.

⁹ Cfr. *Ibid.* p. 3-11.

¹⁰ *Ibid.* p. 24.

¹¹ *Ibid.* p. 26.

¹² *Ibid.* p. 30.

¹³ *Ibid.* p. 30.

Moralmente hablando, lo más importante es obrar. O sea, quedarse satisfecho y pasivo, resultaba para Goethe el error supremo, el más fatal pecado al que Mefistófeles desea conducir al hombre¹⁴.

Los movimientos sociales determinan en gran medida la dirección que sigue el arte de una época. Así, cuando empleando la violencia extrema triunfan en Francia los liberales, los teatrístas alineados a la Revolución se propusieron crear obras nuevas, idóneas para sus fines, es decir, un arte que fuese eminentemente práctico. Lo usarían como propaganda social y política. Mas cuando realizaban dicho propósito, curiosamente surgieron dos inclinaciones. Una expresaba una creencia individualista y de rebeldía; la otra resultó lo contrario: como los revolucionarios se inspiraron en los ideales republicanos de las antiguas Roma y Grecia, sus artistas también abrazaron los ideales clásicos.

Así los pensadores que pueden considerarse precursores de la revolución se encontraban divididos entre ambas tendencias; por ello surgen las obras burguesas de Diderot y las tragedias con tendencia clásica de Voltaire¹⁵.

Ya Marie Joseph Chénier, "en el prefacio a su obra (Charles XIX) había anunciado el propósito de transformar el teatro, hasta entonces escuela de adulación, de frivolidad, de libertinaje, al servicio de los tiranos en escuela de virtudes y libertades para el pueblo"¹⁶.

Sin embargo ya constituido y aceptado socialmente el Romanticismo como movimiento, se pueden ver más acentuadamente sus características a través de artistas como Shelley, ya que él "es un romántico en su actitud rebelde contra la vieja regla moral social y religiosa representada por la Britania farisaica. La llamada ley y el llamado orden, no son para él sino la máscara de una anarquía íntima, contra la cual se lanza furibundo y convencido de que el poeta tiene una misión espiritual"¹⁷.

Así los poetas toman conciencia del papel histórico-social que atañe a los artistas y ya desde 1827 Víctor Hugo

...proclama los principios en que se inspirará la nueva escuela. Como en la naturaleza existen mezclados, lo trágico y lo cómico, también el teatro no separará artificiosamente la Tragedia de la Comedia, sino que fundirá los dos géneros en uno solo, llamado genéricamente "Drama". Éste no

¹⁴ Cfr. *Ibid.* p. 30.

¹⁵ Cfr. *Ibid.* p. 34.

¹⁶ *Ibid.* p. 35.

¹⁷ *Ibid.* p. 45.

tendrá más regla que el sentimiento y la pasión. Ni unidades aristotélicas, ni estilo literalmente noble. Preferirá las evocaciones pintorescas del pasado que tanta sugestión ejercen en el ánimo de la muchedumbre. No estilizará en tipos a los personajes; los volverá a tomar como individuos que han vivido en un tiempo dado y en un determinado ambiente (color local). Y no obstante, si conviene dará a estos individuos, reales y vivos, valor de símbolos...¹⁸.

Sin embargo una vez que la burguesía ha sentado sus reales, el Romanticismo inicia su declinación, y las actitudes de rebeldía y de rechazo a lo establecido son olvidadas por parte de los poetas; entonces incursionan en lo cursi, se tornan más extravagantes y olvidándose del teatro, la forma más elevada de la manifestación poética, se refugian en la individualidad naturalmente egoísta de la lírica. No es necesario que se abunde en los excesos de la cursilería romántica por todos conocida.

1.3 Realista, Naturalista e Impresionista

Pero como reacción contra la decadencia romántica se levantan los nuevos artistas que con formas artísticas más austeras, en las que expresaban la realidad de la manera más simple y pura, en las que no cabía la visión del poeta y éste no podía acusar ni defender, crean otra tendencia, la enarbolada por el Realismo. La cual se erige en repudio a los "héroes" románticos, rechaza los símbolos y la trascendencia; el realismo predicaba la objetividad, que el poeta no apareciera entre sus personajes, no les agradaba el uso de adjetivos, estaban contra la fantasía¹⁹.

Apoiada en la nueva filosofía del Positivismo, que predica la ley del más fuerte, con su destino irremediable en base al árbol genealógico y con su visión científica ante cualquier fenómeno²⁰, la burguesía desarrolla un movimiento artístico que quería mostrar las cosas tal como son. Lo que en una época ocurrió en Francia con este movimiento, se convertiría en modelo para otros países fieles al Realismo: así los ambientes que describen estos artistas son los del mundo cotidiano y viendo que la burguesía surge como una fuerza avasalladora, algunos se convirtieron en sus defensores. Reconocían su gran fuerza, representada por la banca y la prensa, miraban el ascenso de los hombres de industria y negocios, confiaban en las nuevas

¹⁸ *Ibid.* p. 64.

¹⁹ *Cfr. Ibid.* p. 82.

²⁰ Para abundar en este punto, se puede consultar *La filosofía positiva* de Auguste Comte.

instituciones, tenían fe en la democracia y la libertad. Los realistas predicaban la nueva moral, la rectitud y el orden, descaban a la familia como una sólida institución, en la cual el hombre fuese trabajador y su esposa fiel y abnegada, se oponían a los residuos del antiguo régimen absolutista y rechazaban la religión católica, a la cual concebían como su herramienta en contra de la espiritualidad humana. Estos autores utilizaron una prosa sencilla y clara, directa²¹.

Hasta aquí se puede observar que todo movimiento predica la rebelión en contra de lo establecido y propone una visión del mundo distinta. Así mismo, el arte moderno nació de un rompimiento con los valores del siglo XIX. Pero lo que en realidad se quebró fue la unidad espiritual y cultural decimonónica; y es que del antagonismo, de la protesta y la lucha que se dieron en el interior de tal unidad, surge el arte nuevo.

En el siglo XIX Europa dio a luz una profunda tendencia revolucionaria, alrededor de ella se alinearon los pensamientos filosófico, artístico y político y la acción de los intelectuales. Sucedió a partir de la segunda década, todo el continente reaccionó a los impulsos y al dinamismo revolucionario con una increíble uniformidad; no importaron las diferencias en los idiomas, tampoco el nivel político, social ni económico. Lo que llevaba a cabo la cohesión era de carácter ideológico, acaso literario. Así, en el ámbito intelectual, se creó una extraordinaria unidad, como sólo puede originarse en las épocas culminantes del desarrollo espiritual.

En los treinta años que preceden a 1848 las ideas y los sentimientos que habían hallado una victoriosa afirmación en la Revolución Francesa llegan a su madurez. En esta época toma consistencia la moderna concepción de pueblo y los conceptos de libertad y de progreso adquieren nueva fuerza y concreción. La acción por la libertad es uno de los ejes de la concepción revolucionaria del siglo XIX. Las ideas liberales, anarquistas y socialistas impulsaban a los intelectuales a batirse, no sólo con sus obras, sino con las armas en la mano. Philippe de Chennevières, al describir las jornadas parisienses de febrero de 1848, cuenta: "horas más tarde supe que mi amigo Baudelaire fue visto entre los insurgentes con fusil al hombro. Jamás tantos poetas y literatos se mezclaron de tal manera con una revolución". El mismo Baudelaire... en 1852 escribía el prólogo a las poesías de Pierre Dupont, *Chants des ouvriers*, en el que, entre otras cosas, definía como "pueril" la teoría del arte por el arte²².

²¹ Cfr. Silvio D'Amico. *Historia del Teatro Dramático*, T. III, Manuales Uteha # 109 - 109ª, México, 1961, pp. 83-84.

²² De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 13-14.

La claridad, la evidencia y el compromiso eran la cualidad esencial en la que el arte debía apoyarse y esta espiritualidad era, exactamente, la de 1848. Entonces, el repudio al Romanticismo ya es directo e implacable. Así pues, no sólo los Simbolistas surgieron del Romanticismo y se opusieron a él, también, como se ha visto, contra el Romanticismo se erige su hijo natural: el Realismo, el cual cuando aparece ostenta una posición revolucionaria con respecto a la extrema cursilería a la que había llegado su predecesor. En tal sentido se sostiene que "el arte no puede ser más que una representación objetiva de la realidad"²³. Así, otra vez los intelectuales burgueses consiguen espantar a los individuos de su propia clase, ahora con lo descarnado del Realismo.

Para entonces, los gustos artísticos de la burguesía financiera no aceptaban las obras si ostentaban una originalidad muy radical o si había demasiada audacia en su ejecución, tales creaciones ofendían el gusto burgués, y su enclenque espíritu no asimilaba las visiones del genio ni aceptaba los gestos de amor a los seres humanos²⁴. Quizá por eso los artistas daban mayores muestras de genialidad y de amor a la humanidad. Tal vez por eso Courbet afirma: "al renegar del ideal falso y convencional, en 1848 levanté la bandera del Realismo, la única capaz de poner el arte al servicio del hombre. Por esto, lógicamente, he luchado contra todas las formas de gobierno autoritario y de derecho divino, queriendo que el hombre se gobierne a sí mismo según sus necesidades, en su provecho directo y siguiendo sus propias concepciones"²⁵. La nueva escuela responde a las necesidades de la época, así "el Realismo tenía, pues, su origen en esta apretada confluencia de circunstancias históricas, y para los realistas el hombre era el eje en torno al cual todas estas circunstancias se reagrupaban"²⁶. Es decir, existía una unidad que se dirigía hacia la crisis provocada por las revoluciones en una sociedad burguesa.

Pero de la ruptura de la unidad entre las fuerzas burguesas-populares surge el arte del siglo XX y mucho del pensamiento actual. Sin embargo, como todo proceso social, su desenvolvimiento es lento.

Será hasta después de los sangrientos sucesos de la Comuna de París en 1871 en que la ruptura se torna evidente, porque al ser derrotada la Comuna, las contradicciones sociales en toda Europa adquirieron una violencia inusitada y la unidad que se creó a

²³ *Ibid.* p. 18.

²⁴ Cfr. *Ibid.* p. 19.

²⁵ *Ibid.* p. 19.

²⁶ *Ibid.* p. 20.

partir de 1848 poco a poco se destruye. Ahora "la discordia entre los intelectuales y su clase se agudiza, las fracturas subterráneas afloran a la superficie; el fenómeno se generaliza: la ruptura de la unidad revolucionaria del siglo XIX es un hecho consumado"²⁷. Ante lo arrasador del fenómeno, los que primero intentan dar una respuesta son los poetas. Entonces, destruida la base histórica sobre la que los intelectuales se habían formado, entran en crisis dentro de ellos mismos los valores espirituales que parecía debían durar permanentemente. Rimbaud, después de ese movimiento social tan importante que fue la Comuna, es el primer caso evidente en la literatura.

Pero antes de analizar a los simbolistas véase cuál fue el desarrollo de la tendencia realista en el teatro: algunos autores asumieron el papel de moralistas y de predicadores, además creían en el teatro útil, el cual debería de ser una tribuna en donde se daban las mejores ideas para mejorar a la sociedad y por ello la criticaban arduamente²⁸.

Sin embargo las tendencias revolucionarias del Realismo pronto son desechadas, y de la postura crítica que enarbolaban al principio del movimiento se cambia a una visión desencantada que se manifiesta en la actitud de los personajes, los que son llevados por sus autores a desembocar en la crudeza del Naturalismo; la cual, como se verá a través del tiempo, sólo será significado de la decadencia realista.

En las últimas décadas decimonónicas, el Naturalismo gustaba de manifestar una tendencia cruda, desagradable y cínica, a pesar de que aún ostentaban ciertas preocupaciones sociales que amenazaban el plácido triunfo de la burguesía. Para los naturalistas, el objetivo del escritor era crear documentos y analizar la vida cotidiana de la sociedad en sus momentos más brutales. Por ello a menudo se mostraban pesimistas y abordaban lo más bajo, torpe y repugnante de la vida²⁹.

El teatro no permanecerá indiferente a los avances del Naturalismo y no se preocupó esencialmente porque en el escenario confluyeran todas las manifestaciones artísticas; fue un teatro principalmente "verbal y científico".

Entonces la fantasía y la imaginación ya no tuvieron cabida en él, pues no permitía algo que no fuese tangiblemente real. Si en el texto se mencionaba algo, tenía que ser de verdad: una farmacia, una sopa caliente, un caballo, no se permitía la

²⁷ *Ibid.* p. 23.

²⁸ *Cfr. Ibid.* pp. 87-88.

²⁹ *Cfr. Ibid.* pp. 169-170.

reproducción artística de las cosas, todo tenía que ser real. Hasta los actores hablaban tal como en la vida cotidiana³⁰.

No conformes con la eliminación de la fantasía, los naturalistas cada vez se hundían en lo más bajo de lo humano y al final no salen de la cloaca, por ejemplo:

...las tendencias de los dramaturgos naturalistas se desarrollaron en varios sentidos, ya sea con fines morales o estéticos. Pero las que deseando seguir fieles al dogma realista y *objetivo* descendieron hasta mostrar la pintura cada vez más violenta de los bajos fondos y los ambientes más degradados y viles de la delincuencia y las degeneraciones humanas: terminaron en aquel patético género dramático, que, usando el nombre del teatro en que apareció en París, se le llamó *Grand-guignol*; y entre sus autores observamos que representaban acontecimientos espantosos, fenómenos espiritistas, magnéticos, telepáticos; torturas, terrores, horrores de todo género, pretextos para fáciles triunfos de autores mediocres³¹.

Así, otra vez se da la reacción de los artistas que se yerguen contra los excesos, la decadencia y el gusto por lo horrible de sus predecesores. Entonces, contra esta corriente que parecía tenebrosa, opaca y ofensiva, se yerguen los poetas que plasmaban hermosas y coloridas fantasías en sus obras con aspiraciones simbólicas y místicas; así, entre el encantamiento de bellos versos sugestivos se representan visiones religiosas y fabulescas, en pintura, este espíritu artístico se puede constatar en la Lámina 4.

1.4 Antinaturalista

En Francia es donde más nutrido se da el ataque a la corriente naturalista, y también contra ésta reaccionan Charles Baudelaire y los *poetas malditos*. La lírica francesa se había dedicado a destruir la tradición de la poesía: anulaban las reglas de la versificación, atacaron la lógica gramatical. El poema en prosa no es otra cosa que una oposición a todas las reglas, las cuales impiden la creatividad personal³². Véase cómo se plasma lo dicho en la lírica de Rimbaud:

Hubo por principio un estudio. Escribía
Silencios, noches, anotaba lo inexpressable.

³⁰ Cfr. *Ibid.* p. 172.

³¹ *Ibid.*

³² Cfr. Charles Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, REI México, México, 1991, pp. 9-10.

JESUS CON
FALLA DE ORIGEN



12-1

LÁMINA 4

Henri Rousseau

Encantadora de serpientes

1907

Óleo sobre tela

167 x 189 cm

Paris

Museo del Louvre

12-2

Fijé unos vértigos.

Lejos de pájaros, de rebaños, de aldeanos,
¿qué bebía arrodillado en ese brezal,
cercado de tiernos bosques de avellanos,
en una bruma del mediodía tibio y verde?

¿Qué podía beber en este joven Oise
—cielo negro, césped sin flores, olmos sin voz—,
en estas calabazas amarillas lejos de mi choza
amada? Un licor áureo que nos bañe en sudor.

Me volvía sucia bandera de albergue.
—Una tormenta vino a cazar el cielo. En la noche
el agua de los bosques se perdía en las arenas vírgenes,
el viento de Dios arrojaba témpanos en los charcos;
llorando, miraba el oro— y no podía beber³³.

Los poetas líricos siempre han estado estrechamente relacionados con los dramáticos y en muchas ocasiones resulta que uno que es conocido principalmente como lírico es a la vez dramático; o a la inversa. Para constatarlo y a la vez corroborar lo anteriormente dicho, es necesario detenerse un momento en el siguiente *poema en prosa* de Baudelaire y paladear asimismo la delicada profundidad y rebeldía que despliega en su breve diálogo denominado *El extranjero*:

—Dime, hombre enigmático, ¿a quién prefieres? ¿A tu padre, a tu madre, a tu hermana o a tu hermano?
—No tengo padre, ni madre, ni hermana ni hermano.
—¿A tus amigos?
—Empleáis una palabra cuyo sentido me es hasta hoy desconocido.
—¿A tu patria?
—Ignoro bajo qué latitud se encuentra.
—¿A la belleza?
—Gustoso la amaría, diosa e inmortal.
—¿Al oro?
—Lo odio, como vosotros odiáis a dios.
—¿Qué es, entonces, lo que amas, extraordinario extranjero?
—Amo las nubes... las nubes que pasan... allá lejos... ¡las maravillosas nubes!³⁴.

³³ Arthur Rimbaud. *Una temporada en el infierno*, México 3ª. Ed., La nave de los locos, 1981, p. 59.

³⁴ Charles Baudelaire. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, México, REI México, 1991, p. 51.

Adelantándose genialmente a Bertolt Brecht (al cual se aborda párrafos abajo) dice Baudelaire que su obra no tiene hilo argumental ni desarrollo narrativo, no hay en ella inicio, medio ni fin, no ostenta un desarrollo cronológico o basado en la lógica común. De ella pueden quitarse algunas partes sin que ésta padezca alguna alteración. Además el lector puede empezarla por donde quiera, ya que el texto no está sustentado en una unidad discursiva formal³⁵.

En el párrafo anterior ya se encuentra una nueva actitud de los poetas respecto a la libertad del lector y en cuanto al abordaje del texto. Pero al Realismo, Baudelaire se distancia considerablemente de él, ya en sus *poemas en prosa* se da la

...consideración del objeto como tal objeto, sin hacerle sufrir una transformación eminentemente metafórica (...) La realidad vista o vislumbrada, permanece en sus contornos y formas habituales, diarios, cotidianos. Si en algunos momentos alcanza una naturaleza simbólica, ello no se debe a ningún procedimiento de transgresión formal, sino al funcionamiento redundante de determinados componentes —por ejemplo paisajísticos—, y a los procedimientos de abstracción (...) ¿Cabe aplicar aquí el término "realismo" a estos poemas? (...) No, si con ello los estamos adscribiendo a una concreta escuela literaria. Con Baudelaire se da una recuperación del ámbito subjetivo...

La fórmula existe ya en la definición que Baudelaire da del arte: una magia sugerente que contiene, a la vez, al objeto y al sujeto, al mundo exterior y al artista mismo (...) En esa fusión del paisaje externo con el interno es en lo que consisten los "movimientos líricos del alma" y una de las innovaciones fundamentales que Baudelaire introduce en la lírica contemporánea (...) De aquí, al completo dominio del paisaje interno del sueño, no hay más que un paso³⁶.

Estos son, pues, los más significativos antecedentes de lo que sería el "paso" siguiente: el Surrealismo; el movimiento artístico —desde la visión que concede este análisis— más significativo del siglo XX, independientemente de los nombres que haya adquirido a través de las épocas y lugares subsecuentes a su aparición. Pero véase todavía a los *antinaturalistas*: "las cosas de la tierra no existen sino en escasa medida (...) La verdadera realidad sólo está en los sueños." Antes lo real se consideraba como estable, ahora esa misma categoría se va a aplicar a lo irracional y al sueño; ambos adquirirán una posibilidad de conocimiento privilegiada³⁷. Acaso un ejemplo de los *movimientos líricos del alma* se encuentra en la pintura de Van Gogh (Lámina 5).

³⁵ *Ibid.* p.13.

³⁶ *Ibid.* pp. 15-17.

³⁷ *Ibid.* p. 22.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

14-1

LÁMINA 5

Vincent Van Gogh

El paseo al atardecer

1889

Óleo sobre tela

São Paulo

Museo de Arte

La influencia de Baudelaire se deja sentir pronto entre los jóvenes poetas de la segunda mitad del siglo XIX y lo que predicaba en sus poemas en prosa lo va a plasmar otro poeta en sus poemas dramáticos, pues más que otra, la idea del teatro preocupaba a Mallarmé. Tal es así que su obra *L'après midi*, a pesar del gran lirismo que ostenta, la creó para ser representada. Es que la visión wagneriana del "drama total" cautivaba a muchos escritores que reaccionaron contra el naturalismo y la simpleza del drama histórico. Por ello resulta comprensible que muchos poetas se sintieran atraídos por el teatro. Pero Mallarmé se queda sólo con la quintaesencia. Su fábula apunta a la inteligencia del espectador, éste es quien pone lo que hace falta en escena. El poeta es quien entrega un delicado drama "metafísico"³⁸.

Véase en el siguiente fragmento de su *Herodiade* de qué manera Mallarmé usa el lenguaje para crear su drama metafísico, abundante en metáforas y símbolos que más se dirigen a la inteligencia como base del disfrute y que abandonó ya totalmente al realismo para manifestarse; así, en el papel de coro, explica la

—Nodriza:

Abolida, y su ala espantosa en las lágrimas
Del estanque, abolido, que las alarmas copia
De los oros desnudos fustigando el espacio
Carmesí una aurora, heráldico plumaje.
Elegió nuestra torre cineraria expiatoria,
Pesada tumba de la que huyera un bello pájaro
Capricho solitario de aurora en plumas negras(...)

Y más que nada son las exclamaciones de la nodriza las que acercan al misterio, sin por ello lograr sondearlo:

—;Crimen! ;Hoguera! ;Aurora milenaria! ;Suplicio!
;Cielo púrpura! ;Estanque de la púrpura cómplice!

Y de la misma forma enigmática y metafóricamente hermosa, Mallarmé, por boca de la nodriza, describe el medio ambiente en el que se desenvuelve el drama:

Y abierto ese vitral sobre los escarlatas
La singular estancia en su cuadro, artesanal
De siglos belicosos, orfebrería extinta.

³⁸ Cfr. José Lezama Lima. *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, El Caballito, México, 1973, p. 76.

Para luego, entre la delicada cascada de palabras, apenas hace vislumbrar lo que al personaje principal, Herodías, le acontece:

Ella ha cantado a veces incoherente ¡señal
Abominable!

Entonces se sabe que de la tragedia por la que Herodías transita:

Su padre no conoce nada de esto ni el hielo
Que feroz el acero refleja de sus armas,
Cuando sobre un montón de muertos sin sarcófago
Oloroso a resina, enigmático ofrece
Sus trompetas de plata a los viejos abetos.

Mas sólo por boca de la protagonista se sabrá lo que en vida debe padecer:

—Herodías:
Yo amo el horror de ser virgen
Y quiero entre el espanto vivir de mis cabellos
De noche, retirada en mi alcoba, reptil
Inviolado, sentir en la carne infructuosa
El frío titilar de tu claridad pálida,
Tú que te mueres, tú que ardes de castidad,
¡Noche blanca de tímpanos y de nieve cruel!

Así, delicadamente, el misterio ha sido revelado, ya se conoce que la acción del drama no conducirá a Herodías a la muerte, sino a soportar su virginidad en soledad y silencio, llevándola a compararse con la magnificencia de la noche.

En el cúmulo de poetas antinaturalistas hay otro, uno de los más terribles representantes de la nueva tendencia simbolista, Arthur Rimbaud, al que su juventud no le resta genialidad. Entre lo que predica está aquello que dice: "es preciso ser *vidente*, hacerse *vidente*. El poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; él busca por sí mismo, agota en él todos los venenos para conservar sólo las quintaesencias..."³⁹. Para Rimbaud, es necesario encontrar una nueva lengua y "esta lengua será del alma para el alma, resumiendo todo, perfumes, sonidos, colores, el pensamiento enganchando el pensamiento y jalando"⁴⁰.

³⁹ Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, Premia Editora, La nave de los locos, 3ª. Ed. México, 1981, p. 103.

⁴⁰ *Ibid.* p. 104.

A pesar de la subjetividad que pudieran ostentar sus teorías, Rimbaud profetiza una época en la cual surja la nueva poesía: "¡Estos poetas serán! Cuando se haya roto la infinita servidumbre de la mujer, cuando viva ella por ella y para ella, el hombre (...) habiéndola liberado, ¡ella poeta, ella también!"⁴¹.

Reconsiderando, véase que los poetas reaccionaron denodadamente contra la tendencia del realismo-naturalismo que no había pasado de "espantar a los burgueses"; ahora los artistas se enfrascan en una búsqueda más profunda, que rebasará las fronteras de lo cotidiano y llegará a los ámbitos de la locura; así, toda la realidad estructurada por el pensamiento positivista se derrumba estrepitosamente para dar paso al azar, a los sueños, al insomnio, lo ilógico y lo absurdo; en fin, a toda la grandilocuente complejidad de la vida en conjunto, en toda su contradicción y magnificencia.

Por su lado, compitiendo contra dios, hace su aparición el más radical poeta del siglo XIX, el Conde de Lautréamont, quien con las peripecias de su terrible personaje *Maldoror*, entona alabanzas a la crueldad, al mal, a la prostitución y, despreciando a los representantes de la religión dice, en un alarde de soberbia: "no me verán en mi última hora (escribo esto en mi lecho de muerte), rodeado de curas"⁴². Además, las leyes de la lógica son derrumbadas desde que Maldoror se refiere a su procedencia y dice: "escucha, si la confesión de un hombre que recuerda haber vivido medio siglo bajo la forma de un tiburón en las corrientes submarinas que recorren las costas de África, despierta en ti bastante interés como para prestarle atención..."⁴³.

Para sorpresa de la vanguardia del siglo XX, Lautréamont también consideraba el sueño como premonición irremediable y el pertenecer a la raza humana como un estigma:

"Yo soñaba que me había introducido en el cuerpo de un cerdo, que no me resultaba fácil salir de él, y que revolcaba mi pelambre en los pantanos más fogosos. ¿Era acaso una recompensa? ¡Objetivo de mis anhelos, al fin no pertenecía a la humanidad! A mi entender, esa era la interpretación, lo que me producía un júbilo mucho más que hondo... ¡al fin había llegado el día en que sería cerdo!"⁴⁴ Amparándose astutamente en la "locura", muestra su grandiosa originalidad al romper la *coherencia*:

⁴¹ *Ibid.* p. 104.

⁴² Conde de Lautréamont. *Cantos de Maldoror*, Premia, La nave de los locos, 5ª. Ed., México, 1988, p. 25.

⁴³ *Ibid.* p. 81.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 130-131.

...mis razonamientos chocan a veces contra los cascabeles de la locura, y la apariencia sería de lo que a fin de cuentas sólo es grotesco (aunque según ciertos filósofos, sea difícil diferenciar al bufón del melancólico): puesto que la vida misma es un drama cómico o una comedia dramática): sin embargo, le está permitido a todo mundo matar moscas, y hasta rinocerontes a fin de distraerse, de vez en cuando, de un trabajo demasiado escabroso. Para matar moscas esta es la manera más expedita, aunque no quizás la mejor: se las aplasta con los dos primeros dedos de la mano. La mayor parte de los autores que han tratado este asunto a fondo, han llegado a la conclusión, muy verosímil, de que es preferible, en muchos casos, cortarles la cabeza. Si alguien me reprocha el hablar de alfileres por ser un tema radicalmente frívolo..."⁴⁵.

¿No está aquí toda la maravillosa libertad de pensamiento que van a predicar los surrealistas? Así pues, Lautréamont, es otro poeta que afronta todos los retos que se plantean los simbolistas y cual orate genial ataca consuetudinariamente a dios y se desenvuelve por los ámbitos de lo incoherente. En este sentido dice:

Cual no sería su asombro (de Dios) cuando vio a Maldoror, convertido en pulpo, avanzar hacia su cuerpo ocho patas monstruosas, cada una de las cuales, sólida correa, habría podido abarcar fácilmente la circunferencia de un planeta. Tomado de sorpresa se debatió algunos instantes contra ese abrazo viscoso, que se estrechaba cada vez más (...) Yo temía algún golpe peligroso de su parte. Tras haber sorbido abundantemente los glóbulos de su sangre sagrada, me separé bruscamente de su cuerpo majestuoso y me escondí en una caverna"⁴⁶.

Véase el magistral manejo de los personajes. Mas siempre que se refiere a dios lo hace en una forma contradictoria: con rencor y respeto, pero tratando de restarle divinidad: "El todo poderoso se me aparece provisto de sus instrumentos de tortura, en todo la aureola resplandeciente de su horror..."⁴⁷.

En otro párrafo, ocupando justamente el papel del dios que ataca, dice: "Recibí la vida como una herida, y he prohibido al suicidio que haga desaparecer la cicatriz. Quiero que el creador contemple hora tras hora, durante toda su eternidad, ese tajo abierto. Es el castigo que le inflijo"⁴⁸. Así Lautréamont se yergue como uno de los antecedentes más importantes del arte que madurará en la centuria siguiente.

⁴⁵ *Ibid.* p. 116.

⁴⁶ *Ibid.* p. 86.

⁴⁷ *Ibid.* p. 86.

⁴⁸ *Ibid.* p. 94.

Al hacer una reconsideración, se tiene que el *nuevo arte* ya en el siglo XIX ha conseguido triunfos bastante significativos: la fusión de las artes, el ataque a dios como símbolo de un poder espiritual caduco por estar aliado al poder material, ciertamente obsoleto por la vida miserable que ofrece a la gran mayoría de individuos; conquista de la extrema violencia, ataque a todos los valores establecidos y al mismo ser humano. O sea, participarán en plantar los fuertes cimientos que sostendrán al arte que ha de repercutir a todo lo largo del siglo XX a partir de su aparición: el Surrealismo.

Pero en el lapso que transcurre desde lo que se ha visto hasta que se hace presente, surgen otros movimientos que han de fortalecerlo y de darle la grandilocuente amplitud que ostenta; mas como el arte de final del siglo XX es una combinación de todas las diversas manifestaciones, veamos los logros de esa diversidad.

1.5 Expresionista y Decadente

Así decía Van Gogh: "me sirvo de los colores arbitrariamente para expresarme de modo más intenso. Este "arbitrio", este uso violentamente psicológico del color, resulta una de las claves del subjetivismo moderno"⁴⁹. Es necesario mencionar que "para Van Gogh, el color no tiene una función decorativa, como para Gauguin, no busca la armonía de las relaciones, no es un vehículo de evasión de un sueño de abstractas sugerencias"⁵⁰.

Hasta aquí la pintura, el arte, es una visible postura crítica con respecto a la sociedad en la que surge. En general todo el arte; pero siendo "testimonio viviente de la crisis espiritual del siglo XIX, Van Gogh da vía libre a aquella amplia corriente artística de *contenido* que es la corriente expresionista moderna, una corriente que casi siempre reconocerá en el hombre el centro de sus intereses"⁵¹.

Otro pintor con actitud de desafío social y artísticamente antinaturalista resultó ser James Ensor. Él "llenaba su voluntaria soledad y contradecía el filisteísmo reinante. En este mundo realizaba la libertad de su espíritu, esa libertad que afuera no había encontrado"⁵². En una sociedad como en la que vivía no era posible hallarla, más que a nivel individual, en la creación artística; así, en abierto ataque al naturalismo pictórico, es decir, al impresionismo, declaraba: "detesto la descomposición de la luz; el

⁴⁹ De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza, Madrid, 1966, p. 36.

⁵⁰ *Ibid.* pp. 36-37.

⁵¹ *Ibid.* p. 37.

⁵² *Ibid.* p. 39.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

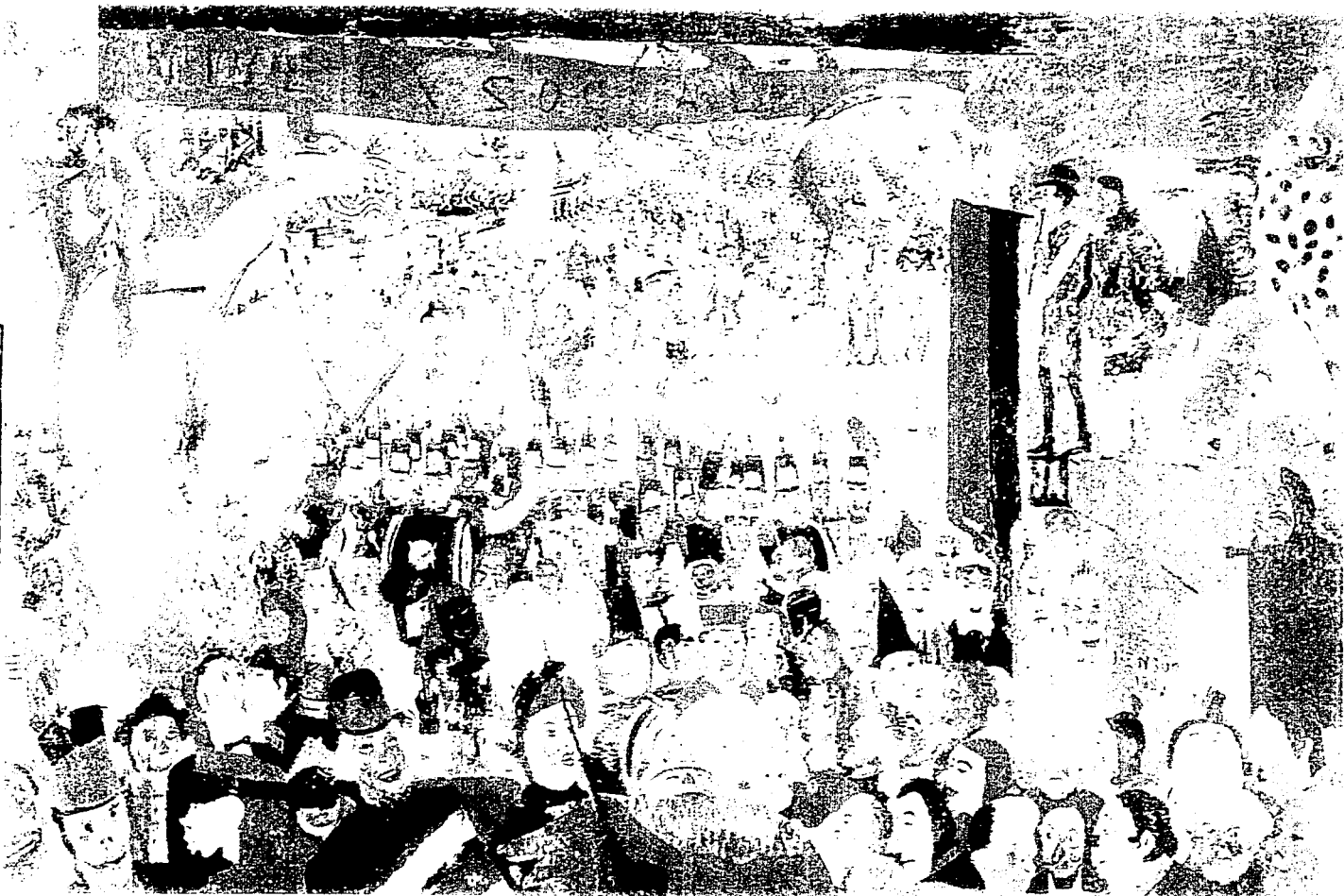


LÁMINA 6

James Ensor

Entrada de Cristo en Bruselas

1888

Óleo sobre tela

268 x 431 cm

Amberes

Museos Reales de Bellas Artes

puntillismo tiende a matar el sentimiento y la visión fresca y personal. Repruebo todo amaneramiento, método o modelo y todas las medidas, semimedidas o la enseñanza forzada. Todas las reglas, todos los cánones artísticos vomitan sangre (...) La razón es enemiga del arte. Los artistas dominados por la razón pierden todo sentimiento; el instinto potente se debilita, la inspiración se empobrece"⁵³. Surge una *nueva visión* en la que el artista otra vez hace a un lado las reglas y permite que afloren magníficamente su imaginación y sus sentimientos, da cabida total a la *inspiración*. En este sentido tenemos que "en el lienzo de Ensor *La entrada de Cristo en Bruselas* (Lámina 6), la investigación está sometida al impulso creador, a la fantasía más desenfadada, a la inmediatez del traslado al lienzo de los humores interiores. La misma composición obedece a este arrebató. Es la expresión la que determina hasta el fondo, la forma y el color. Las reglas que gobiernan la pintura realista saltan una tras otra..."⁵⁴.

Por otro lado, nótese cómo la relación tan estrecha que se da entre los artistas que desarrollan diferentes manifestaciones del arte para plasmar en la suya propia las enseñanzas de otro se muestra claramente entre Ibsen y Munch, entre la poesía y la pintura; pero véase lo que sigue, sólo por citar un ejemplo de la simbiosis entre las diversas manifestaciones artísticas:

Edvard Munch (...) de Ibsen y de su problemática había aprendido el odio contra la moral convencional, contra los prejuicios burgueses y la sociedad en que aquéllos se fundaban. Ibsen era un campeón irreductible de la libertad individual contra todo tipo de mentira oficial (...) y precisamente esto es lo que hizo Ibsen: sus personajes burgueses, despojados del decoro de sus hipocresías, son mezquinos y repugnantes. De este modo se oponía a la clase de la que había salido, la rechazaba, la condenaba (...) Y a partir de este momento, arrancarle la mentira a la burguesía se convirtió en una de las actividades fundamentales de los intelectuales (...) Esto es, precisamente, lo que hará Munch. Y la vista de la "verdad" turbará su alma (...) Algunos hechos lo llevarán a ella, y, en primer lugar, su amistad con August Strinberg. Strinberg, en la literatura, también partía del realismo naturalista, pero terminará, más allá que Ibsen, en pleno nihilismo (...) A su actitud rebelde se mezclan aspiraciones de tipo socialista, pero lo que guiará su vida de escritor en los años sucesivos será siempre el demonio de un oscuro pesimismo moral, su crítica de los valores burgueses es despiadada, a veces paroxística; una tras otra destruye las ilusiones hasta tocar la desilusión absoluta, porque sólo a este precio se puede "realmente ver" algo⁵⁵.

⁵³ *Ibid.* p. 42.

⁵⁴ *Ibid.* pp. 42-43.

⁵⁵ *Ibid.* p. 44.

Pero realmente lo que Munch vio, al plasmarlo en sus telas, fue la nueva tendencia consolidada como antagónica del impresionismo en pintura, y del naturalismo en poesía y teatro. Así tenemos que "comparando (*La noche*, de 1890) con las anteriores, se advierte inmediatamente que Munch ha abandonado la visión naturalista y que su paleta (...) ha sido sustituida por los tonos oscuros, sombríos, de las noches nórdicas o por los amarillos y rojos inquietos de los atardeceres (...) y más cargado de angustia y terror es *El grito*, de 1883 (...) Aquí también todo está basado en la expresión: dibujo, color y composición"⁵⁶, así pues, las pinturas de Munch ya tienen los principales rasgos del Expresionismo.

Ahora bien, si hasta aquí hay una reconsideración de lo que históricamente se ha dado, vemos que el desarrollo del arte, a la par con el de los fenómenos sociales, condujo a considerar al realismo como el arte oficial burgués que nace y se consolida cuando la burguesía, una vez conquistado el poder, se prepara a defenderlo de cualquier ataque.

Mas no puede evitar que poco a poco su arte oficial, aunque aparente unas formas realistas, se convierta en pseudorealista, pues su expresión ya no es la verdad, es el ocultamiento de ésta. El arte oficial, es decir, el realismo, al final solamente cumple una función apologetica y celebrativa del sistema que lo engendró.

Sin embargo, a esta forma de la cultura burguesa se oponen radicalmente los artistas⁵⁷. Es decir, los individuos que procuran no dejarse engañar por las apariencias y van a darle al lector-espectador una visión radical de lo que acontece para así conducirlo a una actitud crítica. Por ello los propios artistas burgueses se convierten en renegados de su propia clase y este distanciamiento los hará confrontar una protesta creada con su evasión. Después de la Comuna de 1871, el repudio al mundo burgués se torna una realidad cotidiana: se rechaza una sociedad, una moral, unas costumbres y un modo de vida⁵⁸.

Todo lo cual conduce a los más radicales y sensibles a un distanciamiento total. Así, "en Gauguin hay una acritud hacia la sociedad criminal, mal organizada y gobernada por el oro, hay un desprecio auténtico hacia la lucha europea por el dinero, él, como Rimbaud, también piensa que el cristianismo cometió el error de abolir la

⁵⁶ *Ibid.* pp. 45-46.

⁵⁷ *Cfr. Ibid.* p. 49.

⁵⁸ *Cfr. Ibid.* p. 50.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



21-1

LÁMINA 7

Paul Gauguin

Ta metete

1892

Óleo sobre tela

73 x 91 cm

Basilea

Museo

confianza del hombre en sí mismo y en la belleza de los instintos primitivos"⁵⁹. Analizando este punto, se ve que muchos artista de la vanguardia europea se originan en esta circunstancia: cuando tienen que dejar el territorio de su clase y al no encontrar otro al que puedan llevar sus raíces, estos artistas se convierten en "decadentes"⁶⁰. (Lámina 7).

Surge entonces otra corriente artística que también influirá significativamente en el arte del siglo XX, la de aquellos que se apartan y a contracorriente crean su propio universo, inspirado en la imaginación y en la capacidad técnica. Como artista de transición aparece Odilon Redon, del cual sus dibujos

...estaban al margen de todo; en su mayor parte saltaban más allá de los límites de la pintura, inauguraban una especialísima fantasía de enfermedad y de delirio (...) Evocaban en la memoria recuerdos de fiebre tifoidea, recuerdos de las noches ardientes, de las pavorosas visiones de la infancia. (Redon emplea) una técnica consumadísima, una fantasía alucinada y monstruosa, dominada por una lógica abstracta y por una inteligencia rigurosa de lo absurdo, que daban vida a imágenes de playas tropicales invadidas de voraz vegetación, a plantas desérticas, áridas y lunares, a fragosas montañas de lava, en suma, a paisajes de misteriosos terrores, o bien a figuras humanas en deformadas dimensiones físicas y psicológicas y en ambiguas vivencias espirituales⁶¹.

Las telas de Redon serán como el escenario donde se desarrollará el arte de inicios del siglo XX, todavía con su necio afán de provocar el escándalo burgués, jugarle bromas insoportables, derrumbar al filisteo, trasgredir los cánones del bienpensante, estar risueño en los funerales y lacrimoso en las bodas. Todo lo cual también fue puesto en práctica por los artistas de vanguardia⁶². Los que también se oponían a la falsedad del lenguaje y a la hipocresía que oculta nocivamente para la sociedad las verdades. Por todo esto, los artistas se convertían cada vez más en el signo de la contradicción, y si primero se manifestaron con pura rebeldía, luego pasaron a organizar su rebelión. Entonces emergen el Expresionismo, el Dadaísmo y el Surrealismo por un lado; el Cubismo, el Futurismo y el Abstractismo por otro⁶³.

No se pierda de vista el aspecto global de los acontecimientos de la época para mejor comprensión y análisis de lo que se viene desarrollando: A finales del siglo XIX

⁵⁹ *Ibid.* p. 53.

⁶⁰ *Cfr. Ibid.* p. 56.

⁶¹ *Ibid.* p. 59.

⁶² *Cfr. Ibid.* p. 69.

⁶³ *Cfr. Ibid.* p. 70.

y principios del XX, la filosofía positiva parecía la medicina más efectiva contra las crisis que se produjeron en las sociedades europeas. El haber conquistado la felicidad mediante la ciencia y la técnica hacía creer que ese era el modo más adecuado para transmitir la alegría de un futuro lleno de paz y bienestar. Sin embargo, ya para el segundo tercio de la vigésima centuria, el Positivismo ya no significaba lo mismo de antes, ya no era enérgico y realista, con un contenido que desbordaba ilusiones, pero ostentando una viva crítica dentro del movimiento revolucionario de la burguesía. Ahora se había transformado en una filosofía *conveniente*.

Con Auguste Comte, fue una doctrina de orden que otorgaba un tono de espiritual encono a la política social burguesa, en su periodo de gran desarrollo económico. Mas no pudo la predicación positivista ocultar los antagonismos que se incubaban en el seno de la misma sociedad y que pronto desembocarían en la masacre de la Primera Guerra Mundial.

Fueron las personas más sensibles, es decir, artistas y filósofos, los que presintieron los ecos de los derrumbamientos internos que anunciaban la terrible catástrofe. Ellos demostraban en sus obras la mentira positivista y sus insidias. Pusieron al aire la miseria moral y los vicios sociales.

Es basándose en esta actitud de protesta que surge el Expresionismo, el cual se yergue como lo contrario al Positivismo y su arte realista-impresionista. El Expresionismo difícilmente se puede encuadrar en una sola definición, tampoco se puede delimitar por la forma en que se manifiesta. Pero lo que sí puede afirmarse es que se trata de un arte de oposición que ostenta contenido. Uno de los principales objetivos a destruir era lo que Zola había consignado como la poética naturalista: "se acabará por hacer simples estudios sin peripecias ni desarrollo; el análisis de un año de existencia, la historia de una pasión, la biografía de un personaje, las notas acerca de su vida lógicamente clasificadas"⁶⁴. Con esto se entienden más claramente las razones por las que el Expresionismo ataca a la corriente artística de Zola: había eliminado el sentimiento, la pasión, la intuición, el derecho del artista a ser él mismo. De tal forma que los expresionistas pueden decir, con Herman Bahr, en 1916:

...nosotros ya no vivimos (...) hemos vivido. Ya no tenemos libertad, ya no sabemos decidirnos; el hombre ha sido privado del alma; la naturaleza ha sido privada del hombre (...) nunca hubo época más turbada por la desesperación y por el horror de la muerte. Nunca un tan sepulcral

⁶⁴ *Ibid.* pp. 71-72.

silencio ha reinado en el mundo. Nunca el hombre fue tan pequeño. Nunca estuvo más inquieto. Nunca la alegría estuvo tan ausente y la libertad más muerta. Y he aquí gritar la desesperación; el hombre pide gritando su alma; un solo grito de angustia se eleva de nuestro tiempo. También el arte grita en las tinieblas, pide socorro e invoca al espíritu; es el expresionismo. Nunca había sucedido que una época se reflejase con tan nítida claridad, como la era del predominio burgués se reflejó en el impresionismo, el impresionismo es el despego del hombre del espíritu; el impresionista es el hombre degradado a la condición de gramófono del mundo exterior (...) Y aquí que el expresionista le vuelva a abrir la boca al hombre. Demasiado ha escuchado el hombre en silencio; ahora quiere que el espíritu responda⁶⁵.

Los expresionistas heredaron de los *fauves* que un cuadro podía ser cualquier cosa menos orden, composición o decoración. Tenía que ser sólo expresión. Así la pintura se transforma en una manera de manifestar en la tela toda la pasión del alma. La realidad es rebasada por el fuego interno del artista, éste arranca a la naturaleza de su inmovilidad para retornarla a su estado candente. Así pues, se debe entender por Fauvismo y Expresionismo la total liberación del instinto y del temperamento. Es lógico entrever que la anarquía fue la filosofía que más se acomodó a la nueva actitud de los artistas⁶⁶.

Pero no eran solamente las ideas anarquistas, había otros artistas comprometidos con el cambio social y que no se quedaban en la mera crítica y desprecio de la sociedad capitalista. "En esa época había en París bastantes artistas que pintaban y dibujaban temas de este tipo. Las ideas socialistas se habían difundido; el movimiento obrero iba amaliando organizaciones. Pero la gran tradición del arte realista se había acabado, se había desmenuzado y disuelto"⁶⁷. Es cuando el Expresionismo empieza a cobrar fuerza. "Sin embargo, el fenómeno del expresionismo se manifestó sobre todo en Alemania (...) la Alemania que cegada por su sueño de gloria y dominio, marchaba a grandes pasos hacia la guerra"⁶⁸. Pronto el nuevo arte es aceptado por los jóvenes y rebeldes artistas y ello se debió a las características esenciales del Expresionismo, entre las cuales se pueden mencionar las siguientes: se desencadena contra lo vulgar de la sociedad burguesa, llena de convencionalismos, normas, falsa respetabilidad y mentiras, a la que le enfrentan la fuerza y sinceridad de las pasiones y lo arrasador de los instintos. Otra característica expresionista es que tratan de refugiarse en lo que consideran es lo

⁶⁵ *Ibid.* pp. 73-74.

⁶⁶ *Cfr. Ibid.* pp. 76.77.

⁶⁷ *Ibid.* p. 81.

⁶⁸ *Ibid.* p. 84.

TEJES CON
FALLA DE ORIGEN

24-1



LÁMINA 8

Chaïm Soutine

Paisaje de Cèret

1921

Óleo sobre tela

41 x 65 cm

Montreux

Colección Rosensaft

puramente espiritual. También se puede mencionar como característica el que su oposición sea un elemento activo, el cual se manifestaba en la crítica y la polémica, ostentando un estilo incisivo que ponía en evidencia aquello de que adolecía el sistema⁶⁹. Pero véase la manera directa en que se manifiestan los expresionistas, según lo describe un crítico de la época:

...Dotados de una vastísima sensibilidad, no sólo veían, sino que contemplaban; no sólo fotografiaban: tenían visiones. La época de los fuegos artificiales había terminado. En su lugar se alzó una llama duradera; lo instantáneo era sustituido por la acción del tiempo y, en vez de presentar espléndidos desfiles circenses, se buscó una peripecia no efímera. Se llegó, sobre todo, contra el fraccionamiento atomístico de los impresionistas, a un sentimiento del mundo de gran apertura, que colocaba en una amplia visión a lo terrestre, a lo inmediato, y que abrazaba a hombres y sentimientos captando su esencia originaria...

Dios nos ha dado la tierra: un paisaje gigantesco. Es necesario saber percibirlo de forma que nos llegue intacto y nos demos cuenta que no captamos su verdad en cuanto se nos aparece como realidad exterior. Así pues, debemos construir la realidad, hallar el sentido del objeto y contentarnos con el hecho supuesto, imaginado o anotado. Es necesario que la imagen del mundo se refleje íntegra y neta, y esto sólo puede verificarse a través de nosotros.

El artista expresionista transfigura, así, todo el espacio. Él no mira: ve; no cuenta: vive; no reproduce: recrea; no encuentra: busca⁷⁰ (Lámina 8).

Para ellos, cualquier cosa tiene una relación con la eternidad. Por ejemplo, el enfermo no es únicamente la persona que sufre, sino que viene a ser la enfermedad misma y en su cuerpo se plasma el dolor de la creación toda. Liberan a las cosas de sus atributos inmediatos para escudriñarlas hasta su esencia y llegar a lo más íntimo de su ser, a la quintaesencia de la verdad, y entonces descubrirá su fundamental significado, sin que por ello importe la verosimilitud del descubrimiento, sino sólo el que se realice lo que en las cosas se hallaba en estado de posibilidad.

Una función vital para el expresionista es que no va a realizar alguna réplica del mundo, su función consiste en analizar su locomoción, sus significados, y sólo entonces lo recreará. "En este arte el hombre es sólo una cosa, la más grande y la más mísera: es hombre"⁷¹. El expresionista rasga la mentira y derrumba sus fachadas, ataca los

⁶⁹ Cfr. *Ibid.* pp. 84-85.

⁷⁰ *Ibid.* pp. 88-90.

⁷¹ *Ibid.* pp. 90.

convencionalismos tradicionales, en su vida hace a un lado la lógica y camina sin los estorbos de la moral.

Porque se trataba de presionar a la realidad para que entregara su secreto; y justo en esta presión se da el inicio de la deformación expresionista, la cual resulta uno de sus lados más sustanciales, más original y más lleno de posibilidades. Es que en el acto creativo el expresionista se involucra con la cosa misma, se funde en ella, así es como lo subjetivo se acentúa, pero también se pone al servicio de la verdad que existe en la real circunstancia.

Como es normal en cualquier humano, así, los expresionistas recibieron diversas influencias ideológicas, de primera instancia la de Nietzsche, de él les viene su posición radical y enemiga de las falseadas apariencias sociales. Lo consideraban el filósofo con gran fuerza persuasiva que ponía al revés los conceptos y la moral burguesa. También es probable que los expresionistas hayan sido influenciados por las nacientes teorías freudianas, cuyo análisis fascinó a ciertos estratos culturales y artísticos en aquella época⁷².

Bajo este ambiente espiritual se tiene que el primer grupo de expresionistas organizado se dio en Alemania con el nombre de "El puente" (*Die brücke*). Estos artistas manifestaron que tenían como objetivo atraer a todos los creadores revolucionarios y en fermento, pues consideraban que su tarea común era la destrucción de las reglas, la realización de lo espontáneo y de la inspiración, a través del temperamento de cada quien. Descaban destruir las reglas que impidieran la libre manifestación de la pasión, el instinto y la inspiración. Tales artistas no se alineaban a ninguna ley, sólo hacían caso a los reclamos de la emoción⁷³.

Los expresionistas no se sienten presionados por plasmar en sus telas lo que se ha considerado como *bello*; "hay algo en estos artistas que les da una fisonomía particular. Su pintura casi nunca es agradable; ni hedonista ni brillante; al contrario, en ella hay siempre algo de estridente, de grosero y hasta de híbrido (...) Ya en sus primeras manifestaciones era evidente que para ellos el contenido superaba al apremio de la perfección formal"⁷⁴. Sin embargo eran tan versátiles que tampoco se quedaban en esta postura; otros expresionistas incursionaban en lo simbólico como manifestación

⁷² Cfr. *Ibid.* pp. 91-92.

⁷³ Cfr. *Ibid.* p. 93.

⁷⁴ *Ibid.* pp. 93-94.

más profunda del espíritu que trasciende la pura realidad, así, simulándose también crítico, decía Kirchner:

“Si se toma un dibujo de Kirchner como se lee una carta o un libro que se estima, inadvertidamente se tendrá la clave de esta escritura jeroglífica. Él dibuja como otros hombres escriben. El jeroglífico como símbolo expresivo de una realidad vivida, escrutada hasta el punto del que brota su energía, no tiene nada que ver con la estilización: es nuevo en cada cosa, y cada cosa es nueva cada vez y un poco diversa, dado el caso de que se repita en varias imágenes. La proporción de sus partes y su articulación no siguen una ley tradicional o general de construcción o expresión, sino que están en función de la vida de todo el cuadro, de un movimiento y de una articulación de toda la superficie, no de una composición agregadora en un espacio fingido” Este párrafo ilustra bastante bien la concepción de la escritura figurativa de Kirchner como un modo de transcripción de aquella ola psíquica que es la inspiración en el rectángulo del lienzo⁷⁵.

También los expresionistas cooperaron para crear en grupo obras más significativas y perturbadoras, así lo indica la siguiente anécdota: el pintor Nolde, en 1906 conoció a Munch en Berlín, cuando preparaba la escenografía para la obra de Ibsen, *Espectros*.

Sin embargo a Nolde, el arte popular y el de los pueblos primitivos lo comunicaban directamente con lo primordial, con la sustancia primaria del universo, la cual conlleva en sí la transformación de la materia. Su concepción lo hacía ver al mar como aquel océano fragoroso que todavía conserva su estado natural y sol, viento y cielo él podía verlos como eran hace miles de años⁷⁶.

Los escenarios expresionistas guardan mucha relación con los lienzos; por ejemplo, Nolde transforma el universo de Van Gogh, el cual es transitado por turbias corrientes de energía, en un universo que parece salido del caos primigenio: tierra y cielo, cielo y mar se funden en un vasto, caótico y humeante abrazo en el que relampaguean sordos fuegos rojizos, se prenden amarillas llamaradas de improviso y la naturaleza como que se dilata por una oscura e ilimitada gestación. Un terrible sentimiento de la naturaleza origina la creación de Nolde⁷⁷. Su uso en los decorados teatrales va a ser importantísimo por los estados psicológicos que pueden crear en el espectador, pues en su pintura ya no queda nada de la minuciosa lógica descriptiva del pasado. Su inspiración alcanzó el ámbito de los instintos, antes aun de dividirse en

⁷⁵ *Ibid.* p. 95.

⁷⁶ *Cfr. Ibid.* p. 96.

⁷⁷ *Cfr. Ibid.* pp. 96-97.

variados estados psicológicos. En este lugar no se dan pequeñas categorías de la realidad: resulta un sitio indiferenciado donde sólo se halla el bruno oleaje de la sangre. Aquí conviven sexo y muerte, odio y temor. Aquí, en lo más adentro, se revolucionan las potencias que integran al hombre a la naturaleza, aquí el realismo-naturalismo como tendencia artística está olvidado⁷⁸.

1.6 Abstracta

Una de las metamorfosis más importantes del arte expresionista se lleva a cabo de la siguiente manera: surge el grupo denominado *Der blaue reiter (El jinete azul)*, fundado en 1911 por Kandinsky y Kranz Marc. Este grupo se orienta a la especulación y sus actitudes no son bárbaras, sino refinadas y casi aristocráticas.

En la frase, "hablar de lo recóndito a través de lo recóndito", ya está comprimido todo el pensamiento artístico de Kandinsky⁷⁹. Entonces lo figurativo empieza a perder vigencia y en este sentido, con sus lienzos, Kandinsky deseaba "hacer vibrar la secreta esencia de la realidad en el alma, actuando sobre ella con la pura y misteriosa fuerza del color liberado de la figuración naturalista"⁸⁰.

Pero véase en qué consiste la radical actitud de los *nuevos* expresionistas. Los pintores del *Jinete azul* en 1913 fueron convidados al Primer Salón de Otoño en Berlín, la exposición tenía carácter internacional. El *Jinete azul* aceptó pero puso una condición en la que se puede observar claramente que estaban conscientes de que existía un absurdo divorcio entre el arte y la sociedad, además de la voluntad de mostrarse ajenos al mundo; aunque para el grupo era visible que el arte no estaba al servicio de la vida, para ellos, el arte debía provocar que las masas del mundo fermentaran, mas como tal cosa no existía en la sociedad, el *Jinete azul* decidió permanecer distanciado de la vida oficial. Tal postura conduce al grupo a un exilio voluntario a las entrañas del Yo, hacia la verdad del alma.

Para estos artistas su concepción es mística, una mística ascética en la que trataban de purificar lo impuro, en la que buscaban deshacer la idolatría del pintor, del artista, por los fenómenos de la realidad, deseaban la liberación de la íntima verdad de lo real de las cadenas "materiales" que no permiten que se perciba⁸¹.

⁷⁸ Cfr. *Ibid.* p. 97.

⁷⁹ Cfr. *Ibid.* p. 100.

⁸⁰ Cfr. *Ibid.* p. 102.

⁸¹ Cfr. *Ibid.* p. 102.

El arte abstracto pretendía que hablara el mundo en vez de que fuese el alma, excitada por la imagen de la realidad inmediata del artista; considera que se debe alejar la apariencia para poder captar la auténtica forma de las cosas, del mundo, y eran los artistas quienes intufan dicha forma "Un demonio nos concede ver entre las grietas del mundo y nos conduce entre sueños detrás de un vario pinto escenario"⁸².

Para Kandinsky la necesidad interior es la base del arte, el color sólo es una herramienta que logra influenciar al alma. Por ello, el artista debe recurrir a un adecuado acomodo de los colores, de acuerdo a su necesidad interior.

Kandinsky también consideraba que el pintor puede dar movimiento a los colores. Pero sus concepciones de lo que es un cuadro van más lejos que cualquiera de las expuestas por otros expresionistas: para él la obra se transforma en un mundo completo, se vuelve universo autónomo con normas propias y su contenido resulta una manifestación nueva del ser, que actúa en el espectador a través de la vista, desarrollando en su interior amplias y elevadas resonancias espirituales⁸³.

Sin embargo, como objetivo primordial, lo que Kandinsky deseaba era que repercutiera en el alma humana, mediante la magia de la pintura, finalmente libre de la esclavitud ancestral del objeto, la maravillosa armonía del universo y se viera cómo está la sonrisa de Dios en todo.

Siguiendo la línea mística propuesta por Kandinsky, Klee, piensa que el artista es como un *médium*, el cual puede comunicarse con la naturaleza, y es un mediador porque a fin de cuentas, él no dispone ni manda, sin embargo puede mostrar los otros mundos que existen y que él tiene la posibilidad de captar⁸⁴.

Con estos artistas la relación que se da entre las diversas manifestaciones artísticas, no es precisamente de cooperación sino de comparación entre unas y otras. Pero no dejan de encontrar afinidad entre ellas y siempre se encuentra latente la visión de unir las⁸⁵.

Con Klee se da otra fascinante faceta del arte expresionista, él fija con sutil agudeza lo que sólo es presentimiento de una realidad y produce una exquisita fábula en la que los diversos reinos, mineral, vegetal y animal, además de los espacios cósmicos y las galaxias, se encuentran⁸⁶.

⁸² *Ibid.* p. 102.

⁸³ Cfr. *Ibid.* pp. 105-115.

⁸⁴ Cfr. *Ibid.* p. 113.

⁸⁵ Cfr. *Ibid.* p. 113.

⁸⁶ Cfr. *Ibid.* p. 116.

Para Klee el artista tiene que adoptar una postura ética. Por ello sugería a sus alumnos: "El movimiento libre es casi un deber moral. Siempre se puede representar algo sólo interesándose en la norma. Pero con esto el artista no cumple con su deber, pues la finalidad de su cuadro es hacernos felices"⁸⁷.

A pesar de los pintores abstractos, siempre hubo expresionistas que no se desligaron de la tendencia crítica en sus obras, así pues, "Grosz usaba sus dibujos como un arma"⁸⁸. Sin embargo el sello que unifica a esta amplia gama de artistas se da justamente porque el expresionismo es un movimiento que desborda los límites que cualquier persona haya querido estipularle. Así entonces, el expresionismo en su conjunto no se puede considerar como un movimiento que se basa en lo formalista sino en el contenido⁸⁹.

Con lo expuesto acerca del expresionismo es suficiente para el propósito de mostrar los movimientos que sirvieron de pilar al arte de fin de milenio. Obsérvese cómo la pintura abstracta influye en las escenografías del grupo contemporáneo que más adelante se analiza (ver lámina 19). Ahora se muestra a grandes rasgos otro movimiento que también sustenta al arte del tercer milenio: el Futurismo.

1.7 Futurista

Éste es un movimiento con una aparición bastante revolucionaria y, en cierto momento y medida, ligado a los intereses de las masas trabajadoras; aquí sólo se tomarán las cuestiones que sustentan esta investigación. Así, Marinetti, en su *Manifiesto futurista*, enarbola los siguientes puntos como bandera de su escuela artística: cantar amorosamente a lo peligroso, mantener el hábito de la eternidad y ser enérgicos. El poema debe tener como elementos la rebelión, la audacia y el valor. Los futuristas exaltan el paso ligero, la bofetada, el puñetazo, el movimiento agresivo, el insomnio febril; la velocidad es para ellos una belleza nueva. La obra de arte debe tener un carácter agresivo. La poesía es concebida como un asalto violento a las fuerzas desconocidas, obligándolas a hincarse ante el poeta. Les agrada despreciar a las mujeres, glorifican la destrucción de los libertarios, el patriotismo, el militarismo y la guerra, a la cual consideran la higiene del mundo. Era su deseo aniquilar bibliotecas y

⁸⁷ *Ibid.* p. 116.

⁸⁸ *Ibid.* p. 127.

⁸⁹ *Ibid.* p. 149.

museos, acabar con las academias de todo tipo, luchar contra el moralismo. Los futuristas cantan a las revoluciones, a los puentes, a las fábricas, los vapores, las locomotoras y a los aeroplanos. Los poemas futuristas exaltan la vida moderna en toda su magnificencia y complejidad⁹⁰.

La nueva actitud que despliegan los futuristas es el desplazamiento de lo viejo por lo nuevo mediante la fuerza, además de una abierta postura política (que en ellos después se alinearán a los intereses del gran capital italiano, al fascismo). Pero lo dicho en el ámbito de la estética, por el momento, es lo que interesa rescatar de esta escuela. Ahora se abordará otro de los movimientos más significativos de la vigésima centuria: el Dadaísmo.

1.8 Dada

Ahora véanse dos movimientos artísticos (o antiartísticos) que se encuentran íntimamente relacionados. Dada y Surrealismo. Tanto es así que para Hans Richter "son una sola y única experiencia interdependiente que se extiende como un gran arco desde 1916 hasta mediados de la segunda guerra mundial; constituyen un renacimiento de la significación artística, un cambio de óptica correspondiente a una conmoción radical de nuestra civilización"⁹¹... La importancia de ambos consiste en que movilizaron el inconsciente en beneficio de un nuevo concepto de arte".

Dada nació como una necesidad, una voluntad de rechazar lo que para ellos debía ser rechazado. Y tal rechazo surge del anhelo de libertad espiritual. Anhelo que empujaba a estos jóvenes artistas hacia la disolución, la destrucción de todas las formas de arte existentes, a la rebeldía, a la negación de todos los valores y siempre apoyándose en la idea de "fusión de las artes", la cual se respetaba en todas sus manifestaciones.

Pero Dada se erguía a favor del sinsentido en el arte, porque Dada estaba desprovisto de sentido, igual que la naturaleza. Y cuando los dadaístas actuaban procuraban maltratar abiertamente al público, ya que buscaban un medio que volviera a convertir al arte en un instrumento significativo de vida. También recurrían al absurdo en su deseo de transgredir lo establecido.

En cuanto a la poesía, los dadaístas pretendieron descartar el lenguaje, un lenguaje que los periodistas agotaron y volvieron estéril. Es que los jóvenes artistas

⁹⁰ Cfr. *Ibid.* pp. 372-373.

⁹¹ Richter, Hans. *Historia del Dadaísmo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1965, p. 206.

consideraron que lo realizado era la aventura del hombre liberado. Para ellos "Dada no fue un a escuela artística sino una señal de alarma del espíritu contra la declinación de los valores, la ruina y la especulación, un llamado desesperado, en beneficio de todas las formas de arte, para establecer una base creadora, una toma de conciencia nueva y universal del arte. En consecuencia, Dada transfirió sus experiencias, a partir de las artes plásticas y poéticas, al ámbito del teatro, del cine, de la arquitectura, de la música, la tipografía y los objetos utilitarios"⁹².

Porque desde el momento en que los dadaístas radicalmente rechazaron el arte se dio la sensación en los artistas de haberse liberado de toda regla, del interés económico y comercial, de las opiniones de la crítica. Gracias a que no tenían una finalidad preconcebida, podían percibir lo nuevo, *lo desconocido*.

En el siguiente relato podemos ver de qué manera los dadaístas fusionaban las artes:

"Huelsenbeck... tenía predilección por el gran tam tam que utilizaba para acompañar sus 'plegarias' desafiantes y blasfemas... Se había erigido en defensor de una intensificación del ritmo y de buena gana hubiera ahogado la literatura en redobles de tambor".

Y para transportar a los espectadores del lenguaje primigenio que habían descubierto hasta la selva siempre virgen de las visiones estéticas, Hugo Ball combinaba sus improvisaciones pianísticas con la voz aflautada y artificial de su esposa Emmy Hennings, mientras todo se alternaba con las máscaras negras de Janco, mientras que Huelsenbeck, sin que pudiese ser perturbado, cantaba:

"Sokobaunco sokobaunco sokobaunco
schikaneder schikaneder schikaneder
dick weder die ascheneimer sokobauno sokobaunco
..."⁹³.

Para toda su creatividad se dejaban llevar por el azar inapresable igual que las fuentes misteriosas de donde emana vida y gracias a esto borraban las fronteras que se habían creado entre las artes. Así era su manera de protestar contra lo racional y enmohecido del pensamiento. Mas para liberar el pensamiento y los sentimientos, suprimieron el razonamiento dualista (razón y antirazón, sentido y no sentido) para erigir un nuevo ser

⁹² *Ibid*, p. 54.

⁹³ *Ibid*. p. 23.

humano liberado de la dictadura de lo "racional", de lo trivial, de los militares, de la familia, las naciones, la patria, los traficantes de arte, del pasado y de todo tipo de permiso.

También los dadaístas utilizaban la ironía y la risa para desenmascarar "lo sagrado", para mostrar que en este mundo científico no se encuentra "la realidad", ni siquiera en nosotros mismos. Por eso los objetos utilitarios que tomaron como "arte" (el portabotellas y el urinario) gritan que el arte es un absurdo, que el arte solo resulta una estafa.

Con sus 'ready-made', Duchamp "puso en primer plano una realidad opuesta al 'Laoconte' y a la 'Venus del Milo'. Su propósito era administrar una purga a una época totalmente falsa —y a una sociedad que la había generado—, a un presente vergonzoso para el cual Duchamp, con su 'Gioconda con Bigotes' había encontrado la expresión artística equivalente"⁹⁴.

Con el paso del tiempo y con el cambio de lugar para manifestarse, los dadaístas se tornaron más radicales. En Berlín participaron en la revolución que se estaba produciendo y con ello la política se integraría al círculo activo de dada para ampliar la idea de libertad personal. Los dadaístas alemanes lanzaron sendos ataques contra el expresionismo, el futurismo, el cubismo y el abstracto y proclamaron que todas esas escuelas habían sido superadas por ellos. Porque en realidad lo que parecía su lucha contra el arte era, más que nada, contra las condiciones sociales que imperaban en occidente. En este periodo los dadaístas se valieron del fotomontaje y del collage para lanzar ataques políticos y procurar que ese feo mundo que habitaban se tragara su propia imagen.

Con sus espectáculos dada logró cristalizar ciertos rasgos característicos: lo absurdo, lo efímero, el azar y lo ridículo, el escándalo, los poemas y las conferencias. Entonces "la demolición de las concepciones burguesas estaba en marcha: todo el mundo discutía a Dada y reaccionaba de manera positiva o negativa ante su programa que consistía en anti-autoridad, anti-conducta, anti-iglesia, anti-orden, humor demoníaco"⁹⁵.

Todo esto para defender hasta la última consecuencia el derecho del ser humano a la libertad individual, a manifestarse en el mundo como le venga en gana, recurriendo, si así lo desea, a la agresión y al desorden.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 191.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

33-1

LÁMINA 9

Man Ray

Dada

Óleo sobre cartón

62 x 46 cm

Colección privada

33-2

1. 9 Superreal

Luego de incursionar como dadaístas y cansados de tanto desorden anárquico, comprobando cada momento que todo lo erigido por la sociedad burguesa se halla en quiebra, los surrealistas entran en acción para tratar de darle un respiro a los humanos, apoyados en una actitud revolucionaria, la cual sentaba sus bases en el materialismo dialéctico.

Primero se yerguen contra la razón, ya que resultó impotente para que el hombre pueda cambiarse a sí mismo y ha convertido a la sociedad en un monstruo con las facultades razonadoras atrofiadas. Para estos artistas, todo resulta falso e insostenible. El humano se ha vuelto prisionero, prisionero de sus "conquistas sobre la naturaleza", se ha inventado mazmorras que lo asfixian. Luego atacan la cárcel lúgubre que resulta la lógica y precisamente la lógica que implica el lenguaje escrito. Por eso gritaban: "basta de verbos, sujetos y complementos. Sólo hay palabras, y palabras que pueden significar algo distinto de lo que dicen en realidad"⁹⁶.

Entonces abordaron la misión de hacer ruinas el arte, la poesía que estaban imbuidos de "razón". Pensaban que las imágenes debían ser relámpagos capaces de iluminar las sombras del ser en cualquier momento. Así los surrealistas descubren el método del automatismo, en el cual el creador sólo tenía que adoptar una precaución: no intervenir. Y llegamos al texto en que la ordenación tradicional del poema queda desechada para dar paso al dictado del inconsciente, al relato de sueños: lo automático que puede expresar el trance del poeta en su integridad. A partir de la destrucción de la poesía tradicional, los surrealistas erigen una nueva manera de crear.

También se manifiestan a favor del deseo y abogan por su cumplimiento a toda costa; en contra de todos los siglos de opresión judeo-católica, responden con su intención de destruir las cadenas impuestas por la familia, la moral y la religión.

A partir de 1922 los surrealistas abandonan las actividades dadaístas, que consistían en una constante agitación destructora y sin objetivos, para enfrascarse en una rebelión dirigida. Por todo ello, para sus fundadores, el surrealismo no era considerado una nueva escuela artística, sino más bien un método de conocimiento de áreas que hasta entonces no se habían explorado: todo lo que no cabía en la lógica, en la razón o en la vigilia del ser humano, es decir: los sueños, la locura, el inconsciente, lo

⁹⁶ Nadeau, Maurice. *Historia del surrealismo*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975, p.22.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

34-1

LÁMINA 10

Salvador Dalí

La resurrección de la carne

1945

Óleo sobre tela

90 x 72 cm

Colección Hugo Pagliai

maravilloso, los estados de alucinación; y cuyo objetivo venía a ser la unión de estos dos ámbitos en el hombre mismo, de primera instancia y luego tal unión debería abarcar a toda la humanidad.

Los surrealistas eran jóvenes que no sólo pretendían cambiar los derroteros por donde había transitado hasta entonces la poesía, sino la vida en su conjunto. Por ello rechazan todas las doctrinas y proclaman la omnipotencia del inconsciente, el sueño y la creación automática, destrucción de la lógica, la moral, la familia y la religión. Se ponen al servicio de una revolución como la que se había dado en Rusia, una revolución que derrumbara el estado de cosas actual, confeccionado y defendido por la burguesía; una revolución en las relaciones sociales. Por esto pretendían realizar obras que contribuyeran a cambiar las condiciones de existencia del mundo.

Así pues, en un momento de su desarrollo como grupo en que los surrealistas se exigieron una definición de su movimiento, concluyeron que mientras llegaba la revolución, debían continuar esclareciendo el inconsciente para unirlo a lo consciente y poder acceder a una realidad superior y, en el ámbito social, resolver los problemas morales, de acuerdo a la libertad individual. Todo esto inspirado siempre en el amor.

También el surrealismo se podría definir como un ataque contra la literatura de la época y sus acólitos, una agresión contra las modas intelectuales de este periodo, una actitud vital de intransigencia que promovía la rebelión absoluta, la insumisión constante, el sabotaje de toda regla.

Mas si uno se pregunta cuáles son las características sustanciales de las creaciones de estos artistas, se hace necesario aceptar que un objeto surrealista resulta cualquier objeto que haya sido desplazado de su marco de referencia habitual y que se utiliza para fines distintos del que había sido elaborado. También se puede considerar como objeto surrealista aquel que está destinado a darle satisfacción a quien lo ha creado, asimismo todo objeto hecho siguiendo los impulsos del inconsciente o del sueño.

Sin embargo la auténtica revolución para los surrealistas viene a ser la victoria del deseo. Y el deseo que predomina entre ellos es por lo menos conducir al sistema capitalista hacia su contradicción fundamental, es decir, hacia la socialización de los medios de producción y hacia la lucha de clases.

Para las creaciones del espíritu, los surrealistas exigían al artista que se abandonara a las normas del inconsciente de tal forma que lo condujeran a las regiones de lo maravilloso; un desenfreno en las pasiones, ya que la pasión hace que el individuo

FESTO CON
FALLA DE ORIGEN



35-1

LÁMINA 11

Paul Delveaux

Fases de la luna

1929

35-2

pueda desligarse de la coacción social y, como azar objetivizado, obliga a los acontecimientos alinearse al deseo poderosísimo.

A partir de su relación con Trotski, Breton logra reafirmar que el arte sólo puede conservar su carácter revolucionario si se desliga de cualquier forma de gobierno, si rechaza las consignas y labora sólo bajo sus propios designios. Como los surrealistas también pretendían cambiar al mundo, incursionan en el terreno político, mas se desilusionan de éste pues no llena sus ambiciones y pronto lo abandonan

Pero lo que por su gran importancia para superar la terrible decadencia de este mundo los surrealistas sí veneraron fue el humor, el grandioso humor que les permite a los humanos “desquitarse un poco de la vida y la muerte”⁹⁷.

Se puede decir entonces que los surrealistas abrieron un amplio campo en el que se puede dar una renovación total, ya sea en la relación del hombre con su propia vida, en su relación con los demás y en las formas del pensamiento, de la moral y de las diversas manifestaciones del arte. El surrealismo resultó una revolución espiritual que se desparrama a lo largo de todo el siglo XX⁹⁸.

1.10 En el teatro de la crueldad

A pesar de toda la actividad de Breton, quien más influye en la escena contemporánea es Antonin Artaud, por sus revolucionarias tesis acerca del teatro y la necesaria fusión de las artes.

Para él existe “similitud entre la acción de la peste, que mata sin destruir órganos, y el teatro que sin matar, provoca en el espíritu, no ya de un individuo sino de todo un pueblo, las más misteriosas alteraciones”⁹⁹. El escenario conteniendo a las artes diversas se convierte entonces en el lugar mágico donde se crean las condiciones que van a cautivar a los asistentes al ritual, ya que, según Artaud, “el espíritu cree lo que ve y hace lo que cree: tal es el secreto de la fascinación (...) Es necesario redescubrir ciertas condiciones para engendrar en el espíritu un espectáculo capaz de fascinarlo”¹⁰⁰. Para

⁹⁷ *Ibid.*, p. 247.

⁹⁸ Para quien desee ampliar sus datos acerca del Surrealismo, puede consultar a Michelli, Mario, *op. cit.* y para una visión más bien filosófica: Chenieux-Gendron, Jacqueline “El Surrealismo”, México, FCE, 1989.

⁹⁹ Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, Sudamericana, 3ª. ed., México, 1983, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 28.

ello, antes es necesario transitar por un proceso de metamorfosis, entonces así como la peste usa a los humanos en un tremendo desorden y los obliga a las situaciones más extremas; el teatro, como transformador, igualmente coge máscaras humanas y las lleva al paroxismo. Lo mismo que la peste, reinventa la relación entre lo que es y lo que no es, entre lo posible y lo que ya dio la naturaleza. Vuelve a mostrar cómo las figuras y los arquetipos, al operar cual golpes de silencio, se incrustan en la mente abierta con brutalidad.

Para Artaud, el teatro retorna los profundos conflictos que duermen en el ser humano y los presenta con todo su poderío, y tal poderío el espectador lo ve como símbolos. Entonces ante él se entabla una lucha de símbolos que lo han de perturbar profundamente; mas el arte debe conducir o, cuando menos, mostrar los senderos de la libertad, sin importar que se pase por los más desorbitados excesos. En este sentido, reconoce Artaud que el personaje de Ford, Anabella¹⁰¹, manifiesta el ejemplo más preciso de libertad absoluta de rebelión, además de estar fundida con el peligro absoluto. Porque el teatro siempre ha sido una invocación extraordinaria a las fuerzas que conducen al espíritu, mediante el ejemplo, a la raíz de los conflictos. Resulta una luz donde lo imposible se volverá nuestro elemento cotidiano. El teatro desata fuerzas, libera conflictos, muestra posibilidades¹⁰².

Porque, para Artaud, al arte se le abre una gran misión: "Al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de los sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera"¹⁰³. Bajo este canon, Artaud, por la terrible decadencia que ostentaba el teatro europeo, se cuestionó de la siguiente manera: "Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no puede expresarse con palabras, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como posibilidad de sonorización en escena, y las exigencias de esa sonorización"¹⁰⁴. Todavía pareciéndole increíble, Artaud concluye así

¹⁰¹ Recuérdese que Anabella tiene relaciones sexuales con su hermano y ponen de cabeza a la sociedad medieval con sus actos, desencadenando terribles conflictos.

¹⁰² Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, Sudamericana, 3ª. ed., México, 1983, p. 28-33.

¹⁰³ *Ibid.* p. 34.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 39.

su cuestionamiento: "¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?"¹⁰⁵.

A partir de tal cuestionamiento se ingresa a la esencia de la teoría artaudiana. La cual estipula que el escenario es un lugar concreto que está exigiendo ser usado, pero permitiéndole hablar su propio lenguaje; lenguaje que va destinado a los sentidos, lejos de la palabra, para satisfacerlos. Artaud considera que existe una concreta poesía de los sentidos y la cual siendo un lenguaje concreto, debería usarse en el teatro justamente para satisfacer los sentidos de los asistentes al espectáculo (creadores de éste y público); esto daría pauta a sustituir la poesía del lenguaje por la poesía del espacio, es decir, por la danza, la gesticulación, la pantomima, la arquitectura, la iluminación, la plástica, la música y la entonación¹⁰⁶.

Renace entonces la teoría de la fusión de las artes y en el mismo sentido de un espectáculo total para fascinar al espíritu, pero a diferencia de Wagner, Artaud no propone que haya una actividad artística dirigiendo a las otras. Al contrario, Artaud afirma que

...un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas y de positivistas, es decir, occidental.

¿Quién ha dicho que el teatro se creó para analizar caracteres o resolver esos conflictos de orden humano y pasional, de orden actual y psicológico que domina la escena contemporánea?

Nuestro teatro no llega nunca a preguntarse si este sistema moral y social no será tal vez inicuo.

Pues bien, yo digo que el actual estado social es inicuo y debe ser destruido¹⁰⁷.

Todo lo anterior conduce a aceptar que el arte desempeña una importante función social, ya que puede influir en forma determinante en los individuos. Para Artaud la poesía resulta anárquica al permitirse cuestionar las relaciones entre objeto y objeto y entre significado y forma. También hace ver que es obligación de las diversas actividades artísticas fusionadas en el espectáculo crear su manera propia de darle gusto al público, es decir, conseguir una especial metafísica con los lenguajes escénicos y lograr que el lenguaje verbal se manifieste como jamás lo hizo, utilizando adecuadamente las entonaciones para conseguir estremecimientos físicos en el espectador, esto es, atacar el

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 39.

¹⁰⁶ *Cfr. Ibid.* pp. 40-41.

¹⁰⁷ *Ibid.* pp. 44-45.

lenguaje utilizado en funciones culinarias y su origen de bestia acorralada, y devolver al lenguaje su poder de encantamiento¹⁰⁸.

He aquí, otra vez, la gran importancia que cobra el arte en la vida de las sociedades. Al compararlo con actividades excepcionales, Artaud considera que tanto el teatro como la alquimia son actividades artísticas virtuales, pues no contienen en sí mismas su realidad ni sus fines. La alquimia, por su simbología, puede ser considerada el reflejo espiritual de una actividad que solamente se da en el plano de la materia real. El teatro puede ser considerado también como un doble, no de esa realidad simple que está a la vuelta de la esquina, sino de una realidad violenta y peligrosa, donde los principios nadan en las profundidades de oscuras aguas¹⁰⁹.

Así entonces, "los verdaderos alquimistas saben que el símbolo químico es un espejismo, como el teatro es un espejismo"¹¹⁰. Pero un espejismo en el que se puede crear la magia capaz de subyugar los sentidos y la razón del espectador, de tal manera que luego de asistir a un espectáculo de esta índole, ha sido transformado por lo que acaba de disfrutar. Lo cual tuvo que haber sido realizado como Artaud considera que elaboran los balineses su visión de un teatro puro, donde su poder de creación prescinde de las palabras. Aquí los temas no son concretos y reciben la vida mediante los artificios en el escenario¹¹¹.

Para Artaud el teatro crea algo completamente nuevo con los elementos de siempre, crea un nuevo lenguaje mágico. Por eso explica lo siguiente: "no entiendo por lenguaje un idioma indescifrable que oímos por primera vez, sino justamente una suerte de lenguaje teatral extraño a toda *lengua hablada*, un lenguaje que parece comunicar una abrumadora experiencia escénica, de modo que comparadas con ella nuestras producciones exclusivamente dialogadas parecen meros balbuceos"¹¹². Véase la íntima relación que existe entre lo que ha dicho Artaud y Julio Ruelas (Lámina 12).

Así el espectáculo deja de ser un suceso cotidiano que se desecha impunemente o se puede arrinconar en el cajón de los recuerdos y a punto de olvidarse; ahora lo que sucede en el escenario es algo mágico, no el mero juego de un texto, sino hechicera y fogosa proyección de las artes fusionadas.

¹⁰⁸ *Ibid.* pp. 46-50.

¹⁰⁹ *Cfr. Ibid.* p. 53.

¹¹⁰ *Ibid.* p. 54.

¹¹¹ *Cfr. Ibid.* p. 60.

¹¹² *Ibid.* p. 63.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

39-1



LÁMINA 12

Julio Ruelas

La domadora

1897

39-2

Su visión obliga a Artaud a tomar una postura en contra de la manera en que se utiliza el teatro, partiendo a la vez del hecho de que el público se ha distanciado de las salas. Así, dolorido menciona que si la gente ya no asiste al teatro es porque se convirtió el escenario en una distracción vulgar donde se representan los peores instintos humanos, es porque el teatro se convirtió en puro engaño que desde la época renacentista acostumbró al público a historias psicológicas meramente narradas y descritas y sólo mostrando a la gente su propia imagen rebajada por lo ruin¹¹³.

Llegado a este punto, Artaud reitera su visión de que el arte tiene la posibilidad de transformar a los individuos:

No soy de los que creen que la civilización debe cambiarse para que cambie el teatro; entiendo por el contrario que el teatro, utilizado en el sentido más alto y más difícil posible es bastante poderoso como para influir en el aspecto y la formación de las cosas; y el encuentro en escena de dos manifestaciones apasionadas, de dos centros vivientes, de dos magnetismos nerviosos es algo tan completo, tan verdadero, hasta tan decisivo como el encuentro en la vida de dos epidermis en un estrupo sin mañana.

Por eso en el teatro de la crueldad el espectador está en el centro, y el espectáculo a su alrededor.

Tras el sonido y la luz, llega la acción, y el dinamismo de la acción: aquí el teatro, lejos de copiar la vida, intenta comunicarse con las fuerzas puras... y ya se las acepte o se las niegue, hay sin embargo un lenguaje que llama "fuerzas" a cuanto hace nacer imágenes de energía en el inconsciente¹¹⁴.

Con estos cimientos teóricos, Artaud aboga por "un teatro que abandone la psicología y narre lo extraordinario, que muestre conflictos naturales, fuerzas naturales y sutiles, y que se presente ante todo como un excepcional poder de derivación. Un teatro que induzca al trance (...) y que apunte al organismo con instrumentos precisos y con idénticos medios que las curas de música de ciertas tribus"¹¹⁵. Para Artaud los objetivos teóricamente, son claros, y esto es gracias a que tiene conocimiento de sus espectadores, está persuadido que el público "piensa" con los sentidos y que resulta inadecuado hablarle a su entendimiento. Todo ello es la propuesta de su "Teatro de la crueldad", un espectáculo de masas, una poesía para fiestas y multitudes volcadas en las calles.

¹¹³ Cfr. *Ibid.* p. 86.

¹¹⁴ *Ibid.* pp. 88-91.

¹¹⁵ *Ibid.* p. 92.

Porque el arte debe, mediante sus fuerzas vivientes, otorgar a la gente lo que anhela encontrar en el amor, en la locura, en el crimen o en la guerra; ya que cualquiera de estas circunstancias, presentada con formas artísticas idóneas, se tornará para el espíritu infinitamente más impactante que si ocurriera en la realidad¹¹⁶. Asimismo, la imagen de un acto divino presentado en las condiciones artísticas adecuadas, es infinitamente más provocador de éxtasis sublimes que la ejecución real de este mismo acto divino. El arte le recobra su divinidad al acto cuando lo realiza como un ritual.

Entonces el arte debe "crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos (...) Lo importante es poner la sensibilidad, por ciertos medios, en un estado de percepción más profunda y más fina, y tal es el objetivo de la magia de los ritos de los que el teatro es sólo un reflejo"¹¹⁷.

Pero un reflejo, como se ha visto, altamente significativo en la vida humana. Así entonces, el arte, debe exigir y perseguir un replanteo del mundo externo, pero sobre todo del mundo interno, sólo así podrá hablarse de los derechos de la imaginación. Entonces el nuevo lenguaje del arte rebasará los límites que se le imponen y realizará secretamente, en el cerebro de los individuos, la creación total donde el ser humano recobre el lugar que le corresponde entre el sueño y la vida ordinaria, cerca de lo divino¹¹⁸. Así, nuevamente, se llega a la tesis de Breton: unir el sueño y la realidad para alcanzar una libertad inigualable.

Apoyado en la idea de que el arte se debe abocar a la realización de los individuos, Artaud menciona que el lenguaje de las actividades artísticas fusionadas tendrá su vértice en escena, la cual será el punto de inicio de toda creación¹¹⁹.

Luego de su análisis, y deseando pasar de la teoría a la práctica, Artaud manifestó lo siguiente: "No interpretaremos piezas escritas, sino que ensayaremos una puesta en escena directa en torno a temas, hechos y obras conocidas"¹²⁰. Pero esto, que para el gran visionario del arte contemporáneo quedó sólo en teoría, es lo que algunos grupos de fin de milenio llevan a la práctica; además de apoyarse en otro de los artistas y teóricos que considerablemente va a influir en la segunda mitad del siglo XX, Bertolt Brecht.

¹¹⁶ Cfr. *Ibid.* p. 96.

¹¹⁷ *Ibid.* pp. 102-104.

¹¹⁸ Cfr. Antonin Artaud. *El teatro y su doble*, *op cit.*, pp. 104-105.

¹¹⁹ Cfr. *Ibid.* p. 106.

¹²⁰ *Ibid.* p. 111.

1. 11 Brechtiana

Con su Teatro Épico, Brecht va a tratar de:

1. Representar a la sociedad como capaz de sufrir reformas;
2. Representar a la naturaleza humana como capaz de sufrir reformas;
3. Representar a la naturaleza humana en función de las clases sociales;
4. Representar los conflictos como conflictos sociales;
5. Representar a los personajes con características legítimamente contradictorias;
6. Representar a los personajes, situaciones y acontecimientos como discontinuos (a saltos);
7. Convertir el enfoque dialéctico en un placer¹²¹.

La teoría brechtiana enfatiza sustancialmente la visión que debe desarrollar el actor acerca de su trabajo, y basándose en ella estipula que el artista del escenario ha de modificar su enfoque y entender que los seres humanos tienen la posibilidad de cambiar y con esta nueva visión cambiar la postura mental en lo que concierne a su personaje y a su escena. El actor debe aprender a interesarse en el progreso humano para que la metamorfosis que propone desde el escenario pueda llevarse a efecto¹²².

Brecht propone artistas comprometidos con su realidad social, en la cual pueden influir con lo que están transmitiendo, con su creación artística. Aclarando su posición teórica, Brecht parte de la primordial función que ha desarrollado el arte, y entonces dice que “desde tiempos inmemoriales la misión del teatro —como la de todas las artes— ha consistido en divertir a los hombres. Esta tarea le ha conferido siempre su particular dignidad. El teatro no necesita más justificación que el placer que nos procura”¹²³. Profundizando aun en la cuestión, Brecht afirma que ciencia y arte comparten una función: hacer más fácil y agradable la vida humana; una en lo material, otro en lo espiritual¹²⁴.

¹²¹ Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*, Nueva visión, Buenos Aires, 1970, p. 50.

¹²² Cfr. *Ibid.* pp. 53-54.

¹²³ *Ibid.* p. 109.

¹²⁴ Cfr. *Ibid.* p. 115.

Sin embargo no se va a quedar en el hecho de otorgar placer a la gente, ahora el arte, según Brecht, tiene una nueva misión: provocar una actitud creadora y productiva, es decir, crítica en los espectadores¹²⁵.

Consciente de la doble misión del teatro, divertir y contribuir a la crítica del espectador, Brecht toma partido ante los hechos y estipula que se debe crear un arte diferente al de las épocas pasadas, un arte transformador de su circunstancia. Así, habiendo llegado al angustioso punto al que desembocan los artistas revolucionarios-visionarios, Brecht, en un intento de respuesta, dice que "necesitamos un teatro que no se conforme con proporcionarnos sensaciones, ideas e impulsos limitados por el campo de las relaciones humanas propio de la época en la que se desarrolla la acción de cada pieza; nuestro teatro debe adoptar y estimular pensamientos y sentimientos que intervengan activamente en la transformación de ese campo de relaciones"¹²⁶. Con esta visión necesariamente llega, por otro sendero, a la propuesta wagneriana y dice: "por ello invitamos a todas las artes a unirse. El propósito es llevar adelante la tarea común, pero cada una a su manera"¹²⁷, y la tarea común es el entretenimiento, la elevación espiritual y la realización-liberación de los seres humanos.

Así pues, Brecht ofrece una visión revolucionaria de la función del arte, una nueva actitud del actor y en realidad de todos los creadores que participan en el espectáculo; ataca radicalmente las unidades aristotélicas y propone mezclar escenas sin que necesariamente sigan un orden cronológico. Pero hasta aquí dejemos la propuesta brechtiana y pasemos a la exposición de otra tendencia importante: el absurdo, y más precisamente el absurdo en el teatro, en el crisol donde se lleva a cabo la fusión de las artes diversas.

1.12 Absurda

El teatro del absurdo, hijo de la tesis existencialista de que la vida humana no tiene objetivo y, por lo tanto, todo acto carece de sentido, resulta absurdo¹²⁸, es la última propuesta que deseamos mostrar como otro de los antecedentes significativos que

¹²⁵ *Idem.*

¹²⁶ *Ibid.* p. 121.

¹²⁷ *Ibid.* p. 140.

¹²⁸ Para quien desee profundizar sobre este punto lo remitimos a las obras de Jean Paul Sartre: *El ser y la nada*, y un poco menos abundante: *El existencialismo es un humanismo*.

alimentan al arte de fin de milenio. Eugene Ionesco, uno de los principales representantes de esta tendencia, sarcásticamente nos muestra con sus "diálogos", el grado terrible de incomunicación y de sin sentido que existe entre los animales humanos. Véase como ejemplo la siguiente escena:

Bartolomeo I. Hábleme más de su obra. ¿Cuál es, pues, esta vez la imagen inicial que ha puesto en movimiento el proceso constructor.

Ionesco. Pues bien... La cosa es bastante complicada... pues bien, helo aquí: mi nueva pieza se titulará *El camaleón del pastor*.

Bartolomeo I. En una palabra ¿será usted el camaleón o el pastor?

Ionesco. ¡Ah, no, seguramente no el camaleón!...

Voz de otro Hombre. ¡Ionesco! ¿Está usted ahí?

Ionesco. Sí, un segundo, ¿qué sucederá otra vez?

(Arreglándose el cabello despeinado, Ionesco se dirige a la puerta, la abre y aparece Bartolomeo II.)

Bartolomeo II. Buenos días, Ionesco.

Ionesco. Buenos días, Bartolomeo.

Bartolomeo II (a Bartolomeo I). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted?

Bartolomeo I (a Bartolomeo II). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted?

Bartolomeo II (a Ionesco). Me alegro de encontrarlo. Me habría fastidiado tener que irme... y como usted no tiene teléfono... ¿qué hacía usted?

Ionesco. Trabajaba, trabajaba, escribía... siéntese (Le señala una silla a Bartolomeo II y se sienta él también. Se oye llamar a la puerta y una tercera voz de hombre que grita:)

Tercera voz de hombre. ¡Ionesco!, ¡Ionesco! ¿Está usted ahí?

Ionesco. Sí, un segundo, ¿qué sucederá otra vez?

(Arreglándose el cabello despeinado, Ionesco se dirige a la puerta, la abre y aparece Bartolomeo III, en toga, como los otros dos.)

Bartolomeo III. Buenos días, Ionesco.

Ionesco. Buenos días, Bartolomeo.

Bartolomeo III (a Bartolomeo II). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted?

Bartolomeo II (a Bartolomeo III). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted?

Bartolomeo I (a Bartolomeo III). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted?

Bartolomeo III (a Bartolomeo I). Hola, Bartolomeo, ¿cómo está usted? (A Ionesco) Me alegro de encontrarlo. Me habría fastidiado tener que irme... y como usted no tiene

teléfono.. ¿qué hacía usted? (El ritmo de la manera de hablar de los actores debe acelerarse.)

Ionesco. Trabajaba, trabajaba... Escribía¹²⁹.

Ionesco no sólo muestra la incoherente mecánica que puede existir en los actos humanos y en el lenguaje, sino que también se *atreve* a exponer su filosofía a partir de su personaje homónimo:

Ionesco. (...) El creador es el único testigo valedero de su época; la descubre en sí mismo y es él solo quien, misteriosa y libremente, la expresa. Toda restricción, todo dirigismo —la historia literaria está ahí para demostrarlo— falsean ese testimonio, lo alteran al dirigirlo en un sentido (gesto hacia la derecha) o en el otro (gesto hacia la izquierda). Yo desconfío de los pontífices de este lado (gesto hacia la derecha), tanto como de los pontífices de este otro (gesto hacia la izquierda) (...) El teatro es para mí la proyección en la escena del mundo interior: es en mis sueños, en mis angustias, en mis deseos oscuros, en mis contradicciones interiores donde me reservo el derecho de tomar esa materia teatral. Como no estoy solo en el mundo, como cada uno de nosotros, en lo más profundo de su ser, es al mismo tiempo todos los demás, mis sueños, mis deseos, mis angustias, mis obsesiones, no me pertenecen en propiedad; forman parte de una herencia ancestral, de un depósito muy antiguo, y constituyen el dominio de toda la humanidad (...) constituye nuestra profunda comunidad, el lenguaje universal¹³⁰.

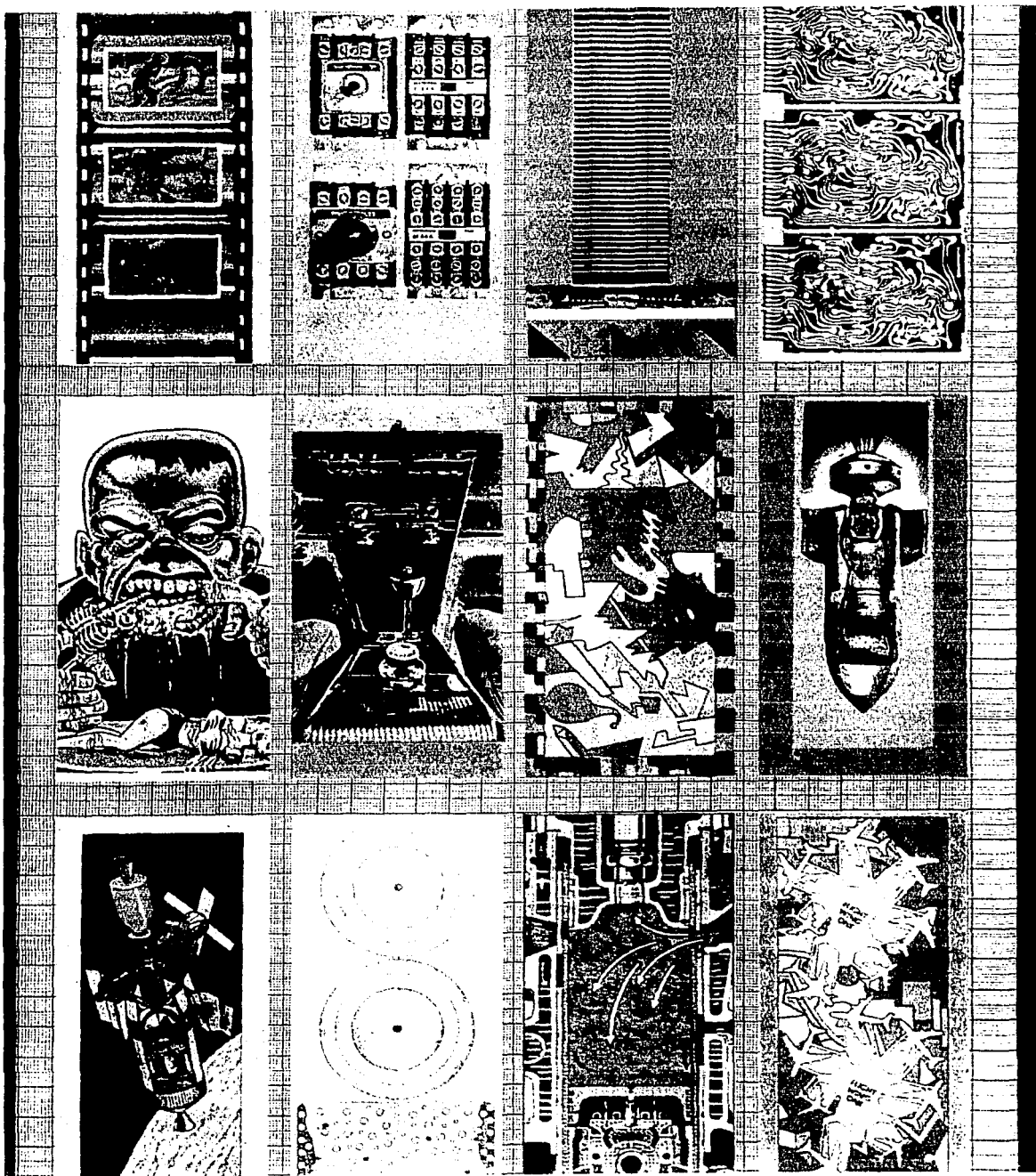
Con Ionesco, pues, quedan abiertas las posibilidades para los creadores: tomar la opción de *no querer*, con el arte, "decir absolutamente nada" o ironizar cualquier situación, tal vez filosofar sobre un tema y llevarlo a desembocar en lo absurdo, acaso conducir a la gente a admitir que un asesino tiene los suficientes pretextos o motivos para asesinar a sus congéneres¹³¹. Queda la posibilidad de abordar la problemática interna y cuestionar todos los valores de una sociedad caduca y carente de ellos. En este sentido, obsérvese la Lámina 13.

1.13 Latinoamericana

En fin, a grandes rasgos se vieron los movimientos artísticos y los creadores que, desde el punto de vista de esta investigación, han repercutido más significativamente en el siglo XX, algunos, como el Cubismo, no se trataron porque de cierta manera sus teorías, para lo que se analiza, tienen mucha semejanza con las de otros movimientos o quizá al ejemplificar con otra escuela artística se llegó a donde se quería sin tal movimiento. Sin embargo lo anteriormente expuesto se daba principalmente en Europa. En toda Latinoamérica había un considerable atraso en las manifestaciones del arte, a

¹²⁹ Eugene Ionesco. *Teatro*, Losada, 2ª. Ed. Buenos Aires, 1968, pp. 11-14.

¹³⁰ *Ibid.* pp. 48-49.



TRIS CON
FALLA DE ORIGEN

45-1

LÁMINA 13

Eduardo Paolozzi
*¿Vendrá el futuro dirigente
de la Tierra de entre los insectos?*

1970

Litografía y serigrafía

consecuencia de los acontecimientos político-económicos de la región. Por ejemplo en México, que es el país que ahora se abordará, desde principios del siglo XIX aparece inmerso en una guerra civil; en el trayecto, sucesión de gobiernos efímeros, guerra de rapiña de Estados Unidos contra toda la América Latina, en la cual a México se le arrebató la mayoría de su territorio; concluyendo el siglo XIX y comenzando el XX, la dictadura de Porfirio Díaz que en gran parte justifica la nueva guerra civil denominada *Revolución Mexicana*, con la cual la burguesía consigue consolidarse en el poder, aunque con unos logros bastante considerables para la época, que en mucho se debe a la organización de las amplias capas de la población; pero que de todos modos ha venido a desembocar en el inhumano sistema social que hoy impera a nivel internacional.

Así pues, durante el periodo que abarca desde finales del siglo XVIII hasta la primera mitad del siglo XX, se van desarrollando, muy calladamente, los mismos movimientos que en el viejo continente (excepción grandiosa de la pintura mural mexicana que merece escritos aparte, ya que desbordarían esta tesis): Neoclasicismo, Romanticismo, Realismo-Naturalismo. Pero subsistiendo discretamente, ya en el siglo XX, y oponiéndose al arte que se consolidó como el "arte oficial", es decir, naturalista, se desarrollaron movimientos latinoamericanos igual de importantes que los europeos.

Lo que se puede considerar como un buen logro en la creación artística a nivel latinoamericano, lo tenemos, por primera vez, hasta finales del siglo XIX con los modernistas, los cuales a pesar de apoyar su estética en los movimientos franceses del Parnaso y Simbolismo, llega un momento en que caminan con recursos propios y su producción es en verdad magistral, no sólo porque después de un largo periodo de ceñirse a los cánones de la versificación, sabiamente rompen con ella; sino también porque es un arte de *contenido*, cuya tendencia es relacionar las diversas manifestaciones artísticas, ya que tiende a la musicalidad y a la plasticidad. Como ejemplo tenemos el siguiente poema de Rubén Darío, uno de los iniciadores y máximos exponentes del Modernismo:

El Reino Interior

... With Psyquis, my soul.

Poe

Una selva suntuosa
en el azul celeste su rudo perfil calca.
Un camino. La tierra es color de rosa,

¹³¹ En la obra citada de Ionesco puede consultarse *El asesino sin gafas*.

cual la que pinta fra Domenico Cavalca
en sus vidas de santos. Se ven extrañas flores
de la flora gloriosa de los cuentos azules,
y entre las ramas encantadas, papemores,
cuyo canto extasiara de amor a los bulbules.
("papemor": ave rara; "bulbules": niseñores)
mi alma frágil se asoma a la ventana oscura
de la torre terrible en que ha treinta años sueña.

La gentil primavera, primavera le augura.
La vida le sonríe rosada y halagüeña.
Y ella exclama: "¡Oh fragante día! ¡Oh sublime día!
Se diría que el mundo está en flor; se diría
que el corazón sagrado de la tierra se mueve
con un ritmo de dicha; luz brota, gracia llueve.

¡Yo soy la prisionera que sonríe y que canta!
y las manos liliales agita, como infanta
real en los balcones del palacio paterno.

¡Qué son se escucha, son lejano, vago y tierno?
Por el lado derecho del camino adelanta
el paso leve una adorable teoría
virginal. Siete blancas doncellas semejantes
a siete blancas rosas de gracia y armonía
que el alba constelara de perlas y diamantes.
¡Alabastros celeste habitados por astros:
Dios se refleja en esos dulces alabastros!
Sus vestes son tejidas del lino de la luna.
Van descalzas, se mira que posan el pie breve
sobre el rosado suelo, como una flor de nieve.
Y los cuellos se inclinan, imperiales, en una
manera que lo excelso pregonan su origen.
Como al compás de un verso su suave paso rigen.
Tal el divino Sandro dejara en sus figuras
esos graciosos gestos en esas líneas puras.
Como a un velado son de lirios y laúdes,
divinamente blancas y castas pasan esas
siete bellas princesas y esas bellas princesas
son las siete virtudes.

Al lado izquierdo del camino y paralela-
mente siete mancebos —oro, seda y escarlata,
armas ricas de Oriente—, hermosos, parecidos
a los satanes verlenianos de Ecbatana,
vienen también sus labios sensuales y encendidos
de efebos criminales, son cual rosas sangrientas;
sus puñales, de piedras preciosas revestidos
—ojos de víboras de luces fascinantes—,
al cinto penden; arden las púrpuras violentas
en los jubones; ciñen las cabezas triunfantes
oro y rosas; sus ojos, ya lánguidos, ya ardientes,
son dos carbunclos mágicos de fulgor sibilino,
y en sus manos de ambiguos príncipes decadentes
relucen como gemas las uñas de oro fino.
Bellamente infernales,
llenar el aire de hechiceros beneficios.
Esos siete mancebos, son los siete vicios,
los siete poderosos pecados capitales.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Y los siete mancebos a las siete doncellas
lanzan vivas de miradas de amor, las tentaciones
de sus liras melifluas arrancan vagos sonos,
las princesas prosiguen, adorables visiones,
en su blancura de palomas y de estrellas.

Unos y otras se pierden por la vía de rosa,
y el alma mía queda pensativa a su paso.
—“¡Oh! ¿Qué hay en ti, alma mía?
¡Oh! ¿Qué hay en ti mi pobre infanta misteriosa?
¿Acaso piensas en la blanca teorfa?
¿Acaso los brillantes mancebos te atraen, mariposa?

Ella no me responde.
Pensativa se aleja de la oscura ventana
—pensativa y risueña,
de la bella-durmiente-del-bosque-tierna-hermana,
y se adormece en donde
hace treinta años sueña.

Y en sueños dice: “¡Oh dulces delicias de los cielos!
¡Oh tierra sonrosada que acaricié mis ojos!
—¡Princesas: envolvedme con vuestros blancos velos!
—¡Príncipes: estrechadme con vuestros brazos rojos!”¹³².

En el poema claramente se notan las características del Modernismo: gusto por lo exótico, por lo refinado y aristocrático, manejo de un tema y, lo más importante, rompimiento de la métrica. Es decir, al fin, rompimiento de los cánones para llegar a un arte más auténtico: el cual una vez que se desprende las alas prestadas encuentra su originalidad; de tal manera que trasciende fronteras y el nuevo arte latinoamericano ha de ser reconocido a nivel mundial.

1.14 En México

La misma suerte no ha de correr el movimiento mexicano que sigue de cerca los cánones del Futurismo y que desde las sombras de una madrugada de 1921 a través de los muros de la ciudad, el Estridentismo, lanza su primer manifiesto. Lo que pretendía el panfleto político-poético de Maples Arce era renovar y actualizar, mostrar la falta de vitalidad y modernidad a la que llegó la poesía por su estancamiento y abuso descriptivo¹³³. Años después, con su obra *Andamios interiores*, Arce “inaugura en este país una temática nueva, una visión original de la realidad y, en especial un lenguaje

¹³² Rubén Darío. *Prosas profanas*, Novaro, México, 1957, p. 127.

¹³³ Luis Mario Schneider. *El estridentismo. México 1921-1927*, UNAM, México, 1985, p. 15.

moderno, vanguardista, que nunca antes se había visto en las letras nacionales con un sentido tan orgánico"¹³⁴.

Según Maples Arce, el Estridentismo no se presenta como una nueva corriente, tampoco es una mafia de intelectuales, para él, el Estridentismo es una irrupción y una estrategia, un gesto y pretende poesía de verdad; sin descripciones, anécdotas ni perspectivas. "Esto es poesía pura, sucesión de imágenes equivalentes, orquestalmente sistematizadas, que sugieren fenómenos ideológicos de estados emotivos"¹³⁵. En el siguiente poema de Maples Arce, véase el nuevo lenguaje poético surgido en México y su relación con el Futurismo:

A veces con la tarde

A veces, con la tarde luida de los bordes;
un fracaso de alas se barre en el jardín
y mientras que la vida esquina con los relojes
se pierden por la acera los pasos de la noche.

Siento íntegra la instalación estética
lateral a las calles alambrada de ruido,
que quiebran sobre el plano sus manos antisépticas,
y luego se recogen en un libro mullido.

A través del insomnio centrado en las ventanas
trepidan los andamios de una virginidad,
y al final de un acceso paroxista de lágrimas,
llamas de podredumbre suben del boulevard.

Y equivocadamente mi corazón payaso,
se engolfa entre nocturnos encantos de a 2 pesos:
amor, mi vida, etc., y algún coche reumático
sueña con un voltaico que le asesina el sueño.

Sombra laboratorio. Las cosas bajo sobre
Ventilador eléctrico, champagne + F. T.

Marinetti

Nocturno futurista

1912

y 200 estrellas de vicio a flor de noche
escupen pendejadas y besos de papel¹³⁶

La euforia estridentista se manifestó como un relámpago y paulatinamente fue perdiéndose en el ámbito mexicano, lo mismo que los ecos del vanguardismo europeo en la paleta de los más radicales pintores mexicanos, que mejor se dedicarían a la

¹³⁴ *Ibid.* p. 13.

¹³⁵ *Ibid.* p. 52.

¹³⁶ *Ibid.* pp. 76-77.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

creación de un arte monumental inspirados en la filosofía del materialismo dialéctico tan de moda en Europa.

La causa principal, según Ida Rodríguez, de que el surrealismo no haya sido tomado muy en cuenta en México se debe a que en este país los pintores desde hace mucho tiempo (Lámina 14) en sus obras llevan a cabo

...el hecho pictórico como producto de un sueño, de una meditación peculiar, que une ficción y realidad, dentro de una tendencia engañosa similar a la propuesta por el programa surrealista.

El distintivo más sobresaliente que caracteriza a la producción fantástica de México es "el mensaje", o sea, la toma de posición del artista que se sitúa en el mundo irreal, para presentar un tema, una "idea". La metáfora es en ellos una intención retórica convincente, simbólica.

El artista en México, quizá por vivir cotidianamente un mundo fantástico, cruel, irreal, extravagante (...) dice algo, explica la sin razón. Si diariamente los artistas se queman en la alucinación de su realidad, se niegan a continuarla y reproducirla en su arte.

La exposición surrealista de 1940 pareció anacrónica y no conmovió en su momento a la adormilada sociedad mexicana. Sin embargo, como balance general la exhibición fue un cohete de feria que produjo una corta pero visible iluminación en nuestro arte. Pero no fue la repercusión inmediata lo importante, sino las luces que se prendieron tardía pero claramente en el panorama de la pintura mexicana y que enriquecen actualmente el arte de México¹³⁷.

1.15 Vanguardia universal

En general, lo que hoy se conoce como Vanguardia tiene sus raíces principales en el siglo XIX con los simbolistas, los cuales con su poesía se desligaban rotundamente del Naturalismo: en el teatro pretendían encontrar una relación entre colores y sonidos, usaban la mímica para presentar estados psicológicos. Estos artistas deseaban llegar a una realidad más profunda, mostrar la naturaleza íntima del ser humano a través de símbolos. El decorado jugó un papel importante para crear ciertas atmósferas subliminales. Desde sus inicios los vanguardistas se caracterizaron por mostrarse hostiles a la tradición artística y a las instituciones, y en forma general compartían un interés en explorar lo irracional y primitivo, para continuar la búsqueda en lo onírico y lo subconsciente, en el mito y la magia. Se habían fijado el objetivo de regresar a las "raíces" del hombre y para tal empresa usaron formas antiguas del drama tales como el

¹³⁷ Ida Rodríguez Prampolini. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, México, 1983, pp. 47- 56.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

50-1

LÁMINA 14

José Guadalupe Posada

Amor y Muerte

1895

50-2

rito a Dionisos y los misterios de Eleusis. Rechazaron al cristianismo por ser considerado religión oficial del poder establecido; también se opusieron a las estructuras lógicas y sintácticas pues las veían como instrumentos de una forma de comunicación que no ha funcionado.

Esta nueva visión, en el siglo XX, condujo a los artistas a la creación de los "laboratorios de teatro" en los cuales se analiza la naturaleza humana a partir del cuerpo del actor y la relación que se entabla con el espectador. En estos laboratorios, la actuación se maneja de una manera especial de tal forma que llevan a cabo experimentos de comunicación subliminal o física. Los vanguardistas consideran que el arte sí ofrece la posibilidad de cambiar a quien lo lleva a cabo y asimismo transformar a quien lo observa. De aquí la necesidad de explorar en forma consciente el ritual para saber cuáles son los efectos que provoca en la dualidad actor-público.

Mas el arte solamente adquiere la posibilidad de alejarse de la simple imitación en el momento en que fija los parámetros en los que ha de moverse, entonces decide ya no mostrar la "verdad externa", propia del Naturalismo, sino la interna, buscando llegar más profundamente a cada espectador, tratando de conseguir una respuesta que lo hiciera ver la necesidad de rechazar la sociedad suicida que lo aprisiona. De ahí que los artistas procuraran provocar odio, ira, asco o cualquier sentimiento que denigrara lo que el público pudiera defender para obligarlo a una participación más intensa; aun a costa de escandalizarlo, tratar de destruir aquello que justifica la vida de la sociedad hipócrita e irracional, conducir al público a una conducta de desaprobación y rechazo mediante la concientización.

Pero hoy a la Vanguardia no solamente eso le interesa, también le gusta crear mundos subliminales y delirantes, evocar realidades míticas con una visión espiritual a partir del ritual, procurando inventar un universo mágico más grandilocuente y expresivo que la realidad, para dar impulso a que el espectador vibre a ritmo de las emociones que la obra le está produciendo, a través de un medio rítmico, plástico y poético.

A partir de la visión de que el teatro no debe imitar ni copiar la vida, sino conducir a la experiencia, los artistas le conceden al cuerpo humano el significado de "raíz universal" que une a todos los seres, independientemente de la sociedad en que se desenvuelvan. Entonces se buscó llegar a los aspectos más vitales de la experiencia humana, tomando como base los sonidos y la locomoción del cuerpo, para que se diera una relación más estrecha con los espectadores.

Los vanguardistas consideran la necesidad de una revolución para que se lleve a efecto la trascendencia espiritual en la comunidad, y esto los conduce al rito y a darse cuenta de que ambas formas, la comunidad y el rito, no tienen cabida en la sociedad contemporánea que se ha vuelto extremadamente individualista, egoísta; y ambas expresiones funcionan como las formas más efectivas de transformar a la gente. Entonces una intención de los artistas con el espectáculo, es que el público participe en éste para que adquiriera la calidad de rito dentro de una comunidad, y con ello rechacen al sistema que los oprime y, a la vez, orillen a la gente a intervenir directamente en la realidad, pero buscando que se reafirme lo espiritual del humano en un mundo que le es hostil, y así pueda, mediante la acción práctica, encauzar su destino y, acaso, trascender el sufrimiento físico y la injusticia.

Como parte final de este capítulo se pueden enumerar los objetivos que persiguen los artistas cuando han decidido trabajar en comunión con la misma causa, y que vendrían a ser los siguientes:

1. Solventar la aspiración que se tiene de crear una obra de arte general, o total, es decir, fusionar todas las actividades artísticas en la creación de un espectáculo magnífico, en el que nunca deje de estar presente la fantasía.

2. Mostrar que el arte es la etapa en que culmina la "Idea", o sea, lo más logrado del ser humano en un punto determinado, bajo circunstancias dadas. Tal vez como lo concebía Wagner: el arte debe ser enseñado como la suprema actividad del humano.

3. Manifestar la necesidad revolucionaria del arte en una sociedad caduca.

4. Fomentar la colaboración entre los individuos, sin que renuncien a su identidad ni se subordinen a lo que estén en desacuerdo, consciente o inconscientemente.

5. Producir obras de arte de contenido social y de crítica.

6. Estudiar las relaciones entre director, actor, espectador.

7. Destacar la importancia del ritual y el mito.

La mayoría de estos objetivos claramente se observan en el trabajo de Jodorowsky desde su llegada a México (Lámina 15), y con ellos comienza a trasgredir todos los dogmas que regían la vida nacional y abre senderos que conducen a un estado de libertad inusitado en este país, que siempre había estado rezagado en cuanto a los avances de la cultura universal. Esto puede observarse también a finales del siglo XX con la actividad que desarrolla, más aferradamente por carecer de todo auspicio, el grupo Aztlán.



53

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

LÁMINA 15

Alejandro Jodorowsky en
Acto sin palabras de Beckett
Escenografía de Rafael Coronel
Teatro Orientación
Agosto de 1960

ALEJANDRO JODOROWSKY**ANTECEDENTES**

Véase la situación social y artística que predominaba en México desde antes de que arribara Jodorowsky. En esta época comenzaron los cambios a partir de la intromisión cada vez más significativa del imperialismo en el ambiente social y cultural, situación apoyada por el partido político que se encontraba en el poder y gobernó más de 70 años, principalmente a causa de la llamada "oposición" y porque no le importaban las movilizaciones sociales en contra, ni las confrontaciones con las organizaciones ciudadanas, que se erigen para buscar un alivio a su crítica situación de pauperismo.

Así entonces, tratando de contrarrestar la penuria, surgen movimientos sociales entre los elementos empobrecidos de la sociedad que son agredidos al reclamar mejores condiciones de vida. "En un lapso de tres años, de 1958 a 1961, obreros, estudiantes y maestros despliegan fuerzas en grandes movilizaciones de masas y obtienen una serie de éxitos, sin embargo, una tras otra, las luchas chocan con la intransigencia del Estado y son brutalmente reprimidas"¹.

En el campo, la situación se torna peor, los peones reciben salarios miserables. Los campesinos se hallan subyugados a relaciones de explotación con respecto a la burguesía rural que ha controlando el transporte, el almacenamiento, el crédito y la manufactura de lo que se produce para venderse en el mercado, se apropia de lo que el campesino no consume pero a precios muy bajos de acuerdo a su valor².

¹ Cfr. Armando Bartra. *Sobre las clases sociales en el campo mexicano*, México, 1976, Revista Cuadernos Agrarios, p. 14.

² Cfr. *Ibid* p. 22.

Ahora bien, si entre los obreros no existen organizaciones fuertes que luchen verdaderamente por sus intereses y que puedan contrarrestar los embistes del capital —ya que las más importantes organizaciones sindicales ofrecieron su apoyo incondicional al gobierno, que hoy, como ya se mencionó, se manifiesta pro imperialista—, tampoco se pueden encontrar estos grupos de lucha entre el campesinado, por lo menos hasta los 80, pues los grupos guerrilleros del sur que existieron en la década anterior habían sido aplastados por el ejército.

Es bastante conocida la trágica historia del 68 mexicano, en la que el estudiantado, abandonado por los otros núcleos sociales, se enfrenta a un gobierno sordo y prepotente, el cual, no queriendo dar respuesta satisfactoria a las exigencias de los estudiantes y, que a causa de los Juegos Olímpicos tenía los ojos del mundo puestos encima, decide asesinarlos.

Paulatinamente baja el nivel de vida de las grandes capas de la población y sube el de las minorías privilegiadas. A principios de los 70, el gobierno mexicano recurre de nuevo al método de silenciar con la muerte a los inconformes y otra vez le toca la represión a los estudiantes, quienes ahora iban acompañados por sus maestros, manifestándose también en contra de la injusticia social. Todo esto ya había sido captado y denunciado por la sensibilidad de los artistas, como puede apreciarse en la Lámina 16.

Para fines de los 80, las devaluaciones asestan golpes terribles al poder adquisitivo de la gran mayoría. Las sucesivas crisis corrompen todo. El grupo gobernante cae en una angustiada incredulidad, luego de lo que para muchos fue un aparatoso fraude electoral, apoyado en el miedo al cambio. Ya en los 90 el partido en el poder entra en una incontenible decadencia cuando se atreve a perpetrar homicidios hasta contra militantes importantes de sus propias filas. Entonces la situación que se vive en México es de gran desesperanza: miseria generalizada para la mayoría de la población, la que no deja de adoptar una postura pasiva, violencia delictiva en todas partes, abuso, agresión y robo por parte de las autoridades, fraude y represión para mantener a gobernantes regionales alineados al régimen, imperialistas y narcotraficantes dirigiendo impunemente hacia sus intereses la economía nacional. Por todo esto se desata la guerra en el sureste contra los indígenas, que tras resguardarse con pasamontañas han desafiado la ferocidad de los gobernantes y dado al mundo una lección de inteligencia y dignidad, al soportar los ataques de quien solamente desea destruirlos por la lógica irracional de un sistema que prefiere caer antes que anteponer

los intereses de los seres humanos por sobre los de ganancias monetarias. Y en medio de toda la tragedia, los protagonistas son unos individuos que parece les estorba el patrimonio nacional y sin reservas lo entregan a los inversionistas extranjeros por medio de "tratados", avalados a espaldas de la sociedad y que sólo benefician a los negociantes en turno. He aquí a grandes rasgos la situación política que prevalece en México durante el periodo que a esta tesis le interesa analizar.

Véase lo que acontece en el arte. Los artistas, siempre adelantándose a los modos de producción, dan otra visión de lo que para ellos debe ser una sociedad dirigida con inteligencia y honestidad, pensando antes en el ser humano que en intereses vanos y egoístas, esto lo podemos constatar fácilmente en las pinturas de Siqueiros o de Rivera, que fueron inspiradas por las musas europeas y, por tanto, conocían de cerca los movimientos vanguardistas.

Ya desde los años 40, después del gobierno de Lázaro Cárdenas, el Estado mexicano intenta institucionalizar el quehacer artístico. Por un lado se abre la visión hacia una perspectiva universal; y por el otro, se dedica a proteger el arte nacionalista, el cual va a tener gran auge. Pero la tendencia nacionalista, por lo cerrado de su discurso, pronto agota los temas y los recursos y deja de responder a las preocupaciones de los jóvenes creadores.

Primero a través de la pintura, y luego del teatro, algunos artistas se fueron desligando de las propuestas oficiales para iniciar una búsqueda más auténtica. En el ámbito teatral, se puede citar el caso de lo que se denominó Teatro Experimental, cuyos integrantes se dedicaron a la tarea de escenificar autores desconocidos en nuestro país, pero sin descuidar a los clásicos y a los nuevos dramaturgos mexicanos. Y está también el caso de las expresiones teatrales que emanan de la cultura popular, las cuales se insertan principalmente en una realidad inmediata, en los problemas sociales y políticos de la gente; así como el teatro de Alejandro Jodorowsky, que, según él mismo, es heredero del surrealismo³.

Los teatristas que, sin hacer caso omiso de raíces y tradiciones, deseaban ampliar el arte mexicano hacia la universalidad, se encontraron con una política gubernamental que no ofrecía ayuda alguna a su proyecto de renovación y sí una fuerte censura y represión a los espectáculos que rebasaban los cánones oficiales. El teatro que empieza

³ Alejandro Jodorowsky. *Antología Pánico*. Joaquín Mortiz, México, 1996, 344 p.

a surgir en los años 60 tiene su fuente de inspiración en las vanguardias, y hace a un lado el "nacionalismo" para acceder a la cultura universal.

Desarrollando las propuestas del Teatro Experimental y a petición de Salvador Novo y de Rubén Broido, Alejandro Jodorowsky empieza a dirigir teatro en México. Entonces incluye autores como Samuel Beckett y Eugene Ionesco, para luego iniciar su Teatro de Vanguardia Mexicano, conociendo de antemano los problemas existentes: "escasez de público. Carencia de empresarios dispuestos a arriesgarse a presentar obras 'culturales'. Falta de alicientes económicos y artísticos para los nuevos autores. Angustia económica de los directores que trabajan muy esporádicamente y tienen que vivir de otros ingresos"⁴.

Sin embargo, Jodorowsky transforma el significado del teatro y crea una nueva expresión escénica que "desea cambiar radicalmente nuestra actitud ante el existir"⁵. Él consideraba al teatro de la época como un "objeto inútil", ya que no permitía llegar a la existencia⁶. El proceso en que Jodorowsky se hallaba inmerso lo hace pasar por tremendas dificultades, pues México aún no se había desprendido, en el teatro, de los temas indígenas ni del "nacionalismo revolucionario", es decir, de la tendencia realista-naturalista. Pero en su avance, la nueva estética teatral se concatena a los cambios que va sufriendo el país, y no sólo en el ámbito cultural, sino también en el terreno político-económico.

Entonces los nuevos artistas, con sus creaciones y con sus visiones teóricas, rebasan las reglas en que se basaba un espectáculo "tradicional", con sus "principio, clímax y final", con sus "unidades aristotélicas" de tiempo, lugar y acción del personaje principal. Para Jodorowsky, por ejemplo, el objetivo del teatro "será cambiar directamente a los hombres ya que si el teatro no es una ciencia de la vida, no es un arte"⁷. Así, tranquilamente, hacía a un lado la poética aristotélica.

Bajo concepciones de lucha como la anterior, los jóvenes artistas enfrentan diversos ataques, tanto de las instancias oficiales como de las particulares, ya que en

⁴ *Ibid.* p. 116.

⁵ *Ibid.* p. 84.

⁶ Esto se vislumbra más acentuadamente en el caso del teatro comercial con insustanciales obras, que se posesiona de las carteleras teatrales, en aquel momento encontramos obras como *La vedette y el cardenal*, *Departamento de soltero*, *Tan perfecto no te quiero*, *El difunto protesta...* (*El Novedades*, diario, 3ª. Sección, Cartelera teatral, México, D. F. 14-08-1960) que no están alejadas del teatro comercial de hoy.

⁷ Alejandro Jodorowsky, *Op. Cit.* P. 111.

repetidas ocasiones no pudieron representar sus obras más que unas cuantas veces, gracias a la acción de la censura, que cerraba el espectáculo si algo no le gustaba o desbordaba sus concepciones morales o bien, la incomprensión del público ocasionaba que de seis espectadores, al final de la representación sólo quedaran tres. Todo esto aunado a las agresiones físicas, de grupos "porriles", y verbales de la prensa. Cual botón se pueden citar las peripecias por las que pasó la obra de Jodorowsky, *La ópera del orden*, mencionadas en el periódico *Esto* del 29 de junio de 1962:

El miércoles pasado se estrenó la obra teatral "La Ópera del Orden" original del mimo, actor, director y autor Alejandro Jodorowsky, una pieza violenta, demoledora e irreverente, que provocó en el público, que llenaba totalmente hasta los pasillos el Teatro de los Compositores, reacciones encendidas: ruidosas unas (las aprobatorias) veladas y sordas otras (las condenatorias).

Las alusiones mordaces contra la hipocresía de la sociedad moderna, contra los grupos directrices de la colectividad y contra fanatismos y prejuicios son directos y deliberadamente provocativos. Quizá DEMASIADO (*sic*) directos y provocativos... Los textos revelan una constante preocupación del autor por indignar y subvertir. Las alusiones religiosas levantaron gran aplauso, pero es probable que sean las causantes de que las autoridades de espectáculos metan la cuchara y prohíban o intenten mutilar la pieza. No están los timoratos tiempos para esta clase de desahogos dramáticos.

Y ataques más acerbos los del periódico *Últimas Noticias*, también del 29 de junio de 1962: "Una obra titulada 'La Ópera del Orden', que en forma grosera, inicua y miserable hace mofa del catolicismo y ofende a la sociedad mexicana, está siendo presentada en el Teatro de los Compositores por un grupo de actorcillos y actricillas degenerados. Este mamotreto procaz, ataca en forma insultante a las comunidades religiosas y a los sentimientos católicos del pueblo de México; al que ofende en sus convicciones más entrañables".

Sin embargo los artistas no se arredran y continúan la ruta que se trazaron. Teóricamente Jodorowsky funda las bases para un auténtico Teatro Nacional y en tal sentido dice que "en el teatro mexicano no hay clásicos ni escritores geniales(...) y dejemos también de lado la actividad pedagógica que consiste en poner en escena obras de clásicos extranjeros, ya que ellas nunca crearán una cultura propia ni aportarán algo a la proyección mexicana en la cultura universal. Un teatro nacional, entonces, debe encauzarse hacia la creación de nuevos autores teatrales"⁸. Sobre esta línea de

⁸ Alejandro Jodorowsky, *Op. Cit* p. 115.

pensamiento, se puede observar la actividad del teatro experimental, que en 1952 "intenta otra propuesta orgánica: el teatro universitario que dirige Carlos Solórzano y que se impone producir al menos uno o dos estrenos al año tanto de autores clásicos puestos al día como de autores de vanguardia en transcripciones de alta calidad"⁹. Estimaciones de Solórzano nos dicen que para 1960 México contaba con un público para teatro de arte de aproximadamente 1500 personas, y para 1965 piensa que ese público se había duplicado, pero en los espectáculos seguía sin rebasar los 1 500 de 1960 pese al aumento de la población. Según Solórzano, esto era porque el teatro artístico se hallaba desligado del público¹⁰. Todavía se encuentra así a inicios del siglo XXI.

Por eso una de las grandes tareas de los artistas es tener un contacto más estrecho con el público, a pesar de la inteligente visión de Jodorowsky acerca de que el teatro de vanguardia no erraba por disponer de poca gente, sino que ese era precisamente su acierto, ya que él mismo luchó denodadamente por llegar al gran público, y si a principios de los 60 inicia sus representaciones de *Final de partida* de Beckett con seis espectadores, era acaso porque lo inspiraba el pensamiento de que: "el objetivo del teatro es cambiar directamente a los hombres"¹¹. El panorama para los artistas, como siempre, no es muy alentador; sin embargo pese a las graves dificultades, siguen creando. Parece que entre más impedimentos existen, más se crea. Ahora basándose en una comunión exquisita entre el mayor número de manifestaciones artísticas posibles de alternar en un mismo evento.

Jodorowsky se irguió en contra de todo lo que había enseñado la mojigatería católica. No respetaba los símbolos sagrados del sistema y se burlaba de los principales personajes sociales. Manejaba la fiesta y la alegría como sus mejores armas contra la terrible decadencia decimonónica del arte mexicano de la segunda mitad del siglo XX, que santificaba a los héroes de la revolución; también Jodorowsky, apoyándose en los dramaturgos del absurdo, atacaba los preceptos positivistas que reinaban en el pensamiento *nacional*.

Desde su llegada, el joven chileno ambulante se sintió atraído por la oferta que le hicieran Novo y Broido de quedarse en México desarrollando la actividad de director de escena. Así "el sacudimiento sin precedentes que provocan las puestas en escena de

⁹ Daniel González DueñasI. Prólogo para la obra de Alejandro Jodorowsky, *Antología Pánica*, p. 14

¹⁰ Cfr. *Ibid.*

¹¹ *Ibid.* p. 17.

Jodorowsky revivifica los foros mexicanos, despierta o reformula vocaciones y replantea los términos de la relación artista-Estado¹².

Pero a este creador le fue más bien difícil sobrevivir en un país cuyo teatro de arte apenas se manifestaba incipientemente en pequeños relámpagos privilegiados como el Teatro Ulises, el de la Universidad, el Julio Bracho o el de Medianoche, de Rodolfo Usigli, "los cuales equivalen a luces fugaces que no alcanzan a conformar una continuidad significativa"¹³ y que no se salían del contexto, importante para su época, pero limitado por sus alcances espirituales, de una búsqueda nacionalista, en algunos casos, y en otros de mera función didáctica al abordar a los clásicos. "Con grandes dificultades se lucha por elevar valores rescatándolos del olvido, pero todo mundo sabe que en el teatro mexicano no hay clásicos ni escritores geniales, por el momento (1970). Un Teatro Nacional, entonces, debe encauzarse hacia la creación de nuevos autores teatrales"¹⁴. Así pues, toda la energía de Jodorowsky se concentró en erigir cimientos firmes para el nuevo teatro mexicano, y sus obras, aparte de las características mencionadas, ostentaban también la universalidad que le hacía falta al teatro nacional.

Arriban a la escena mexicana los cuestionamientos brutales del "absurdo", la denuncia tajante y descarnada, la provocación directa, la violencia que afronta valores enmohecidos, en fin, la magnificencia del Surrealismo y la vanguardia europea volcada en el espectáculo.

Véase como ejemplo, de su *Ópera del orden*¹⁵, la escena IV:

- A. Afirmo exactamente lo contrario.
 - B. El fruto de nuestro trabajo será el trabajo.
 - C. Si sumamos todas las posibilidades de acción eliminamos la elección.
 - D. Cinco por ocho, cuarenta.
- A, B, C, y D. ¡No es posible!
- (Piensan. Larga pausa).
- A. Un problema sólo puede plantearse mal.
 - B. Un callejón sin salida tiene más de una entrada.

¹² Daniel González Dueñas. *Prólogo* de Alejandro Jodorowsky, *Antología Pánica*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 13.

¹³ *Ibid.* p. 13.

¹⁴ *Ibid.* p. 115.

¹⁵ La escena que el lector tiene en las manos (lo mismo que todas las demás de Jodorowsky y de Aztlán) es una copia del original y el creador de esta tesis conserva la forma en que el autor redactó su argumento.

C. El único punto real de una línea es el de en medio.

D. Cinco por ocho, cuarenta.

A, B, C, y D. ¡No es posible!

(Piensan. Larga pausa).

A. Un laberinto es una simple complicación de una línea recta.

B. Decir un no es crear infinitos sí.

C. La única posibilidad de creación es la destrucción.

D. Cinco por ocho, cuarenta.

A, B, C, y D. ¡No es posible!

(Enorme pausa. Los cuatro personajes se contraen. Transpiran. Tratan de concentrarse con todo su ser. Sufrimiento infinito por tratar de pensar. Explotan.)

A. ¡No es posible!

B. Todo es justo.

C. ¡Ayer, hoy, mañana!

D. ¡Obedezcamos ciegamente!

A. ¡El tiempo corre!

B. ¡No puedo creer!

C. ¡Estamos equivocados!

D. ¡No entiendo nada!

A. ¡Me siento morir!

B. ¡Me siento morir!

C. ¡Me siento morir!

D. ¡Me siento morir!

A. ¡¡¡Cinco por ocho cuarenta!!!

A, B, C, y D. ¡No es posible!

Aún bajo la represión tan irracional de que hace gala el Estado mexicano, cuando una persona de otra región se atreve a cuestionar lo ridículo de las fronteras con su actitud puramente humana, Alejandro encaraba la violencia oficial con nuevos desafíos, y por la necesidad de manifestarse a pesar de obstáculos y agresiones, va penetrando en el gusto de un público que también ha desarrollado la costumbre de analizar y criticar. El que sus obras durasen una sola representación ya era el triunfo verdadero, pero

bombardeaba a la sociedad con espectáculos “efímeros” y siempre había en cartelera alguna de sus obras oponiéndose a los espectáculos comerciales y oficiales.

Quizá al principio no era clara para Jodorowsky la línea que estaba desarrollando con su trabajo artístico, pero en su evolución encuentra que lo que denominaba *pánico* era en realidad una continuidad significativa de lo que había sido el Surrealismo; pero tampoco se quedaba ahí, lo desbordaba, por ello decía: “para mí la obra artística es crear conciencia, toma de conciencia, pasar del nivel inconsciente a uno de mayor grado de despertar hasta llegar, entre todos, a una enorme conciencia”¹⁶. De ahí que su teatro fuese eminentemente didáctico, a la vez que divertido. Para respaldar lo anterior obsérvese la segunda escena de la *Ópera del orden*:

El soldado A corre en círculo. Por entradas diferentes llegan los generales 1, 2, y 3 y dan órdenes al soldado.

1. ¡Alto!

2. ¡Avanzar!

3. ¡Retroceder!

(A vacila).

1. ¡He dicho alto!

2. ¡He dicho avanzar!

3. ¡He dicho retroceder!

(A, no sabiendo a quién obedecer, se desploma).

1.2.3. ¡De pie!

(A, se para. Firme).

1. Quién es su único General.

A. Usted, mi General.

2. No; su General soy yo.

A.. ¡Sí, mi General!

3. ¡Yo soy su General!

A. ¡A la orden, mi General!

1. ¡Usted me desobedece!

A. ¡No, mi General!

¹⁶ Alejandro Jodorowsky. *Antología Pánica, OP. Cit. p. 23.*

2. ¡Usted cambia de General!

A. No, no, mi General.

3. ¡Traición!

A. ¡A su orden, mi General!

3. ¡Retroceder!

2. ¡Avanzar!

1. ¡Alto!

(A se desmaya).

1.2 y 3. ¡De pie!

(A se para firme).

2. ¡Avanzar!

1. ¡Alto!

3. ¡Retroceder!

(A se desmaya).

1.2. y 3. ¡De pie!

(A se para. Firme).

1. ¡Combatiremos contra los falsos generales!

A. ¡Sí, mi General!

2. ¡Declararemos la guerra al enemigo!

A. ¡La guerra, mi General!

3. ¡Batalla contra los otros!

A. ¡Contra los otros, mi General!

1. 2 y 3. ¡Al ataque!

(A vacila).

1. 2 y 3. ¡Rápido al ataque!

(A comienza a golpearse).

1. ¡La victoria será nuestra!

2. ¡Nos cubriremos de gloria!

3. ¡No cejar! ¡Esta guerra es necesaria!

1. 2 y 3. ¡Intensificar la violencia del ataque!

(A, se golpea más fuerte. Rueda por el suelo. Agotado. Se desmaya).

1. (Aparte) El ejército está cansado. Firmaré un pacto momentáneo.

2. (Aparte) Reposar fuerzas. Firmaré pacto. Breve paz.

3. (Aparte) Detendremos la guerra unos instantes.

1, 2 y 3. (Se acercan).

(Reverencias.

Siseos.

Apretones de mano.

Pliegos de papel.

Firmas.

Abrazos.

Condecoraciones.

Himno marcial.

Lágrimas de patriotismo.

Cambio brusco: ferocidad).

1, 2 y 3. ¡De pie!

1. (Al soldado) Siga a su único General.

2. ¡Siga a su único General!

3. ¡Siga a su único General!

1, 2 y 3. (Yéndose por salidas opuestas). ¡Siga a su único General!

A. (Corriendo en círculo enloquecido). ¡Sí, mi General, sí mi General, sí mi General!

En esta escena es indudable que se muestra críticamente lo absurdo y grotesco del régimen militar y el hecho de que haya alguien bajo las órdenes indiscutibles de otro.

La pretensión ideal de Jodorowsky era un "Teatro Nacional", es decir: salas que se pudieran transformar de acuerdo a la obra y no la obra adaptarse a determinada sala; una escenografía que no oculte al humano, que prescindiera de falsedades y superficialidad, elaborada con los cuerpos de los actores, lo mismo la música y la tramoya. Un acercamiento a lo anteriormente dicho puede ser la escena VIII de su *Ópera...*:

Siete barrotes sostenidos por A y B de un lado y otro. A y B aferrados de los barrotes y obligados por ellos están frente a frente. Cuando A y B se desplazan pasean a los barrotes.

A. Estoy prisionero. ¡Sálveme, señor!

B. No. El prisionero soy yo. ¡Sálveme, por favor!

A. No juegue conmigo; estoy atrás de los barrotes.

B. Burla cruel. Estos barrotes están ante mí.

A y B. ¡Libradme!

A. ¡Verdugo!

B. ¡Carcelero!

A. ¡Deme la libertad!

B. ¡Un guardián pidiendo la libertad a su prisionero!

A. (Siempre aferrado a los barrotes pero dejándose caer y llorando) ¡piedad!

B. No veo qué pretende. ¿Desea quizá que yo le implore llorando de la misma manera que usted finge hacerlo? (Se deja caer lo mismo que A) Ya ve, no tengo orgullo. Deme la libertad por favor.

A. (Gritando) ¡¡¡El prisionero soy yo!!!

A y B. (Poniéndose de frente) Libradme. (Avanza A hacia B que retrocede y luego B hacia A que retrocede, como fieras prestas a combatir).

B. Si no fuera por estas rejas lo eliminaría.

A. Siniestro carcelero, mereces la muerte.

B. ¡Ah, si yo pudiera soltar mis manos de estos barrotes para estrangularte!

A. Tú sí puedes hacerlo, yo no. Mis manos están pegadas a ellos.

B. Mentira. Tú estás ahí por tu propia voluntad.

A. Eres tú el que está ahí para espiar mi agonía. Te odio.

B. Te odio.

A y B. (Hacen esfuerzos para despegar sus manos de los barrotes. Se pasean por todo el escenario en su esfuerzo).

A. No te das cuenta que es terrible estar siempre en la misma celda, en el mismo sitio.

B. Sí me doy cuenta. Libérame para que otra vez pueda correr, viajar...

A y B. Dame la libertad. El prisionero soy yo. (Siempre aferrados, se detienen y caen de rodillas agotados. Lloran sordamente, se miran).

A. Tus lágrimas no parecen falsas.

B. Tu llanto tampoco.

A. Quizá tengas piedad de mí.

B. Quizá tú llores de verdad ante mi desgracia.

A. Hace siglos que estás ante mi reja.

B. Desde que estoy prisionero nunca abandonaste tu sitio.

A. Siempre has estado ante mí.

B. Estás viejo y cansado.

A. Sufres.

B. Vete, tú ves que no me puedo escapar. Tú eres libre. Descansa.

A. Otra vez recomienzas. No mientas. No desees quedarte. aprovecha tu libertad.

A y B. Eres libre. Yo no. Aprovecha tu libertad.

(Pausa. A y B se observan con desconfianza. Luego con amistad).

A. ¿Te quedas?

B. Buen carcelero, comienzo a comprenderte...

A. Estas loco y permaneces...

B. Cuidándome y por bondad queriendo...

A. Hacerme creer que yo soy el guardián.

B. Que yo no soy el prisionero... estás loco.

A. Buen carcelero, comienzo a comprenderte...

(Pausa. Gran descontracción en A y B).

B. Otra vez, debe ser noche porque siento sueño.

A. Sí, dormiremos.

B. Tal vez mañana venga otro carcelero a suplantarte.

A. Tal vez mañana partirás, carcelero.

B. Tal vez mañana me liberará el nuevo carcelero.

A. El nuevo carcelero tal vez me dará la libertad.

A y B. El nuevo carcelero tal vez nos dará la libertad.

Pero Jodorowsky trascendía su ideal con su actividad, y con ella proclamaba la necesidad de un arte de participación pero también de rebelión, donde fuese más importante la experiencia como madre de la creatividad y no el resultado, comercializable o no.

Gracias a Jodorowsky, Beckett está entre nosotros, "como la presencia más atrevida, más 'avanzada' del teatro contemporáneo"¹⁷ y con sus tramas rompe las convenciones establecidas y ambos se rebelan contra la cultura de una sociedad que vertiginosamente se hunde en la decadencia.

¹⁷ Jorge Uscatescu. *Teatro Occidental Contemporáneo*. Guadarrama, Madrid, 1968, p. 31.

Con Beckett, presente en los montajes de Jodorowsky, se puede asistir a un "proceso de concentración máxima y de densidad, de penetración en lo más profundo de los arcanos del ser que van más allá de las circunstancias psicológicas y se insertan en un esfuerzo de sin par exploración ontológica"¹⁸. Así el espectador recibe un arte de perfecta fuerza expresiva. Obsérvese esto en la escena IX de la *Ópera*:

A duerme plácidamente en la silla. 1, 2, y 3 se pasean nerviosos y agotados. Se lanzan sobre A y lo despiertan a golpes.

3. ¡Confiese! ¡Confiese!

A. ¿Quién soy? ¡Ah!

1 y 2. ¡Confiese! ¡Confiese!

A. ¿Dónde estoy? ¡Ah!

1. En tu silla.

A. ¿Silla? ¿Qué es silla? ¡Ah!

2. Donde estás sentado.

A. ¿Sentado? ¿Qué es sentado? ¡Ah!

3. Es posar las posaderas sobre algo que se posee o no.

A. ¿Posar? ¿Posaderas? ¿Posees? ¿No? ¡Ah!

1. Basta de rodeos.

2. Rápido.

3. ¡Confiesa!

1 y 2. ¡Confiesa, confiesa!

A. ¿Confesar? ¿Qué? ¡Ah!

1. Tú lo sabes mejor que nosotros porque eres el acusado.

3. Es asunto del acusado saber lo que tiene que confesar.

A. Me gustaría tanto tener algo que confesar.

2. Tomar nota. (Sacar cuadernos y lápices).

1. El acusado expresa el deseo de confesar.

2. Cualquier cosa que usted diga a partir de este momento puede ser empleada en su contra.

3. ¡Comience!

A. ¿Quién soy yo? ¡Ah!

¹⁸ *Ibid.* p. 50.

2. Usted está aquí para responder y no para preguntar.

1. ¡Confiese!

A. ¿Confesar qué? ¡Ah!

1, 2 y 3. ¡Confiese! ¡Confiese! ¡Confiese! (Se lanzan sobre A y lo golpean).

A. Soy culpable del crimen.

1. ¡Se confiesa culpable!

2. ¡De un crimen!

3. ¡Entonces hay un crimen!

1. ¿Qué crimen?

A. No sé. ¡Ah!

2 y 3. ¡Confiese! ¡Confiese!

A. Bien...un hombre... un hombre muerto.

1. ¡Un hombre asesinado!

A. No... una mujer...

2. ¡Una mujer y un hombre asesinados!

A. No.... otro hombre...

3. ¡Muchos hombres masacrados!

A. Muchos hombres.

1. ¡Todos los hombres!

A. ¡Todos los hombres!

3. ¡La historia del hombre, su pasado, su presente, su futuro asesinados por usted!

A. Confieso, yo soy vuestro asesino.

2. Falso ¡estamos vivos! ¡Nadie ha sido masacrado porque estamos vivos! Falso crimen, falsa declaración. Encubre un secreto monstruoso. ¡Confiese!

(Se lanzan sobre A, lo golpean).

A. ¿Dónde estoy? ¿Quién soy? No tengo nada que confesar. ¡Ah!

3. Necesitamos la culpa.

A. Soy culpable.

1. Tomar nota: "soy culpable", ¿de qué?

A. No sé...¡ah!

1. Escarba en su memoria.

A. Yo no tengo memoria.

1, 2 y 3 (Siscan.)

1. ¡No tiene memoria!

3. Para que confiese hay que crearle una memoria.

(1, 2 y 3 cambian de actitud. Melosos).

1. Cierra los ojos.

2. Descontraígase.

3. Somos sus amigos.

1. Usted nació en un país hermoso.

2. Con árboles frutales y animales sin miedo.

1. Usted jugaba con un oso amarillo.

2. Su madre era rubia, pelo largo, hermosa voz.

3. Su padre vestía de negro y tocaba el violín.

1. Usted fue a la escuela.

2. Tuvo un amigo que murió prematuramente...

3. Comenzó a fumar.

1. Conoció a su futura esposa.

2. Tuvo hijos.

3. Fortuna.

1. Cometió un acto... una falta contra la ley...

3. Una terrible falta.

1. (A 2) Di qué falta.

2. (A 3) Di qué falta.

3. (A 1) ¡Di qué falta!

1. ¡Podemos inventar una memoria pero no la culpa!

A. (Abriendo los ojos) ¿Dónde estoy?, ¡Ah!

(1, 2 y 3 se lanzan sobre él. Lo golpean).

2 y 3. ¡Confiese! ¡Confiese!

A. ¡Ah!

1 y 2. ¡La culpa!

A. ¿Quién soy yo? ¡Ah!

2 y 3. ¡La culpa, por piedad!

A. ¿Piedad? ¿Qué es piedad? ¡Ah!

1. (De rodillas. Llorando) ¡Confiese!

A. ¡Ah!

2. (De rodillas. Llorando) ¡Confiese!

A. ¡Ah!

3. (De rodillas. Llorando) ¡Confiese!

A. (Ríe y se levanta de su silla) Ja, ja, ja.

3. No tiene nada que confesar. No es el culpable. Entonces ¿dónde está la culpa?

(Se arrastran a la silla. A los ayuda. Se sientan los tres).

1. ¡Por favor, háganos confesar!

A. ¡Ah!

1. ¡Descubra por favor!

2. ¡Descubra en nosotros, por favor!

3. ¡Descubra en nosotros la culpa, por favor!

A. ¡Ah!

1. 2 y 3. ¡¡¡La culpa por favor!!!

A. ¡Ustedes no tienen nada que confesar!

No sólo el absurdo respalda a Jodorowsky. En sus trabajos es posible percibir además a Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, con sus símbolos, magia, gestos y dimensiones espaciales. Buscaba un teatro que pudiera llegar a la multitud e integrarse a ella, un teatro fundado en el pensamiento de una experiencia divinizada y mágica mediante la práctica teatral, inmerso de violencia, en donde el espectador pueda compartir momentos de trance, aunque se le haga sentir violentado, pero sin embargo como conducido por fuerzas "superiores". El teatro como una experiencia inolvidable. La crueldad en Jodorowsky era una terrible necesidad de la vida misma, en cuyo núcleo todo es violento: cada paso, la muerte, el amor, el poder. El público asiste a un teatro que emerge de la naturaleza de las cosas y que rompe los límites de un texto literario para inventar en el escenario la vida en sí como una maravillosa energía rebosante de

poesía y con enormes perspectivas dramáticas. Tales obras ostentan sobre todo una grandiosa riqueza objetiva y crítica, contribuyendo a la transformación de su época. Tanto como Artaud, Jodorowsky entrega su necesidad de un lenguaje revolucionario, lleno de una poesía diferente. Poesía que llena el espacio, idioma de signos, lenguaje del cuerpo, del silencio, de los ademanes y gestos, de los tonos, de la música. Elaboración mágica y purificadora, misteriosa, alucinante y retardadora para que la gente no se quede inmóvil en su butaca, sino que salga a enfrentar el caos del mundo cotidiano que amenaza con aplastarlo a cada instante.

Como ejemplo, su escena X de la *Ópera*:

Entra A. Serio. Se detiene. Mira al público. Grita con voz prehistórica:

¡¡¡Soy inocente!!!

Se va sin apuro. Serio.

El mimo Jodorowsky llega a México, pero se queda no sólo como artista sino también como maestro de artistas y desde la cátedra despliega ya una gran influencia, que se ve ampliada por sus trabajos escénicos. Las propuestas que hacía contenían frescura y originalidad no vistas antes y cautivaban a los actores, a las personas que se relacionaban con ellas y una vez terminadas como espectáculo, también a la gente en general. Cuando Alejandro montaba una obra, el público debía estar atento a lo que iba a acontecer en el evento mismo y a lo que tal hecho provocaría en su opinión.

Su obra es agresión y burla, destrucción de monumentos, rebeldía inteligente, conocedora de la circunstancia en la que se desenvuelve y con objetivos claros: perturbar al espectador para que tome conciencia de sí como ser humano y de la realidad que le circunda y aprisiona. Además todo esto en forma hermosa, diferente, amena, terrible y divertida: el terror y el humor de manera simultánea para afectar más al lector-espectador.

Se toma como ejemplo de lo dicho una de sus fábulas pánicas por lo genial que resultan en su brevedad y porque contienen —al igual que toda la obra jodorowskyana— enseñanzas filosóficas inusitadas que inducen al ser humano por los senderos del conocimiento hacia la acción práctica, hacia la superación y el trabajo. Y es que en toda su producción, Jodorowsky se muestra eminentemente didáctico, aún la fábula más surrealista (o pánica) y pequeña que elabore, trae un profundo mensaje que atrapa al lector y lo orilla a detenerse en el análisis, sin que el disfrute de la obra se

pierda por la comprensión o no del mismo mensaje, ya que será indudable la belleza y originalidad que contenga.

El poeta y el sueño

Un poeta, cansado de escribir, se durmió y soñó que en el sueño se tendía a dormir y soñaba. Lo que soñaba en el sueño era esto: cansado de escribir se dormía y soñaba que en el sueño se tendía a dormir y soñaba...

Después de repetir esta visión casi infinitas veces, en el último sueño vio a una mujer que lo esperaba apoyada en un mueble.

—¡Tú eres aquélla que he buscado siempre!— le dijo y quiso estrecharla. No pudo porque, al intentar acercarse, despertó al otro sueño. La mujer lo esperaba apoyada en un mueble. Volvió a decirle aquello y volvió a tratar de abrazarla: nuevamente despertó. Ella lo esperaba.

Miles de veces fue intentando acercarse y otras tantas fue despertando sin poder tocarla. De pronto dudó:

Quizá sólo en el sueño puedo verla; cuando en verdad despierte ella no estará. Éste puede ser el último de los sueños. Si ahora me acerco, la perderé.

El poeta permaneció largo tiempo inmóvil. Luego se dijo:

¿Y si esta fuera la realidad? Puede que yo haya dejado de soñar y ella exista venida de mis sueños.

Ante aquel pensamiento no pudo resistir y comenzó con lentitud a acercarse a la mujer.

Se puede ver que Jodorowsky siempre ha sido uno de los artistas más consecuentes con su pensamiento y aún ahora sigue sorprendiendo al mundo su gran talento y creatividad inagotables. Todavía es el maestro con lecciones nuevas y dignas de llevarse a la práctica. En él se halla patente la idea del arte como una totalidad, la totalidad que puede sustituir a la vida, transformarse en ella misma, más real y grandilocuente. Idea que tiene tintes de religiosidad y que gracias a la acción se vuelve efectiva. Poesía en práctica, realización divina de la idea, realidad palpable, terrible.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

73

LAMINA 16

DAVID ALFARO SIQUEIROS
" VICTIMAS DEL FASCISMO (DETALLE)
MURAL EN EL PALACIO DE BELLAS ARTES
MÉXICO

LA FUSIÓN DE LAS ARTES EN MÉXICO

3.1. Lo que dejó la tormenta

En este capítulo se verá cómo la situación sociopolítica que vive México influye en las manifestaciones estéticas; para ello, primero hágase un acercamiento de los principales acontecimientos acaecidos en el país y luego de las tendencias vanguardistas en los creadores.

En México existe una dictadura perfecta porque es una dictadura disfrazada, tan sutilmente camuflada que no parece lo que realmente es; pero al analizarla se ve que reúne las características esenciales de una dictadura: la estancia permanente en el poder, no de una persona, pero sí de una clase, bueno, de los partidos de una clase que se encuentran inamovibles en el trono, los cuales llevan a cabo la farsa de la democracia para mantener el decadente estado de cosas que sólo beneficia a los que detentan el poder, es decir a la facción pro-imperialista de la burguesía mexicana.

Mas véase el desarrollo de tal situación. Desde 1940 hasta el año 2000 un partido de la burguesía mexicana dominó la escena política y poco a poco estableció su monopolio de poder y, por irónico que parezca, aquí hasta la oposición parece una continuación del partido del Estado, o sea, del Partido Revolucionario Institucional (PRI)¹.

Cuando se consolidó la burguesía y el capital internacional estaba presente, se deterioró el bonapartismo mexicano. Después de Lázaro Cárdenas, la correlación de fuerzas se inclina a favor de la burguesía mexicana y lo que van a tratar de conseguir los gobiernos en turno es justamente institucionalizar el nuevo carácter del Estado.

¹ Medina Peña, Luis, *Hacia el Nuevo Estado*, México, FCE, 1996.

Entonces el PRI se erige como representante de la burguesía mexicana, dejando de ser partido de los trabajadores, a los cuales sometió para sus nuevos fines. El PRI abandona entonces lo que se denominó la "lucha por el socialismo" para convertirse en el partido del capital monopólico.

La historia de la transformación que fue sufriendo el PRI se puede resumir de la siguiente manera: Primero se abandona el nacionalismo económico, luego el Estado se inclina hacia la iniciativa privada, después viene un periodo de represión de masas que es anuncio de la crisis política que padece la sociedad mexicana desde la década de los 60. Entonces todos los partidos entran en una etapa de descomposición política.

Se liquida a los principales movimientos sociales (profesional, estudiantil y obrero) y el partido del Estado se convierte en el administrador de la riqueza que producen estas capas sociales. Como consecuencia de ello se da una despolitización de todos los sectores sociales y los grupos empresariales cobran un enorme poder.

El Estado pierde su carácter de árbitro. Es el momento de alianza entre estudiantes, profesores y universitarios, de las guerrillas en Guerrero y del terrorismo urbano, de la insurgencia sindical; pero tanto se agudiza la crisis económica que todo entra en descomposición, ya nadie cree en los otros. El desempleo alcanza la suma de diez millones de trabajadores, el diez por ciento de la población activa.

El partido en el poder se rige por los intereses del imperialismo internacional. Con López Portillo, se hacen a un lado las demandas de los trabajadores y se favorece aún más la acumulación capitalista, sobre todo del gran capital. En 1985 se lleva a cabo un abierto fraude electoral que pone de manifiesto la larga crisis del partido en el poder ante la abstención de los ciudadanos². Pero la angustia social ya había sido capturada por Orozco (Lámina 17).

Ahora véase el desarrollo de la crisis que vive la sociedad mexicana en los últimos decenios del siglo XX: a partir de Luis Echeverría aumenta la deuda externa y con ello, la crisis económica, la cual con López Portillo crece como nunca se había visto hasta entonces.

Para 1984 se tiene la siguiente realidad:

Mínimo crecimiento de los sectores pesquero, silvícola y agropecuario.
Bajo crecimiento de la producción de bienes de consumo.
Aumento de los precios al consumidor.
Aumento considerable de la deuda externa.

² Anfrew Reding y Cristopher Whalen. *México, una frágil estabilidad*, en revista *Este país*, México, agosto 1992, p. 182-210.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

75-1

LÁMINA 17

José Clemente Orozco

Combate

1920

75-2

Déficit del sector público.

Un tipo de cambio controlado que llegó a 192 pesos por un dólar³.

En 1986 los mexicanos sufrían un terrible descenso en su calidad de vida, pero los gobernantes los marean con pura retórica, la deuda a los extranjeros es de 30 mil millones de pesos. El país se ha esclavizado a los imperialistas y los países ricos supervisan su situación; pero la crisis sólo afecta a las capas bajas de la población, los empresarios mexicanos siguen siendo beneficiados por las circunstancias⁴.

La siguiente reflexión es una reconsideración válida no sólo para la época en que fue escrita, sino también para lo que vive México en el siglo XXI: "hasta los más indiferentes deben preguntarse ¿qué ha fallado?, ¿por qué la política económica está convertida en un fenómeno totalmente evidente de círculos viciosos de efectos acumulativos antisociales?... *Hace falta, urgentemente, una orden popular de voz poderosa, que cambie la acción gubernamental*"⁵. Porque hoy mismo, vigésima primera centuria, las cosas han llegado a un extremo insoportable, después de transitar por un grado descomunal de cinismo y criminalidad de la burocracia gobernante y todo sólo en beneficio del capital monopólico asentado en el poder político.

...la verdad es que desde hace más de cuatro décadas se ha venido perdiendo correspondencia entre la razón popular y la razón del gobierno y que hoy no contamos con dirigentes apoyados por o en las masas; hoy la economía no es progresiva, sino que ha retrocedido y sigue haciéndolo; hoy nuestra economía está contra la pared y ha cedido, o comulgado con ruedas de molino ajenas que, como quiera entenderse, nos atragantan o nos van haciendo polvo. Así pues, nuestra debilidad y nuestra injusticia, van aumentando y reduciendo nuestra economía.

Ahora mismo, ante la agudización de la ya grave crisis, el gobierno sigue actuando sólo con medidas administrativas para disminuir su impacto y no política y económicamente para resolverla en sus verdaderas causas, mientras que la población espera milagros y la burguesía calcula, estúpidamente, si ya ha "tocado fondo", sin entender que este fondo no es, y no puede serlo, el sólido piso submarino desde el que, automáticamente, seremos catapultados para el inicio de la recuperación, sino que sería la profundidad que aniquila⁶.

Sin embargo, ante lo abrumador de la claridad con que el panorama mexicano se manifiesta, como no queriendo comprender, para la capa gobernante "el propósito del

³ Benito Rey Romay. *México 1987. El país que perdimos, Siglo XXI*, México, 1987, pp. 34-45.

⁴ *Ibid.*, pp. 56-71.

⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

desarrollo industrial se postula diferente: se confiesa, sin pudor, ya no como el del bienestar de la población nacional sino como el del mantenimiento e incremento de la ganancia empresarial”⁷.

Es que no puede ser de otra manera, ya que “el estado mexicano es, sin lugar a dudas, un Estado burgués cuyos rasgos distintivos corresponden a los de cualquier Estado que funcione dentro del modo de producción capitalista”⁸, el cual se solidifica a partir de la propia Constitución de 1917 y en especial de los artículos 27 y 123, ya que se otorga al Estado poder ilimitado por sobre la propiedad privada; se subyugan los poderes Judicial y Legislativo al Ejecutivo; éste se vuelve el supremo árbitro entre las relaciones del trabajo y la propiedad, entre esclavos y esclavistas; el Estado se independiza de la sociedad y sólo trabaja para sus intereses y, por lo tanto, la burocracia asegura su hegemonía, todo esto conlleva a fortalecer al Ejecutivo hasta tornarlo en el vástago principal del Estado⁹; y el peso económico del Estado mexicano es demasiado: controla la producción y distribución de casi toda la energía; participa en comunicaciones y transportes, en fertilizantes, en hierro y acero, en el papel, el azúcar, las filmaciones, la aviación, en la industria automotriz, en los productos eléctricos, en la industria extractiva, en textiles. También el Estado mantiene una posición importante en el sistema financiero. “Este proceso se combina, como se ha señalado, con una política general de industrialización del país; con una serie de incentivos a la inversión que virtualmente benefician al grueso entero de la burguesía, pero que prácticamente han venido a beneficiar a su fracción financiera, que se ha destacado como la fracción dominante, por efectos del propio desarrollo del sistema capitalista”¹⁰. Es decir, hoy a México lo gobierna la fracción financiera de la burguesía, la acompañan el capital imperialista y el narcotráfico, quienes negocian con el presidente para determinar la ruta del país.

Gracias a la *globalización*, y acaso desde antes, “se considera a la formación social mexicana como dependiente de las formas de desarrollo del imperialismo internacional”¹¹. Lo cual lleva a los ciudadanos a vivir en constante crisis, ya que “por debajo de las apariencias, no es una simple recesión económica: es producto de una

⁷ *Ibid.* p. 95.

⁸ Mario Huacuja R. y José Woldenberg. *Estado y lucha política en el México actual*, El Caballito, 6°, México, 1991, p. 21.

⁹ *Cfr. Ibid.* pp. 22-23.

¹⁰ *Ibid.* p. 25.

¹¹ *Ibid.* p. 185.

crisis de sobreproducción, de un creciente deterioro del sistema de economía capitalista internacional”¹².

En fin, por la naturaleza de las condiciones capitalistas, todo Estado burgués, exige de cierta autonomía y se presenta en un momento de su desarrollo social como por encima de la sociedad¹³, porque el Estado “no es en ningún modo un poder impuesto desde fuera a la sociedad. Es más bien un producto de la sociedad cuando llega a un grado de desarrollo determinado; es la confesión de que esa sociedad se ha enredado en una irremediable contradicción consigo misma y está dividida por antagonismos irreconciliables, que es impotente para conjurarlos”¹⁴. Entonces el Estado se manifiesta como un aparato opresor, es la legalización de la opresión y amortigua las confrontaciones entre las clases. Así pues, el Estado en realidad no es árbitro, sino que forma parte de la capa dominante y sus decisiones son en beneficio de la clase a la que pertenece. Para ello tiene a sus órdenes a un aparato represor, representado en los cuerpos policiaco-militares, que se encargan de reprimir a cualquier individuo que ataque la ley, o sea, las relaciones de esclavitud transformadas en dogmas jurídicos. Otra función del Estado burgués es la de reproducir las relaciones de explotación mediante la difusión de su ideología. Para ello se vale de los medios de información masiva, el voto y la educación. Así, hábilmente cubre los intereses de la clase a la que representa con el disfraz de los intereses del país¹⁵.

El Estado está compuesto no solamente por instituciones de él mismo, sino también por aquellas que la burguesía considera como privadas, cuyo objetivo primordial es conservar el sistema capitalista. Para ello, a toda costa “el Estado tratará de evitar que se forme un bloque político independiente de las clases dominadas”¹⁶. En México el ejemplo es bastante claro, a pesar del triunfo de la “oposición” que representa el Partido Acción Nacional. Sin embargo, el tenebroso panorama que la clase dirigente desea que se ignore, es puesto de relieve por los artistas.

Hasta aquí la exposición socio-económica. Ahora véase lo que sucede en el ambiente artístico. Por la década de los 60 en México se venera a la juventud, la cual irrumpe con gran ímpetu en todos los ámbitos culturales y artísticos. Mas ahora con una

¹² *Ibid.* p. 186.

¹³ *Ibid.* p. 260.

¹⁴ Friedrich Engels. *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, Progreso, Moscú, 1971, p. 173.

¹⁵ Cfr. *Estado y lucha política en el México actual*, Op. Cit., pp. 262-263.

¹⁶ *Ibid.* pp. 269-270.

actitud internacionalista y combatiendo la estrecha visión patriótera de años anteriores, comprendiendo que luego del Dadaísmo todo se encuentra permitido¹⁷.

Entonces los artistas se lanzan por nuevos senderos en los que no domine el realismo-naturalismo ni se pueda presentar la tiranía del poeta; senderos en los que buscan una comunicación universal mediante el lenguaje del arte fusionado, transgrediendo los valores establecidos que han dejado de funcionar para la juventud¹⁸; a partir de confiar en que el arte transforma a los individuos, tanto a creadores como observadores (pues estos también son creadores del espectáculo con su presencia). En este sentido, Alejandro Jodorowsky, dice:

Creo que en una verdadera creación teatral, el director combate con el actor. Este actor existe, tiene una personalidad y uno lucha con él. Si uno lo convence, la obra es formidable. Si seguimos peleando, la obra es un fracaso. Igual pasa con el escenógrafo. Éste trata de apoderarse de la obra para que ésta se convierta en una "creación plástica" más que agregar a su querida colección de cuadros. Uno debe luchar con él, obligarlo a conceder y, a la vez, adaptarse a sus colores y formas. El resultado es una creación en común. Igual pasa con el músico¹⁹.

Lo mismo debe pasar con el autor del argumento, con el poeta. Es así como en forma de rebeldía y transgresión de valores se da en México la fusión de las artes, con obras que buscan plasmar lo universal en el arte mexicano y lo mexicano en lo universal, alejarse de la monotonía mentirosa del nacionalismo y su discurso gastado, obligar a pensamientos nuevos, germinados por la meditación y no en el solo juego de los sentimientos, cual ofrecen las obras creadas con historias lineales, manejando la triada ancestral de principio-medio-fin, mencionada por Aristóteles.

Surrealismo y, acaso, Dadaísmo, Futurismo y Expresionismo están presentes en los jóvenes artistas, también los poetas del absurdo; entonces bajo esta aclaración ya no resultan raras las obras que ofrecen: en las cuales palpita el cambio y se conjugan en un eclecticismo fantástico y paradójico Nietzsche, Marx, Freud, lo irracional, los mitos y los sueños, la violencia; y en lontananza se vislumbra el fuego de la naciente revolución cubana, es decir, los jóvenes latinoamericanos que decidieron enfrentarse al poder más

¹⁷ Ida Rodríguez Prampolini. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, UNAM, México, 1983, p. 103.

¹⁸ Véase: *Historia General de México*, El Colegio de México, Tomo II, México, 1986.

¹⁹ Alejandro Jodorowsky. *¿Qué pasa con el teatro en México?*, Organización Editorial Novaro, México, 1983, p. 84.

brutal e irracional que ha surgido sobre la Tierra: el imperialismo, hoy denominado neoliberalismo. Mas todo bajo la caricia de las artes unidas para crear un evento lo más maravilloso y espiritual posible, que se atreve a denunciar y criticar la crisis que padecen los seres humanos, que divierte y solaza los sentidos del que lo mira.

Verbigracia, *Zaratustra* de Jodorowsky:

A.- Y es así como Zaratustra bajó de las montañas.

D.- Cuando llegó a las afueras de la ciudad...

C.- Se le presentó un ángel.

E.- No era un ángel, era un ermitaño.

D.- ¡No! Era un anciano paralítico.

A.- ¡No! Era un escritor de novelas.

(A, C, D y E se van al fondo del escenario. B mima al escritor).

B.- No me eres desconocido. Hace diez años pasaste por aquí. Te llamabas Zaratustra. Me impresionaste tanto que te incluí en un capítulo de uno de mis libros. Pero has cambiado mucho. Ya no correspondes al personaje que yo describí.

Z.- Entonces llevaba mis cenizas a la montaña.

B.- ¿Y ahora quieres llevar tu fuego a los valles? En la ciudad se castiga a los incendiarios.

Z.- Las palabras justas sólo hacen arder lo que está podrido. No temo a los castigos. Temo quedarme callado y que las palabras me quemem la boca.

B.- Eres otro más que ha despertado. ¿Por qué te quieres mezclar con los que están dormidos?

Z.- ¡Amo a la humanidad!

B.- Cuando los hombres se reúnen forman una masa estúpida. Amarlos me asquearía. Mejor amarse uno mismo. Por eso he huido de la ciudad. Prefiero trabajar solo en lo que a mí me interesa y a nadie más.

Z.- ¡Llevo un regalo a los hombres!

B.- No les des nada. Al contrario: quítales. Y si quieres dar, no les des más que una limosna, pero no la entregues hasta que te la rueguen.

Z.- No doy limosnas porque no soy tan pobre como para hacerlo.

B.- Pues a ver cómo te las arreglas para que acepten tus tesoros, porque desconfían de los solitarios y no creen que vayan a regalarles algo. Para ellos todos los "Individualistas" son criminales. ¡No te juntes con los hombres! Quédate aquí. Escribiré todo lo que digas en un libro.

Z.- Aparte de hacer rayas en hojas de papel. ¿qué haces aquí?

B.- Cultivo mi Ego. ¿Qué regalo traes? ¿Me lo darás?

Z.- ¿Qué podría darte yo? Mejor huye para que no te quite nada.

(Mientras B se aleja corriendo).

¿Sería posible, santo artista, que en tu retiro no hayas oído aún que el YO ha muerto?

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

(B deja de ser el escritor. Se le acercan A, C, D y E).

A.- Trato de recordar una blasfemia que decía...

E.- ¡Mientes! ¡Nunca blasfemé!

C.- Era mudo.

D.- Hablaba demasiado.

A.- ¡Un día dijo que Dios había muerto!

TODOS.- ¡Oh!

B.- Tratemos de recordar.

(Se quedan inmóviles, pensando, Zaratustra se coloca en medio de ellos... Música)

Z.- Dios ha muerto en los altares, en los templos, en los vasos y en los mantos; pero vive dentro de mí. Dios soy yo y lo es el hombre. A ustedes que no lo saben, les traigo este regalo. ¡Ustedes son Dios!

(A, B, C, D y E lentamente van cayendo dormidos a los pies de Zaratustra

Pausa. A, B, C, D y E se pasean agitados).

E.- ¡Y Zaratustra llegó a la ciudad!

B.- ¡Había una gran muchedumbre!

C.- ¡Todos estaban congregados en un gran salón!

D.- ¿Qué quería esa gente? ¿Por qué ellos, que se odiaban tanto, apretujaban sus cuerpos?

A.- ¡Pedían un reparto de tierras!

E.- ¡No; querían cambiar la moral del planeta!

C.- ¡No; estaban reuniendo pan para el pueblo hambriento!

D.- ¡No! Se habían juntado allí sólo para ver a un animador de televisión.

(A mima al animador de televisión. Lo aplauden, aclaman, gritan).

A.- Amados telespectadores en cadena nacional... Pido que todo el país lance una porra en mi honor...

(Todos lanzan la porra).

Sí, soy grande, y he triunfado porque soy mediocre. Ustedes ya no quieren a alguien que destaque. Quieren la imagen de sí mismos. Y aquí estoy yo. Igual a todos. Nada más, nada menos. Soy ustedes, creo en lo que creemos todos.

TODOS.- Todos creemos en lo que crees tú.

A.- Entonces, todos conmigo. Y yo con todos.

(A dirige un coro donde participan todos).

CORO.- LA EXPERIENCIA ES LA ESCUELA DE LA VIDA... LA PORNOGRAFÍA ES INMORAL... LA POLICÍA SIEMPRE VIGILA... PÓRTATE BIEN E IRAS AL CIELO... AHORRA PARA EL FUTURO... LA JUVENTUD ESTÁ PERDIDA... ESO LE PASA POR SER CHAPARRO... POBRES NEGROS PERO SON HEDIONDOS... LA REVOLUCIÓN NOS HA HECHO JUSTICIA... AMOR ES EL PAN DE LA VIDA... SE MURIÓ, TAN BUENO QUE ERA... NO LE HABLES ES UNA ADÚLTERA... POBRECITO ESTÁ CIEGUITO... ESA POSICIÓN NO, ¿POR QUIÉN ME HAS TOMADO?... TÚ ERES MI CUATE... LO ESPERO EN LA CASA DE USTED... USE TAMPAX... CONSULTE A SU



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

81-1

LÁMINA 18

Salvador Dalí

El gran masturbador (detalle)

Óleo sobre tela

110 x 150 cm

París

Colección privada

MÉDICO... MEJORES ESCUELAS HARÁN DE NUESTROS HIJOS MEJORES
FUTBOLISTAS... LOS COMUNISTAS TIENEN LA CULPA... NADA DE IDEAS
EXÓTICAS... QUE MI HIJO TENGA LO QUE YO NO TUVE... ¿CUÁL ES TU SIGNO?
DETESTO A LOS DE ESCORPIÓN... TODOS LOS GREÑUDOS SON DROGADICTOS...
RESPETEMOS LAS SEÑALES DE TRANSITO... SONRÍE Y TODOS TE SONREIRÁN...
SEÑOR, HAZ QUE HOY NO ME META EN LO QUE NO ME IMPORTA... TE PRESENTO
A MI GORDA... MI CABECITA BLANCA... ES IGUALITO A SU PAPÁ... CORBATA
OBLIGATORIA... HAY QUE DARLE AL PUEBLO LO QUE PIDE... USTED NECESITA
MÁS PÍLDORAS PARA DORMIR... SON LAS ONCE DE LA NOCHE, ¿SABE DÓNDE
ESTÁN SUS HIJOS?...

Puede observarse claramente que el arte nuevo utiliza los más altos logros crítico-filosóficos y por medio de sus obras muestra los conflictos psicológicos y sociales que atañen a la humanidad (Lámina 18).

3.2 Las propuestas del teatro oficial

Someramente mencionamos que cuando Jodorowsky lanzó al público de México, a principio de los años 60, su propuesta vanguardista, con la cual se dio un gran avance en las artes y se empezó a crear un teatro de gran calidad artística y profundidad filosófica, el Estado mexicano y la prensa oficialista se dedicaron a agredir y denigrar lo que Jodorowsky realizaba.

Sin embargo, para beneficio del arte, el mal ejemplo cundió y los jóvenes artistas experimentaron las propuestas de la vanguardia rompiendo los moldes del realismo hasta entonces imperantes. Ya para fines de la década incursionaron en las nuevas propuestas Margarita Urueta, Elena Garro y Maruxa Vilalta.

Parece que hubo una profunda reflexión en la gente que dirigía el teatro oficial, pues ya para los 70 estaban conformadas dos compañías estatales: el Teatro de la Nación y la Compañía Nacional de Teatro; mas no salían de los clásicos, aunque experimentaron con Carballido y Sergio Magaña, y existencialistas como Camus, pero rara la ocasión cuando montaban algún espectáculo netamente vanguardista. O sea que continuaba predominando la tendencia del Naturalismo.

Esto se comprende mejor cuando se ve con claridad cuáles son los problemas que atiende con mayor preocupación el Estado. Un Estado como el mexicano no puede preocuparse por mejorar el creciente desempleo que agobia a innumerables personas ni el descenso de las masas a niveles inferiores de vida; tampoco puede intentar solventar la quiebra de la sociedad rural ni aliviar el hambre de los campesinos. No puede tratar

de dar educación a los jóvenes pues sus recursos son mínimos para malgastarlos en tal sentido; menos dedicarlos a procurarles salud a los ciudadanos u otorgarles espectáculos que los concienticen acerca de la grave problemática que afrontan. No. El Estado se encuentra más ocupado en asuntos de vital importancia, tales como implantar la manera de que los mexicanos asuman los casi 70 mil millones de dólares en forma de deuda pública ocasionada por los 'errores' de los banqueros y tratar de salvar la riqueza de éstos, ya que no puede dejar de socorrerlos, pues se vería muy mal si abandona a los amigos y parientes en trances difíciles.

También está bastante ocupado en satisfacer las demandas del gobierno estadounidense que desea hacerse cargo de la banca mexicana pues piensa que ya no deben continuar los malos manejos ni los errores y para ello le van a mostrar al Estado mexicano cómo se lleva a cabo una buena administración del dinero ajeno, sin que haya tantos escándalos por parte de los que recurren a los servicios bancarios.

Otro asunto que demanda la atención del Estado ya en los años 90 es la manera de ver que la sociedad acepte que los "guardias blancas" en el estado de Chiapas puedan pasar por compatriotas honrados, a los cuales solamente les interesa la paz y la justicia, y si recurren a la violencia en casos muy extraordinarios es por su inefable afán de buscar la mejor solución en contra de las absurdas demandas de los indígenas que "injustamente" se levantaron en armas contra el sagrado gobierno, tan sólo por estar muriéndose de hambre y no ser atendidos sus problemas de salud, educación y vivienda, ni gozar de ningún derecho que estipula la Constitución.

Además debe tratar de limpiar a toda costa la imagen tan horrible que algunos detractores quieren endilgarle: la de que es el principal encubridor de los homicidios políticos y de los delitos contra el patrimonio y la economía realizados por el presidente del sexenio 88-94, con el objeto de seguir teniendo en sus manos el aparato de Estado para enriquecerse impunemente a costa de la pobreza general; y de que, según tales detractores, compromete el destino del país si se deja guiar por los "consejos" que le llegan de la Casa Blanca, en los que se le sugiere entregar los recursos básicos de la nación y las empresas que maneja a la disposición del capital extranjero, ya que, de acuerdo con las versiones de los maledicentes, eso resulta ser una violación a la Constitución.

Por otra parte debe estar preocupadísimo por las importantes elecciones que se avecinan pues no desea dejar el poder en manos de los ineptos e inexpertos representantes de la oposición; y como parece que ya nadie cree en la honradez de los

comicios, tiene que ganarse la confianza de los electores de tal forma que los convenza de que todo se lleva a cabo de la manera más limpia posible; así que le espera un gran trabajo para que la sociedad no piense y menos tenga la seguridad que se prepara otro gran fraude a favor del partido oficialista.

Tampoco se puede minimizar el papel que está jugando el Estado en tratar de persuadir a los mexicanos de que hace un gran sacrificio al reducir el gasto público y retirar los programas de apoyo que les había prometido, aunque para ello "con gran dolor" permita que se agrave el desamparo y la carencia de los elementos básicos de subsistencia que afrontan millones de personas ya que siempre ha sido más importante pagar la deuda externa.

En fin, ante las terribles circunstancias en que se desenvuelve el Estado, no es posible esperar todavía que haga un esfuerzo sobrehumano que va más allá de sus capacidades y auspicio o produzca obras vanguardistas, ya que éstas atentarían contra sus intereses, pues si recordamos que, entre otras, una de las características de la vanguardia es el rechazo de las instituciones y de las convenciones: entonces promover tales espectáculos sería para el Estado como echarse la soga al cuello.

Pues siendo un Estado que beneficia al capital financiero y al imperialismo (neoliberalismo) principalmente, como ya quedó demostrado, va a manifestarse por intereses especiales, que no pueden reflejar el sentir de la mayoría de los ciudadanos, ya que por su naturaleza se halla desligado de éstos.

Más adecuado sería aceptar que "es destino de toda vanguardia que triunfa el ser adoptada por la sociedad a la que desprecia o se opone, ser enseñada en universidades, utilizada como punto de referencia por críticos de arte en los periódicos y analizada en estudios: un proceso de castración a través del cual las ideas radicales actúan como fermento en la conciencia del público, pero sólo a condición de perder su original fuerza explosiva"²⁰. Si acaso el Estado incursiona en la vanguardia es intentando asimilar y domesticar a los artistas, tratando de erradicar el peligro que representan y no para ofrecer las radicales propuestas que enarbola el arte contemporáneo.

Sin embargo las obras producidas por el Estado ostentan buena calidad a pesar de que no se encuentren en el marco de la vanguardia y sus objetivos no sean los mismos. Entre dichas producciones podemos mencionar el montaje de *Julio César* que

²⁰ Christopher Innes. *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, FCE Lengua y estudios literarios, México, 1992, p. 259.

en 1975 realizó Héctor Azar con la Compañía Nacional de Teatro, en donde logró que su espectáculo al público le llegara

...con una perfecta modernidad, que iba desde la escenografía hasta el movimiento colectivo, el ritmo de las escenas de masas, y la interpretación política de esa obra épica, explica, admite y defiende el movimiento de los rebeldes que alzan sus puñales contra el César, para librar Roma de una tiranía. Resultó una puesta escénica que supo transmitir la belleza del texto y despertar el entusiasmo del público²¹.

Otra obra para mencionarse es la que dirigió José Solé en 1982, también con la Compañía Nacional de Teatro: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña. Fue un espectáculo inteligente que "nos ofrece un retrato sumamente original del último 'emperador' azteca. En resumen un texto, una dirección, una interpretación y una producción que dieron origen a un espectáculo digno"²².

Entre los más recientes trabajos que cabe mencionarse, está *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca, representada en 1998. Esta obra del granadino es un poema impactante y en estos momentos resulta de gran importancia porque habla justamente del tema que no deja de tratarse a nivel social: la represión moral y religiosa, tan presente en nuestra angustiada y sometida sociedad, llena de todo tipo de prejuicios.

3.3. Espacios y otras instancias

En este país los espacios teatrales han estado limitados y destinados a lo que se puede denominar arte oficial y arte comercial. Los artistas independientes padecen una grave carencia de lugares donde puedan representar sus creaciones, igual cuando se trata de rentar algún sitio, ya que se debe pasar por la terrible circunstancia de la censura particular del lugar al que se recurre; y si al dueño o encargado de ahí no le agrada el tema o la forma de la obra, es probable que no se pueda conseguir el espacio. Además de que son muy caros y regularmente se encuentran ocupados por la gran demanda de parte de las obras que maneja tal clase de recinto. Ni hablar de los teatros que maneja el Estado. Son agotadores los esfuerzos que se requieren para conseguir uno. Exigen una serie de requisitos de tal forma que quien logra reunirlos, en realidad no debe necesitar

²¹ Malkah Rabell. *Decenio de teatro. 1975-1985*, El día, publicaciones mexicanas, México, 1986, p. 26

²² *Ibid.* pp. 156-157.

la ayuda estatal. Aquí la censura es todavía más acentuada, y los espacios terminan repartiéndose entre las personas que se relacionan con el círculo de las autoridades, alineándose a sus intereses y/o visiones estéticas; entonces las posibilidades en los temas regularmente se reducen a las propuestas de los clásicos y de los bardos oficiales que inevitablemente manejan el Naturalismo como principal tendencia artística.

Los grupos que no tienen subsidio de ninguna institución o mecenas, deben realizar casi milagros para representar sus obras, pues solventar la renta del teatro resulta una tarea titánica y más aún sin (o muy escasa) publicidad.

Sin embargo tal situación no es nueva, ya Jodorowsky informó, desde los 60, de una circunstancia semejante, y en aquella época se acentuaba la tendencia a crear un teatro independiente, en el que los mecenas o dueños de los espacios no tuvieran decisión sobre el tema o la forma como lo abordaban los artistas. La lucha no ha cesado desde entonces. La determinación de mostrar un trabajo escénico artístico obliga a los creadores a vencer las dificultades que engendra el sistema. Ante la falta de auspicios, todos los que contribuyen a la elaboración del espectáculo, por ejemplo en el grupo Aztlán, solventan su modo de vida mediante un trabajo relacionado con el teatro y dedican el demás tiempo al arte. Y como no realizan teatro para vivir, sino que viven para realizarlo, así el asunto económico se encuentra salvado; conseguir un espacio ya no representa gran problema: cualquier sitio despejado y que permita una adecuada relación con el público resultará perfecto para escenificar.

La iluminación y el sonido se resuelven de la manera más estética posible. Para la primera se pueden emplear personas vestidas de negro que dirijan lámparas hacia los actores. Y si la música se crea en el escenario se libra el problema técnico de tener que reproducirla en aparatos. Aunque hoy, con lo sofisticado de la tecnología, ya no es difícil copiar y transmitir con buena calidad cualquier grabación.

Los lugares públicos pueden transformarse en escenarios y en toda ciudad abundan; los artistas aprovechan aquellos donde la gente va a divertirse o relajarse, y el efecto que se provoca es sorprendente. Ya que los asistentes nunca esperaron fungir como espectadores, sus actitudes son variadas, van desde perturbarse y rechazar, hasta un cierto temor; pero después de la primera impresión predomina la aceptación y la simpatía, y como resulta un público con gran capacidad de asombro, reciben profundamente los mensajes que transmite el espectáculo.

Otra opción importante son las explanadas de las escuelas, principalmente las de nivel bachillerato, siendo éste un público muy atractivo que también recibe en forma

significativa el mensaje; pero asimismo, por su preparación intelectual, lo cuestiona y critica. Resulta indudable, pues, que a estos recintos se deben llevar obras interesantes y adecuadas para el público de que se trata.

3.4. Los artistas y la propuesta gubernamental

Ya se vio que el Estado mexicano se encuentra sumido en conflictos que no le permiten atender adecuadamente la necesidad de arte de la sociedad mexicana y lo que propone a los artistas no lo hace en forma abierta, sólo es para el núcleo de sus allegados. Ante circunstancia tal, los artistas de la vanguardia decidieron desligarse del planteamiento oficial para buscar senderos que inevitablemente los alejaran del ámbito gubernamental y sin mecenas lograran sobrevivir.

Entre los mecanismos que encontraron para lograr continuar con su proceso creativo, podemos mencionar que solventan sus carencias con una inusitada inventiva de grupo. Por lo menos esto se da en el ambiente teatral. Y como no pueden recurrir a escenografía y vestuarios majestuosos, resuelven el conflicto prescindiendo de ellos y poniendo énfasis en lo que viene a ser la esencia de un espectáculo: la actuación.

El entrenamiento actoral se convierte entonces en pilar del teatro vanguardista y va a permitir a los artistas representar en cualquier sitio. Para los teatristas, la actuación es el corazón del espectáculo y por esto le conceden una importancia capital, de ahí que su preparación física sea una disciplinada búsqueda que les permita descubrir los mecanismos de su poesía corporal para darle vida al poema del escritor.

Los actores se han dado cuenta de que la labor que realizan sobre ellos mismos en el plano artístico, se transforma en una labor como individuos que, mediante el trabajo en el arte, los lleva a encontrar su libertad personal. La disciplina física es muy importante porque le otorga al actor las herramientas de la creatividad que puede aplicar en la invención del espectáculo, y es también un fin en sí misma, porque permite al actor el desarrollo de sus potencialidades como ser social; le ayuda a transformar su mente al unísono con su transformación corporal, desarrollando su personalidad para una vez creado el espectáculo, llevar a cabo la función didáctica del teatro.

Para el artista del escenario, el ejercicio físico implica un cúmulo de recursos técnicos y espirituales en los cuales apoyarse para un mejor desenvolvimiento de la creatividad, de tal forma que sus movimientos se conviertan en un poema y sean "música" para los ojos del espectador, porque ha sabido pulir la calidad de su vida

escénica. Este actor no separa su entrenamiento de lo que es el espectáculo dirigido exclusivamente al público y aunque lo toma como una etapa autónoma, no deja de ser la clave de la energía que se desprende en el escenario. De ahí que trate de elaborar un claro diseño de sus acciones. Es decir, se da la posibilidad de dividir las acciones para que se vuelvan extremadamente precisas, de tal forma que si otro actor toma el diseño del primero, podría seguir sin dificultad sus movimientos escénicos. Además lo conciso del diseño permite fijar la acción, y entonces el actor podrá repetirla sin perturbarse por sus estados anímicos. Cuando su concentración está bien dirigida y apoya la acción del cuerpo con su energía interna, cualquier cosa que interprete se torna interesante para el espectador; de ahí que para éste toda acción del actor en el escenario sea "real"²³.

Pero cuando los artistas van a ingresar al escenario se olvidan de su preparación técnica y de lo que deben representar; conscientemente procuran el desorden para que la obra adquiriera vida propia y rebasa los límites de los esquemas. Entonces ya no se muestra solamente lo que escribió el autor o lo que marcó el director, se ha abierto el camino para que el actor libere su inteligencia e intuición y ponga en movimiento vital la obra del poeta, en la cual hay cabida, como en la vida misma, para la casualidad, para lo imprevisto, para lo sorprendente.

El entrenamiento le da al actor la posibilidad de comprometer su cuerpo y su alma para darle sentido a la obra del autor y a las propuestas del director; gracias al entrenamiento, su desplazamiento escénico adquiere un mejor carácter de realidad y forja su espíritu por la honestidad y disciplina que le exige la transformación en un personaje y la creación de un espectáculo. Con la técnica, el actor puede llegar a poseerse y, ya dueño de sí, darse en su totalidad con la sensibilidad que ha adquirido y que lo libera de obstáculos y prejuicios.

Porque el arte libera. De manera general, los artistas contemporáneos consideran que el arte es la manifestación más elevada de la esencia del espíritu humano y la única actividad que conduce a la verdadera libertad; y ven el entrenamiento como una eficaz herramienta para su consecución y para el mejoramiento de su calidad como individuos sociales. Gracias al trabajo artístico la persona madura y adopta una actitud de sinceridad natural que lo conduce a una convivencia más fraternal con los demás. La vanguardia propugna por una educación artística en todos los niveles del desarrollo

²³ Para mayor información al respecto, véanse las obras de Jerzy Grotowsky, *Hacia un teatro pobre*; y de Eugenio Barba *Las islas flotantes y El arte secreto del actor*.

espiritual del ser humano y que el arte se vuelva una actividad cotidiana que genere ciudadanos libres, felices y responsables.

En fin, se puede decir que estos artistas prescinden de la ayuda oficial por estar manipulada y condicionada, y prefieren basarse en sus propias posibilidades para crear lo que les parezca conveniente, sin supeditarse a cánones caducos u órdenes de los productores o de los dueños de los teatros. Sienten que si recurren a la “ayuda” gubernamental se verán limitadas sus posibilidades y su creatividad, su libertad para expresarse.

3.5. El público y el arte

Es voluble y variado el público de México, y si el artista trabaja para un sector específico es conveniente que conozca a quién va dirigido su espectáculo y cómo mantener a esa gente. El grupo Aztlán dirige sus obras al público que ostenta ya un cierto grado de cultura y puede admitir una variedad más grandilocuente de eventos, así como diversidad en los temas: los estudiantes, principalmente de bachillerato y licenciatura.

Los estudiantes son esa clase de público que no se contenta fácilmente con cualquier espectáculo y tiene una visión crítica de las cosas, investiga cualquier duda que le surja y puede unirse conscientemente a actos libertarios si las propuestas que le hagan son lo bastante seductoras como para cautivar su criterio científico; tienen sensibilidad dispuesta a admitir lo nuevo, por muy elevado y complejo que se presente. Es gente que puede transformar su criterio y su visión, y si lo que analiza satisface sus expectativas espirituales, se habrá conseguido público a futuro para el arte.

Aztlán cultiva al estudiantado con formas artísticas agradables y revolucionarias. Desarrolla una intensa, aunque limitada, campaña de promoción y difusión de sus eventos artísticos para captar su atención. También desmantela su educación televisiva y su visión aristotélica respecto al arte y a la vida, en la que se piensa que todas las obras tienen un principio un medio y un final y que debe salir venciendo el “bueno”. Lo introduce a espectáculos cuyos temas sean importantes y profundos, le presenta las propuestas de los vanguardistas de todos los tiempos y le hace conocer el pensamiento más avanzado y radical de los movimientos estéticos, plasmados en sus espectáculos.

Como los estudiantes acostumbran ver la televisión y casi no tienen la oportunidad de asistir a espectáculos, es por lo que los artistas de hoy van a los lugares

públicos y toman por asalto cualquier sitio para representar sorpresivamente su evento, yendo a la raíz de los asuntos que manejan, convencidos que el arte, fundamentalmente el teatro, cumple una función educativa. Se han dado a la tarea de concientizar al público acerca de lo que acontece en su entorno social.

En forma divertida desenmascaran el oropel de los programas norteamericanos y muestran la carencia de valores de los que se piensan amos del mundo y que sólo confían en la violencia y el crimen para implantar su régimen de terror, en donde los héroes son un policía y una mujer fácil, sujetos dispuestos a cualquier cosa con tal de obtener la mayor cantidad posible de dinero en el más corto tiempo, sin importar el que caiga, ya que en este juego las personas se han transformado en cosas, en objetos sustituibles y, por lo abundante de la fuerza de trabajo, depreciados, devaluados, de desecho. Los canales televisivos ejercen una decisiva influencia y usan la belleza únicamente como objeto de consumo, pretenden imponer horribles caricaturas cual protagonistas de sus melodramas con final feliz, cuyo modo de vida es el ideal estadounidense. Además, el arte debe enfrentar la intensa influencia que ejercen los programas nacionales, los cuales tampoco rebasan la ínfima línea del melodrama, manejando las más aberrantes manifestaciones de los prejuicios, supersticiones e ignorancia, enarbolando un manipuleo que exalta valores obsoletos o fascistas; mostrando una visión de la historia que no siempre se ciñe a lo más fidedigno, sino que intenta rescatar a personajes que se alinean a los intereses de los dueños de las estaciones de televisión y no a los del público, no a los de la sociedad; o esos programas en que la noticia se vuelve chisme y los periodistas comadres a quienes no se les debe creer en absoluto lo que dicen, ya que su objetivo, claramente se observa en su actitud, es desinformar y enajenar; he aquí lo peor del mal gusto posesionado de los programas televisivos que se ven en la mayoría de los hogares.

Mas qué decir de aquellos en que algunas personas concursan o compiten y todo el programa no es más que un larguísimo anuncio comercial en donde se utiliza a la gente para su campaña de ventas. Los que les endilgan a los niños: violencia más violencia, y siempre el "bien" contra el "mal", los bonitos contra los feos, los ricos contra los delincuentes (que irremediamente son pobres); los mismos temas que maneja el imperialismo contra los adultos para imponer su ideología a los países dependientes y mantener la explotación haciéndola parecer como algo natural o normal, ya que si los individuos conviven con la violencia y las agresiones del más fuerte hacia el más débil, cuando ellos en la realidad sean las víctimas lo van a considerar como

parte del destino ineludible; y luego sus "comedias" de simpleza insoportable, tan insustanciales y sin gracia que necesitan poner risas de fondo para mentirse que sí contienen todo aquello de que carecen, al mismo tiempo que tratan al público como imbécil al que tienen que decirle cuándo reír. Después están los cuenta-chistes, que se autodenominan "comediantes", enarbolando anécdotas tan manidas y vulgares que si ellos mismos no se rieran de lo que dicen (demostrando como la gran mayoría de los actores televisivos que son pésimos actores) es difícil que alguien pueda hacerlo. Por último tenemos a los que se encargan de dar las noticias que, independientemente del canal o empresa que representen, siempre son parciales y la información manipulada y amarillista.

El público de México se encuentra sitiado. Por un lado lo cercan los medios como la radio con canciones vulgares y anacrónicas y cientos de anuncios comerciales o programas televisivos defendiendo los valores pregonados por el imperialismo y por las capas sociales que detentan dichos medios; por el otro, espectáculos comerciales caros y las propuestas del teatro oficial. O sea que la gran mayoría de la población no tiene acceso al verdadero arte, o quizá lo inverso sea más acertado: el arte no tiene acceso a la gran mayoría de la población. Además, dicho público es de bajos recursos económicos, ignorante e inculto y sólo vive para mal solventar sus necesidades inmediatas.

Conscientes de la problemática nacional, algunos artistas procuran aliviarla un poco llevando sus espectáculos a la gente que no tiene recursos para asistir a una sala de teatro. Pero no por representar a la gente sus obras van a demeritar en calidad; lo que sucede únicamente es que prescindan de recursos técnicos como la iluminación, manteniendo la profundidad en los temas, el intento de concientizar al espectador con respecto a los conflictos que presentan y, sobre todo, ofreciendo calidad en la poesía y la actuación en que se apoya el evento; o sea, lo sublime del arte llegando a los rincones más abandonados.

LA HERENCIA

4.1. Jodorowsky en el arte nuevo

En realidad Jodorowsky sigue formando parte del nuevo arte y para demostrarlo nada mejor que las opiniones de los artistas que lo conocieron y que permanecen cerca de él.

Jesús Terrazas¹ dice que "Alejandro Jodorowsky fue un gran innovador y renovador del teatro. Como innovador él fue contratado para dar clases de artes escénicas en Bellas Artes y en la Universidad y fue tanta su influencia que casi todos los que estamos actualmente haciendo teatro se lo debemos a él". Piensa Terrazas que existe una profunda influencia de Jodorowsky en las obras contemporáneas. "Resulta que Alejandro nos dio a conocer a Ionesco, nos dio a conocer a Samuel Beckett, nos dio a conocer un estilo de teatro que en aquel entonces no se usaba, por ejemplo, agarrarse de las manos, tomarse de las manos, hacer teatro interactivo. Actualmente se hace mucho, pero en aquella época, ni siquiera la iglesia lo llegaba a hacer".

Para Terrazas las obras de Jodorowsky han dejado profundas huellas en la sociedad mexicana. "Pero a él se le conoce más que por el teatro, en la sociedad mexicana, por el cine, ya que el teatro es más efímero, es decir, los jóvenes que hace treinta años no lo vieron, pues no lo conocen; a través del cine si lo reconocen, ahora, los autores o los directores copian mucho sus obras y entonces los jóvenes piensan que son de los nuevos directores cuando en realidad fueron ideas de Jodorowsky".

Para Terrazas, los ideales artísticos de Jodorowsky se han cumplido en su trabajo como director. Al respecto explica que "Alejandro Jodorowsky siempre fue, ha sido y será un idealista, él no busca la cuestión económica ni la cuestión material, en ese

¹ La información que aparece en este capítulo fue obtenida en la entrevista que le concedieron al autor de la tesis los maestros Jesús Terrazas y Eduardo Mata el 21 de diciembre de 1998.

aspecto ha cubierto con creces sus ambiciones y sus ilusiones. Por lo que a mí respecta, yo siempre he querido comunicar las obras que he leído y me han gustado; en el caso de Jodorowsky qué mejor obra que *El juego que todos jugamos*, es un texto cuyo mensaje es la superación de uno mismo. Es una obra formativa que sirve, no nada más a los que la hacemos: yo como director, los actores como actores, sino al público; el espectador sale con un mensaje optimista, sale cambiado, yo diría que para toda la vida. Un ejemplo de ello lo puedo poner conmigo mismo: yo vi la obra y la sexta vez que la vi dejé de fumar; ahora, yo veo en mis hijos o en mis actores, que cuando entran a formar parte de la obra se van volviendo mejores hijos, más trabajadores, más estudiosos, y en general, más centrados. Yo fui alumno de Jodorowsky y trato, en especial en esta obra, de mantener su espíritu hacia el espectador”.

Eduardo Mata dice que Jodorowsky llegó a México en un buen momento, en el momento justo en que el teatro mexicano lo necesitaba, “con él se rompieron los tabús que limitaban al teatro mexicano y se logró que el público entendiera el teatro nuevo, que en su época fue el teatro de Arrabal, de Ionesco, de Beckett.

El desnudo necesario, por ejemplo, dejó de escandalizar y aquí hizo sus creaciones de *happenings* que él llamaba “efímeros” y otro tipo de teatro nuevo, que no se limitaba a un texto. Sí, este teatro que trajo Jodorowsky había empezado en París en los años 50, pero Jodorowsky lo hizo en México en los años 60”.

En las obras mexicanas nuevas —considera Mata— ya no se siente tanto la influencia de Jodorowsky, pero sí hay una corriente subterránea que viene de muy lejos aún se mantiene por varios directores, uno de los cuales, tal vez el más importante, fue Alejandro. Con él se rompieron tabús y en el teatro se vio cosas que en la sociedad mexicana repercutieron: ausencia de limitación, apertura de comportamientos y de gestos.

Para Eduardo Mata “los ideales artísticos de Jodorowsky han sido los de una obra de teatro total, en donde estén fundidas todas las artes y donde el ser humano está implicado con todo su ser, con lo racional y lo irracional, esto se ha cumplido, este teatro lo estamos viendo hoy. Los actores y los directores tienen todos los caminos abiertos; y Jodorowsky fue uno de los que logró que estos caminos se abrieran y continuaran”.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.2. La nueva estética y Aztlán

Este capítulo será desglosado basándose en las opiniones de los integrantes de un grupo de teatro que a sí mismo se considera como parte de la vanguardia del siglo XXI, Aztlán, para tal efecto se reserva el nombre de las personas que contribuyeron a su realización y se le adjudica el del grupo².

Para los integrantes de Aztlán, la estética que manejan "sienta sus bases en las propuestas de los más radicales románticos, como vendrían a ser Wagner y Schiller con su visión de la fusión de las artes como la manifestación más grandilocuente del espíritu humano"³. Para crear sus obras se documentan en los acontecimientos históricos y políticos del mundo y principalmente de México, ya que en sus espectáculos llevan a cabo una mordaz crítica contra lo negativo que existe socialmente en cualquier región: o muestran las situaciones en las que no están de acuerdo, para que el público pueda analizarlas y actuar en función de su análisis. Por ejemplo, véase la siguiente escena de la obra, creada por el grupo a partir de improvisaciones sobre un tema. *Miel del diablo lame angustia de mi cielo*:

HA MUERTO EL REY

(Los personajes visten como payasos con toga)

Secretario:

... Al no hacer caso a mi carta,
decidí hablar con él en persona,
le expliqué las conveniencias
de su renuncia, la forma de hacerlo,
me ofrecí a elaborarle su discurso,
le prometí crear la vicepresidencia,
en contra de la Carta Magna.

bueno, hasta gran parte del dinero
que entra por el narcotráfico,
pues ya que lo sabe,
¡que se amarre!
Pero nada resultó, esta ciego,
el poder lo tiene encandilado.

Presidente:

Debemos ser más enérgicos,
pero siempre muy discretos.
Primero vamos a amenazarlo

² Los artistas que conforman Aztlán, son: Sonia Rodríguez, Mayra Sánchez, Moisés Flores y Edur Rojo, principalmente.

³ Lo entrecomillado de este capítulo significa que se refiere a la entrevista que sostuvieron los integrantes del grupo Aztlán y el que esto escribe un domingo de abril de 1998.

Secretario:
¿Y si no entiende?

Presidente:
Podríamos ser más violentos.

Secretario:
No, debemos ir a la raíz del asunto.

Presidente:
¿Qué propones, secretario?

Secretario:
Desaparecerlo, de todas formas
debemos preparar a otro.

Presidente:
¿Matarlo?

Secretario:
Pues... si quieres llamarlo así,
es él o nosotros...

Presidente:
Pero se armaría un escándalo.

Secretario:
Aprovechemos el poder que tiene la presidencia,
¿quién sospecharía que nosotros lo planeamos?
Y el que lo haga debe quedar callado
sea o no por su propia voluntad.

Presidente:
¿Lo sabe alguien más?

Secretario:
Los dos que le van a disparar,
muchos que sólo sospechan,
pero que cuando se realice nos apoyarán,
otros más incondicionales
y el que lo va a reemplazar.

Presidente:
¿Por qué no está aquí?

Secretario:
No lo necesitamos y puede estorbar,
simplemente que lo sepa,
eso lo compromete,
y sí cumple órdenes,
lo ha demostrado.

Presidente:
Bueno, ¿tienes idea de cómo hacerlo?

Secretario:
Sí, medité un plan perfecto,
a ver qué te parece.
Primero: dos tipos le disparan,
pero habrá otros idénticos

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

para proteger a los verdaderos asesinos,
atrapamos a uno que no disparó
y liquidamos a los que sí lo hicieron,
para protegernos nosotros.

Presidente:
¿Y su guardia personal?

Secretario:
El general es mi amigo
y ya contratamos otra,
la de él se aleja
y la nueva atrapa a los que disparan.

Presidente:
¿Y si fallan?

Secretario:
(Riendo)
Si acaso fallan los tiradores
y solamente fuese herido,
tenemos preparada una ambulancia
en la que será trasladado,
pero al otro mundo,
ya que si va moribundo
hará muy largo el rodeo
y nadie saldrá comprometido,
si tiene vías de salir vivo,
pues ahí se las cortamos.

Presidente:
¿Los actores son de fiar?

Secretario:
Todos pertenecen al partido

Presidente:
Eso nada garantiza,
pero al menos vamos en el mismo barco.
En fin, es tan perfecto que casi me da miedo,
no quisiera enfrentarme contigo.

Secretario:
No tiene qué suceder, somos amigos.

Presidente:
¿En dónde será?

Secretario:
En un lugar donde la "oposición" gobierna.

Presidente:
¿Cuándo?

Secretario:
Después de los idus de marzo.

Presidente:
Tendremos el tiempo justo
para ponernos a salvo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

97-1



LÁMINA 19

Escenografía y vestuario
de la obra de Aztlán
Miel del diablo lame
angustia de mi cielo

Secretario:
Antes devaluamos el peso
y nos volvemos riquísimos,
seremos de los más poderosos
y nadie podrá tocarnos.

Presidente:
(Realiza el ritual para inhalar cocaína)
Brindemos por el nuevo candidato.
(Inhala, se la pasa al:)

Secretario:
(Inhala.)
¡Por el nuevo candidato
que nos permitirá seguir gobernando!

Presidente:
¡Viva!

La escenografía y el vestuario que se usaron para esta escena aparecen en la Lámina 19.

Aztlán no desea "un regreso al romanticismo"; tampoco proponen "lo que comúnmente se entiende por romántico, es decir, ese tipo de actitudes anacrónicas de dejarse morir por un amor imposible o sucumbir pensando por tal amor". Piensan que su actitud es romántica en el sentido de que tienen un ideal, que es cambiar a la sociedad con el arte; y luchan por conseguirlo, aunque parezca muy lejano. "No hay otro camino que hacer arte y esa es la mejor forma de luchar en la sociedad del siglo XXI". Para tratar de demostrarlo ofrecen otra escena de *Miel del diablo*:

VOLUNTAD DIVINA

Guerrillera:
(Entra bruscamente,
un paliacate cubre su rostro)
Tiene que oírme, sacerdote,
me han pasado cosas terribles.

Sacerdote:
(Sorprendido pero condescendiente)
Te escucho, hija mía,
ten confianza...

Guerrillera:
No me hable en ese tono
o no podría confiarle todo.

Sacerdote:
Como tú digas.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Guerrillera:
Sólo escúcheme.
(Pausa)
¡Yo era tan alegre!
¿me conoce?
(Descubre su rostro)

Sacerdote:
Creo que te he visto,
te gustan mucho las flores.

Guerrillera:
Sí, me llamo Enedina.
Ahora soy teniente en la guerrilla.

Sacerdote:
Estoy a favor de denunciar el abuso,
pero las armas no son el camino.

Guerrillera:
Jamás pensé que participaría en ella.
¿Qué podía hacer si murió mi marido?

Sacerdote:
Lo siento.

Guerrillera:
Cuando no acompañaba a mi esposo,
mi hijo el chiquito vendía chicles
y limpiaba zapatos el más grande.

Sacerdote:
No es malo ganar la vida honradamente.

Guerrillera:
Mi esposo no tenía trabajo.

Sacerdote:
Te comprendo, hija.

Guerrillera:
Tuvo que pedir limosna

Sacerdote:
Mejor a que robara.

Guerrillera:
Se acompañaba de nuestro hijito,
aunque le daba mucha vergüenza.

Sacerdote:
Lo que muestra su alma limpia.

Guerrillera:
Fue la vergüenza quien lo volvió guerrillero.

Sacerdote:
O las malas compañías.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Guerrillera:
Se ve que siempre has tenido lo necesario.

Sacerdote:
No es eso...

Guerrillera:
Al principio nada me decía,
luego me confesó que prometió guardar silencio.

Sacerdote:
Es muy peligroso.

Guerrillera:
Conmigo no tenía más remedio
que contarme lo que le pasaba.
Sólo necesité quedarme callada,
entonces él hablaba y hablaba.

Sacerdote:
¿Qué decía?

Guerrillera:
Juntos aprendimos muchas cosas.

Sacerdote:
No malas. ¿verdad?

Guerrillera:
No supe ni cómo y él ya sabía leer.
Luego me obligó a aprender.

Sacerdote:
Debes estar orgullosa.

Guerrillera:
Y supe leer y escribir,
pero murió nuestro hijito,
no supimos qué lo mató.

Sacerdote:
Piensa que está con Dios.

Guerrillera:
Yo fui quien lloró por los dos,
él sólo se puso muy triste,
pero sabía que guardaba un gran rencor.

Sacerdote:
Dañando su espíritu.

Guerrillera:
Pronto secaron mis lágrimas,
aprendí a ser fuerte
y permanecer callada.
Me llamó la guerrilla entonces,
pero seguíamos siendo muy pobres.

Sacerdote:
Dios premia el sufrimiento.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Guerrillera:
Leña todo lo que caía en mis manos

Sacerdote:
¿Y te ayudaba?

Guerrillera:
Quedaba más vacía,
saber más... me amargaba
pero me volví fuerte.
Me di cuenta
que sólo escuchaba promesas:
"todo va a cambiar,
todo va a cambiar",
y nada.

Sacerdote:
Debes tener paciencia

Guerrillera:
¡Siempre he sido pobre!
Desde mis abuelos miserables,
¿cuántas vidas debo aguantarme?

Sacerdote:
Las que Dios ordene.

Guerrillera:
Sí, siempre recibiendo órdenes,
me volví fría, cruel,
yo era la que más hacía que se respetaran,
y cuando las cosas ya cambiaban,
mi esposo muere en un enfrentamiento
y se enferma mi otro niño,
pude conseguir medicinas,
pero no se curaba,
cada día se ponía más grave
y yo me desesperaba,
enloquecí de angustia.
Una noche lo dormí cantándole
y así como yo le di la vida,
con todo mi amor se la quité.

Sacerdote:
¿Cómo?, ¿te atreviste?

Guerrillera
Tomé una almohada
y no se la despegué de la cara
hasta que dejó de moverse,
¡por fin huyó el dolor de su rostro!
y mi alma quedó aliviada.

Sacerdote:
Hija mía, estás muy trastornada.

Guerrillera:
Al contrario, estoy liberada,
¡jamás creí poder tomar en mis manos la muerte,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

y empecé contra mi propia carne!
¡Estoy preparada para mi enemigo!

Sacerdote:
¿No temes castigo del cielo?

Guerrillera:
Ahora entiendo
que fuera de esto, nada es cierto.

Sacerdote:
Has sufrido mucho.

Guerrillera:
Pero vuelvo a ser alegre.

Sacerdote:
Paga tu culpa,
entrégate a la autoridad.

Guerrillera:
Ya nadie esta sobre mi voluntad.

Sacerdote:
Te puede castigar Dios.

Guerrillera:
Tal vez el tuyo,
el mío va conmigo.
(Se va).

Obsérvese cómo el espíritu de esta escena es semejante al que despliega la obra de González Camarena (Lámina 20) y véase la relación tan íntima con el título de la pintura.

En el teatro de Aztlán otras cuestiones importantes que tratan versan sobre la comunidad y el rito. "La comunidad porque al analizar la postura de los gobernantes con respecto a las comunidades, digamos, indígenas, vemos que intentan destruirlas. Sin embargo, tales comunidades son ejemplo de una relación más armónica entre los individuos con el medio ambiente. Además de que el ataque que les infringe el gobierno, por ser ciudadanos, quiérase o no, es un ataque que se le infringe a toda la sociedad". Entonces Aztlán trata, con sus espectáculos, de que se establezca una relación comunitaria entre los espectadores, quiere conducirlos a esa armonía que ya se mencionó y que de cierta manera se yergue contra las propuestas individualistas del Estado neoliberal que intenta aislar a los seres humanos y tener un control más efectivo sobre ellos para manipularlos o reprimirlos, de acuerdo a sus intereses como Estado y a las manifestaciones de ellos como ciudadanos.



TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

102-1

LAMINA 20

Jorge González Camarena

La humanidad se libera de la miseria (detalle)

1963

México

Mural en el Palacio de Bellas Artes

El rito es el instrumento para conducir a artistas y espectadores a esa actitud comunitaria; la cual se da a partir de la misma relación que se entabla entre los participantes del rito-espectáculo, que se fundamenta en una actuación ritualista, tanto por los ejercicios físicos y espirituales que llevan a cabo en su entrenamiento los actores, como por las propuestas escénicas que entregan al público, basándose en textos como el que sigue de la obra Miel del diablo, en la escena denominada:

FANTASÍA PARA DOS

Osmar:
(Pinta un cuadro, Alma posa y lee un libro)
¿Sí crees que les llegó la plata
a los guerrilleros?

Alma:
Estoy segura.

Osmar:
Perdona mi escepticismo.

Alma:
Nunca lo pierdas.

Osmar:
Te amo.
(Se oyen fuertes golpes en la puerta
y gritos:
"¡Abran, somos de la policía,
sabemos que están dentro
salgan con las manos en alto,
no pongan resistencia!")

Alma:
(Alegre)
¡Defendámonos hasta lo último!
(Dispara a través de la ventana).

Osmar:
¡Sí, mi amor!

Alma:
Dispárale a los jefes.

Osmar:
Sí, mi amor.
(Hieran a Alma).

Osmar:
¡Mi cielo!
(Intenta ir con ella)

Alma:
¡Sigue disparando!
(Lo hace).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Osmar:
¡Ah, nada me importa!
Sólo quiero estar contigo.
(Va con ella).

Alma:
Osmar, te amo,
Quiero morir por tu mano,
Quítame la vida besándome.

Osmar:
No, no podría.

Alma:
¡Haz lo que te digo!

Osmar:
¿Me amas?

Alma:
Como nadie lo ha hecho
(lo besa.
La mata).

Osmar:
(Abriendo la puerta)
¡Vengan hijos de su puta madre!
(Disparos a discreción.
Cae muerto.
Entra el Héroe,
como calmando a los que están afuera)

Narrador:
(Entrando)
El héroe nunca descansa
si alguien lo necesita
(el Héroe registra a Osmar y a Alma,
la acaricia suciamente,
la viola,
a él lo manosea, le saca la cartera,
va al refrigerador, toma una cerveza
y alimentos chatarra),
nunca deja de cumplir una misión
(sale narrador,
el Héroe prende un cigarro de marihuana,
enciende la televisión,
aparece el nuevo presidente en la imagen,
el Héroe bebe, come, fuma,
mira la televisión
se le ve muy divertido).

Nuevo presidente:
(En la televisión)
Estimados compatriotas,
les habla su nuevo presidente
elegido con la más pura alquimia electoral
yo sé que tu familia es lo más importante,
votaste por tu país y por la paz
y eso es un gesto inteligente,
yo sé cómo hacerlo,

¡soy tu presidente!
queridos compatriotas
velaré por el bienestar de la familia
haremos safaris contra dinosaurios
seremos implacables con los narcotraficantes
(se voltea discretamente e inhala cocaína,
aparecen Alma y Osmar muertos),
conmigo la paz es cosa segura,
tu voto fue la inversión perfecta
(se "enciman" los parlamentos)

Alma:
Tenías razón Osmar,
lo que consideramos vida
es otra de nuestras mentiras

Nuevo presidente:
Defenderé el peso como perro.

Osmar:
También lo estoy descubriendo,
sólo cambian las velocidades
en que se relaciona la materia.

Nuevo presidente:
¡Arriba y adelante!

Alma:
(Hacia el público)
Mira cómo se quedan viendo.

Nuevo presidente:
Seremos implacables con los delincuentes.

Osmar:
Eso es poco,
mira a este otro
(lo dice por el Héroe
que la televisión mira)

Nuevo presidente:
Todo es posible en la paz

Alma:
Siento que me estoy desvaneciendo.

Osmar:
Yo también.

Alma:
¡Osmar, te amo!

Osmar:
¡Alma, te amo!

X:
(Entra maltratando a Y,
la cual lleva la cara cubierta)
Tu padre nos traicionó.

Hanó a la policía,
o sea que no le interesas.

Nuevo presidente:
Para que todos vivamos mejor,
aumentaremos el precio a todas las mercancías.

Y:
Por favor, no me haga daño.

Osmar:
¡No existe la muerte!

X:
Él es culpable de lo que te pase.

Nuevo presidente:
Para cuidar a todos los ciudadanos,
aumentaremos el número de policías.

Y:
¡No me mate!
(X la mata)

Alma:
¡Sólo vale la pena el amor!
(Entra niño mendigo pidiendo limosna a los otros.
X cuenta el dinero que ha recibido,
todos rechazan al niño)

X:
¡Pronto seré rico!
(El Héroe desde su asiento lo mata.
niño mendigo se encuentra pidiendo entre el público,
cruza la guerrillera, ataca, victoriosa,
a un enemigo.)

Guerrillera:
¡Quítale las armas y vámonos!
(El Héroe toma el dinero de X y sale)

Nuevo presidente:
Es muy importante pagar la deuda eterna,
así que no habrá aumento de salarios.

Alma:
Osmar, siento que me desvanezco en todas las cosas

Nuevo presidente:
Las huelgas y las manifestaciones
serán delito grave.

Alma:
¡No existe la muerte!

Nuevo presidente:
Estamos entrando al futuro.

Osmar:
¡Sólo importa el amor!

Alma:
Me integro al universo.

Osmar:
Me integro al universo.

Nuevo presidente o narrador:
Amigos, ya saben que los hombres muy machos
fuman "Del palo" y beben Ron "Cagúey",
por eso logran sus sueños.
¡Ya está aquí el futuro,
puedo tocarlo con mis manos!
Me pasan el aviso,
no, perdón...

¡Es conveniente un nuevo aumento a la gasolina!,
pueden festejarlo desde mañana.

Este programa llegó a ustedes patrocinado por el Ministerio
de Programación y Justicia, gracias por estar con nosotros.

Recuerden, en estado de sitio
no se debe caminar por las calles
después de las nueve
(se va distorsionando su voz)
de la noche.

si el toque de queda lo toma descuidado
¡prevéngase, prevéngase!

(Se escuchan sirenas policíacas,
voces ordenando que alguien se detenga,
disparos. Luego todo al mismo tiempo.

Los actores se quitan el vestuario,
se desmaquillan, bromean,
se visten, se despiden,
también del público.
Salen del escenario
"rompiendo la cuarta pared",
se integran a la gente).

Todo el grupo contribuye a la creación de cualquier evento y aporta ideas que tienden a probarse para ver qué se puede rescatar o desechar. Sin embargo, la técnica en la creación dramática se desliga de la propuesta aristotélica de historias lineales con las unidades de tiempo, espacio y acción, y se adhieren a la tendencia que ya manejaba Baudelaire y que en el teatro Bertolt Brecht bautiza como Teatro Épico. Entonces en estas obras la acción ya no va a girar en torno a un personaje principal, porque se procura que no haya un solo protagonista, sino varios. Tampoco la acción se llevará a cabo en un espacio, podrá ser en varios o en un lugar no definido; no se ciñe a un tiempo de 24 horas. También mezclan varias historias sin que tengan necesariamente una relación tácita entre sí; no les preocupa darle un "inicio" o un "final", pues confían en la inteligencia de la gente para que pueda inventar los hilos que unen las escenas y

deducir que mezclan el pasado, el futuro y el presente. Así es como han sido rotas las “unidades aristotélicas”.

Otra cuestión importante en los argumentos es que procuran escribirlos en verso libre e integrar la “realidad” con la fantasía y los símbolos, siempre intentando cuestionar la lógica del realismo-naturalismo; y en este mismo sentido, no muestran las facetas más aberrantes del ser humano, prefieren su grandilocuencia, aun cuando se manifieste vil; no están interesados en mostrar las cosas “como son”, sino “como deben ser”, pues consideran necesaria la concientización del público y están en desacuerdo en que se le manipule, sin darle siquiera al espectador la oportunidad de que se dé cuenta de ello, de tal forma que solamente le quede la opción de aceptar el mensaje del autor, del director o de ambos, sin cuestionarlo. Por ejemplo, otra escena de *Miel del diablo* que parece no tener relación con las demás:

RABIOSO AMANECER

Sujeto:

(Con pasamontañas)

No he de creer en la luz del atardecer,
no me cautivará la miel de la noche.

Mujer:

(Pistola en mano)

Disculpa mi torpeza, me vence el gusto por la sangre,
no tengo capacidad para ser una buena madre.

Sujeto:

Ya no quiero lazos que aten mi designio,
todos llevamos en las venas el mismo púrpura
en la relación que impone la bendición de la aurora
pero ya no permitiré que me dañe el espejo.

Mujer:

Dejaré que seas mi amante.
Ven, siente la tersura de mis piernas.

Sujeto:

No, gracias, aún no me daña la soledad.

Mujer:

No temas, te juro que sólo busco tu gozo
(se le acerca e intenta acariciarlo).

Sujeto:

No me toques, podrías vencer de mi corazón
el obstáculo.

Mujer:

Es tu ansia quien lo reclama
(lo toma, lo abraza).

Sujeto:
Tus brazos tienen la dulzura que tranquiliza mi alma.
Acaricia mi cuerpo sin estorbos
(Le quita el arma suavemente y la deja a un lado,
ella lo acaricia violentamente).

Mujer:
El cielo que buscas es una quimera,
nadie como yo te ama.

Sujeto:
No vuelvo a creer en tus palabras,
pero cuánto bien me hace tu boca
(ella sin dejar de acariciarlo
y jugar con su cuerpo, toma la pistola).

Mujer:
Me gusta hacerte daño, tienes que aceptarlo.

Sujeto:
Eres maravillosa, te pertenezco

Mujer:
El placer debe pagar su tributo de dolor.
(él, captando la amenaza, se levanta)

Sujeto:
Debo alejarme si me dañás
(lo hiere en un brazo).
Cada vez estás más cerca de mi corazón
(se va).

Mujer:
No terminas de entenderlo...
(bailando se va)

Creer que el teatro resulta, desde siempre, una actividad didáctica. Claro, aceptando de antemano que su primordial objetivo será divertir a la gente: mas aunada a la diversión introducen la educación, pues preocupados ven que al pueblo mexicano le hace mucha falta, dada la difícil situación en la que vive. Para ellos "el arte es una búsqueda de la libertad a partir de la educación, para depurarnos de los dogmas que tan arraigados se encuentran en nosotros y que muy pocos se atreven a cuestionar". Así pueden mostrar cualquier tema y prepararlo a partir de improvisaciones e investigaciones que giran en torno a él.

En fin, "este teatro sí pretende transformar al que lo realiza y transformar a la gente que lo disfruta, cuestionar su maquinismo, su animalidad, sus instituciones como parapetos del crimen, su conformismo, su gusto por la violencia y por todo lo que degrada la espiritualidad; sus vicios, sus relaciones enfermas e interesadas". Con sus obras, estos artistas pretenden que la gente cambie, que tome el destino en sus manos y

no lo deje en la de aquellos que lo utilizan para enriquecerse, envilecerse y adquirir un poder que se erige encima de todos, aun de quien lo ejerce, y agrade a la sociedad entera. Para respaldar lo anterior, veamos del último trabajo poético de Aztlán, *La esencia de los sueños*, la siguiente escena:

*Llegan dos personajes.
Uno mira a Otro embelesado,
éste baila indiferente
a la admiración de aquél:*

Uno:
Tú eres el elegido,
debo reconocerte como Dios.

Otro:
Él era mi guía,
pero me abandoné,
harto de la vida
cual mentira...

Uno:
Debo reconocerte como Dios.

Otro:
...luego a través de férreo trabajo
llegué a mí
y pude verlo en mis ojos.

Uno:
¡Tú eres Dios!
(Se tira a sus pies, queriendo asirlo)

Otro:
(Evitándolo:)
Mi Dios, no el tuyo.
(Se va).

Uno:
¡No me abandones!
(Corre tras él).

Aztlán quisiera implantar la situación social en la que los artistas sean los que eduquen, los que encaucen a los individuos hacia las más altas regiones de la sensibilidad y de la sabiduría, de lo armonioso y lo fraternal, ya que están convencidos de que "el arte es la disciplina que verdaderamente conduce a los más sublimes estados de libertad"; de ahí que sus espectáculos propongan la participación del público, tanto con lo que acontece en el escenario, como en su vida social.

Se desligan de las obras panfletarias cuyo tema sea netamente político y subordine el arte a sus fines propagandísticos. Piensan que si lo político se halla presente, deben procurar que sobresalga lo artístico, lo bello. No emplean frases hechas ni lugares comunes, y aunque en sus obras intervengan personajes de bajos recursos económicos, no por ello los dejan caer en la vulgaridad y lo grosero. Tratan de evitar las palabras soeces, que sólo se dirigen a la risa fácil del espectador y degradan el lenguaje, que de por sí más bien "descomunica". Para ellos cualquier escena es digna de desplegar humor, sin embargo si no surge inteligente, gracioso y espontáneo, no insisten en que se presente. Sobre este punto podemos recurrir a *Miel del diablo* y mostrar su escena:

DUELO CELESTIAL

Ángel:

(Entra, tomándose de la mano con Diablesa, a algún sitio. Humo. Encuentran un columpio)
Soñé que una niña me perseguía,
en todo lugar que yo estaba irrumpía,
me cautivaba la sonrisa cínica
en su rostro de mujer inteligente:
parecía que deseaba perderme solamente,
pero antes en el placer de sus brazos agonizarme,
me daba miedo y luego le hacía el amor,
como escondidos entre la gente,
le gustaba la forma en que jugaba su cuerpo,
delicada cual árbol delgado en mis brazos de viento,
me soplaban canciones al oído,
(Diablesa no ha dejado de hacer lo que Ángel dice)
y en los silencios besaba y mordía mi cuello
provocándonos risa de placer lo que hacíamos.

Diablesa:

Tú no debes soñar sino lo que ordene,
sólo yo debo llenar tu mente.

Ángel:

Es verdad, así lo prometimos.

Diablesa:

Sin embargo sigue narrando el sueño.
(Juega en el columpio)

Ángel:

No, lo que sigue me da miedo.

Diablesa:

Ven, yo te protejo de todo fantasma,
para que tomes valor besa mi pecho
y acurrúcate suavcito en mi regazo
(Así lo hace).

Ángel:

Mmmhh.

Diabla:
¿Estás a gusto?

Ángel:
Mucho.

Diabla:
Sigue contándolo.

Ángel:
Bueno...
acariciaba su vagina con mi pie
y aunque estaba incómodo no me preocupé,
¿nunca te he tocado así?
(la toca).

Diabla:
No.

Ángel:
¿Te gusta?

Diabla:
Es rico. Sigue.

Ángel:
De pronto aparece un niño
y sin palabras me pide algo.
yo quería darle pero me lo impedía alguien.
sentía cómo su mirada taladraba mi cráneo,
el niño se alejaba maldiciéndome
y yo me iba sangrando abundante,
con la cabeza perforada pero sin quejidos,
todavía siento el hoyo aquí, mira
(señalándose).

Diabla:
Sí, ahí lo tienes, pero no te preocupes,
ya se irá borrando, es sólo un sueño.
Ahora vamos a dormir
(Ángel con sus piernas se cuelga del columpio,
Diabla lo columpia).

Ángel:
¿Y el niño?

Diabla:
Él tiene que recobrar por sí mismo
la parte de paraíso que anhela
y seguirnos desde los huesos.

Ángel:
Debemos ayudarlo.

Diabla:
Cuando sea adecuado.
Due
rme...

Ángel:
Sí...

Diablaesa:
¿Y la muchacha?

Ángel:
(Dormitando)
Tenía la cara de tu hermana.

Diablaesa:
(Lo tira del columpio, pero no despierta)
¡Lo sabía, no lo hubieras dicho!
¡Los odio!
¿Estás muy cansado?
(Lo golpea con su pie)

Ángel:
(Dormido)
Sí...

Diablaesa:
¿Ya estás dormido?
(No responde)
Hoy me da miedo lo oscuro.
¿me escuchas?

Ángel:
(Dormido)
Sí...

Diablaesa:
(Haciéndolo):
¿Puedo acostarme a tu lado?

Ángel:
(Pausa.
Levantándose de improviso)
Voy a orinar.
(Desde el baño)
No actúes como niña.
(bromeando)
qué ridícula
(Saca su pene. es una jeringa con agua.
moja al público.
Diablaesa se levanta
y se acuesta en otro sitio.
regresa Ángel).
Sigamos durmiendo
(se acuesta junto a ella
y la atrae hacia sí violentamente).

Diablaesa:
Sí.
(Pausa. Se levanta, pisa a Ángel y sale)

Ángel:
(Dormitando)
No tardes.
(Regresa Diablaesa, angustiada da vueltas y sale.

Ángel se levanta y cierra
la puerta con llave.
Pausa).

Diabla:
(Desde afuera)
Ángel, ábreme.
(Le abre)
Ya no te amo.

Ángel:
Está bien, terminemos.
Aquí está tu boleto,
regresa cuando quieras
a tu cueva en el infierno

Diabla:
¿Sabes que era el hoyo
por donde sangraba tu cabeza?

Ángel:
Creo que un balazo.

Diabla
Exacto.
(Saca una pistola,
le apunta,
oscuro,
se escucha un balazo.)

Ponen especial empeño en la actuación y con ello “la fusión de las artes se pone al servicio del ser humano y no el ser humano al servicio de las artes”. También porque coinciden con las propuestas de Grotowski y de Eugenio Barba⁴, de tal forma que se puede prescindir de todos, absolutamente de todos los elementos, excepto del actor. Entonces la relación con el público es más directa e intensa. Siendo un grupo totalmente independiente, no cuentan con grandes recursos económicos, sólo con los que aporta el director, o sea, con su sueldo de asalariado, de ahí que tomen literalmente las sugerencias de los maestros arriba mencionados y reduzcan los accesorios al mínimo necesario, pero siempre incluyendo música, pinturas (las cuales todos contribuyen a crear) como escenarios, vestuario (el menos posible), maquillaje, iluminación y, de acuerdo a la obra, acaso máscaras, esculturas o algún elemento arquitectónico como símbolo. Prescinden, por tanto, de muebles, de paredes, de recintos específicos, de “lugares reales”. Entonces crean al personaje solo con su circunstancia, y el enfrentamiento se vuelve más terrible entre éste y el espectador, que también se encuentra solo, y desamparado de cualquier pantalla, como la que pudiera ofrecerle el

⁴ Para quien desee ampliar su conocimiento sobre estos teóricos, lo remitimos a sus obras: Eugenio Barba escribió: *Las islas flotantes* y *El arte secreto del actor*, Gerzy Grotowski escribió *Hacia un teatro pobre*.

cine (ya que en última instancia puede pensar que lo que observa no es “real”); en el teatro ni ese recurso le queda, pues los artistas crean “la verdad” del momento y de la cual no podrá librarse, más que confrontándola. Veamos esto con una escena de la obra *El monte de la mujer pantera*⁵:

*Es noche. Entra Samuel vestido como mujer,
está ejerciendo la prostitución.
Se pasca entre el público.
Habla con alguien:*

Samuel.

¿Te gusto?
Me llamo Sammy
(Parece que le gustó porque se le ofrece,
quiere acariciarlo, besarlo.
Llega un policía y lo apresa,
violentamente lo conduce a una celda.
Lo deja solo.
Samuel llora.
Aparece otro policía,
se le acerca amenazador)

Policía.

Ahora sí, te vas a quedar un buen rato
aquí dentro...

Samuel.

No hacía nada malo...

Policía.

¡Cállate!
(Pausa)
...A menos que cooperes con nosotros...
(Silencio)
Hace como un mes apresamos a un guerrillero.
(Pausa)
Pensamos que es el jefe pero guarda silencio,
no habla con golpes ni con drogas,
tal vez... tú lo convenzas...
con tus encantos...
(Se le acerca,
lo toma de la barbilla,
acaricia su cuerpo,
le da una bofetada y sale).

⁵ Recordamos al lector que las obras que mostramos no siempre están editadas y que casi en todos los casos contamos con fotocopias del trabajo escrito a máquina por el propio autor, así que tratamos de conservar la estructura formal de cada obra.

Por eso recurren a la actuación vivencial que estipula Stanislavski⁶, ya que a final de cuentas el arte del actor se basa principalmente en una transformación creíble en un determinado personaje, para que se acepte como “verosímil” lo que representa. De no resultar así, corre el peligro de no llamarle la atención al público, ni siquiera unos minutos, y entonces el espectáculo se vendría abajo.

Los eventos que se crean en el taller (o laboratorio) de Aztlán (que puede ser la casa del director, de un actor o un salón de clases universitario) pretenden regirse por la libertad (por libertad se entiende que en el taller, que no es el recinto en sí, cada cual puede hacer lo que desee, con la única condición de que eso no agrede a los demás), pero basándose en la férrea disciplina. Aquí el que lo desea puede fungir como poeta, sólo basta con que se decida a escribir el texto que regirá la actividad del grupo. Pero tratando de inventar a partir de la belleza, la profundidad, lo terrible y lo gracioso. Un argumento que se aleje de lo horrible del naturalismo, de los lugares comunes, de lo trivial y de la vulgaridad.

“Los integrantes de Aztlán, para elaborar un texto, se ponen de acuerdo en algún tema, dilucidan las posibilidades que desean abordarse, los actores autoeligen personajes, se busca la música o se inventa en el escenario, se lleva a cabo el ejercicio de improvisación, en el cual el actor debe decir lo que se le ocurra basándose en su personaje, pero de la manera más perfecta, siguiendo los preceptos arriba mencionados. Si se observa detenidamente, se puede ver que en este método hay mucho de lo que se trasluce en el trabajo de la Commedia dell’ arte. En la construcción de la siguiente escena de *Somos dios*, se llevó a cabo lo arriba mencionado:

⁶ La actuación vivencial nos dice, de manera general, que el actor debe transformarse lo más posible en el personaje, ya que en eso precisamente consiste el arte del actor: transformarse en otros, aceptando de antemano que jamás se va a desprender de sí mismo como persona, pero que entre más se introduzca en la “vida” del personaje, mejor va a ser su obra de arte su actuación; para ello recurre a una técnica específica que tiene como pilares los siguientes puntos: a) la memoria de las emociones; b) la verdad escénica; c) responder al mayor número de posibilidades de actuar frente a un hecho para darle vida a lo ensayado y también fresca; d) el entrenamiento físico y espiritual del actor. Para profundizar en el asunto, se pueden consultar las obras de Stanislavsky, entre todas, *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje*.

INTERLUDIO 1⁷

El fauno y la ninfa

Fauno:

(Llega trotando)

Tan suave descendiste
que a pesar de ser el vigía más atento
a la metamorfosis pétreo
de los soles más lejanos
y al rayo en que se transforma
el colibrí cuando irremediablemente
vislumbra la brillante hermosura
de su presa, no supe en qué instante,

(desciende la ninfa)

engalanada con áurea pureza
y en el tacto gatos de seda,
plasmaste, cruelmente tierna,
la ansiedad de mi alma
en el estío de tu capricho
y las flores de tu boca
cercaron los intentos de salida,
los deseos de escape.

(juegan).

Me convertí en implacable
asesino de ídolos
hasta quedar solo
con mi nuevo culto.

El paraíso inmarcesible
fue entonces el frenesí de tu cuerpo
y el único sendero para mi planta
la luz de tus ojos,
la luz de tus ojos.

(tomados de la mano se van.)

Con el poema-danza anterior es fácil deducir que se están mezclando varias actividades artísticas aparte de la poesía y la danza, es lógico suponer que hay música y por lo menos un telón de fondo como escenografía, o sea, también está presente la pintura. Es así como se da la fusión de las artes en estos eventos. "Es intención del grupo elaborar espectáculos que le digan a los mexicanos las cosas de otra manera, más elaborada y que dé pauta a una crítica diferente a la que el sistema los tiene acostumbrados. Un teatro que ponga en tela de juicio toda la pasividad en que se 'desenvuelve' la sociedad, que diga las cosas cual deben ser, es decir, donde el ser humano sea otra vez lo más importante, pero en una armoniosa relación con la naturaleza y las demás personas; no mostrar las cosas en su rutina alienadora, y entonces poder *desenajenamos* de ella.

⁷ Aztlán sugiere que se dancen los interludios en lugar de recitarse, y que empiecen antes que las escenas de Adán y Eva concluyan. Es decir, mezclan escenas de diferente carácter sin prejuicios.

Además, que se aleje de lo panfletario para dar paso a lo sutil; que permita la improvisación aceptando sus descubrimientos; que sea la imaginación quien reine por sobre lo ordinario". Se vuelve el texto un maravilloso pretexto que acepta cambios, los asimila y exige nuevos cambios. Se le muestran a la gente las posibilidades que permite la poesía. Pero, como se ha visto, no es el texto quien determina el espectáculo, sólo es uno de los elementos que lo conforman. Véase cómo Aztlán mezcla la belleza de la palabra con lo terrible de la circunstancia:

XIV

Simón

*(En la alcoba, Rayo de Sol
oculta algo bajo la almohada.
Cuando mutuamente están desnudándose:)*
Hermosa Rayo de Sol,
no quiero ser una obligación.

Rayo de Sol

No te preocupes por favor,
estás aquí también por mi deseo
(se acarician).

Simón

No te merezco, eres tan dulce.

Rayo de Sol

No hablemos de merecimientos,
ten mi alma y sus secretos.
(Hacen el amor).

Simón

Eres tan exquisita.
¿Me amas?

Rayo de Sol

¿Qué es amar?

Simón

Es el sentimiento más terrible,
puede hacer de la vida un milagro
o el infierno más horrible.

Rayo de Sol

A ti se te reserva lo último

Simón

¿Por que lo dices,
eran falsas tus caricias?

Rayo de Sol

¿Te importó en algún momento?

Simón

Siempre he buscado el amor.

Rayo de Sol
 ¿Para destruirlo destruyéndote?

Simón
 Para estar tranquilo y vivir en paz.

Rayo de Sol
 Anhelos que no lograrás.

Simón
 ¿Por qué?

Rayo de Sol
 Era verdad lo que me dijo,
 los hombres son muy animales,
 sólo piensan en sí mismos
 y en satisfacer sus vicios
 (*se cubre*).

Simón
 ¿Quién lo dijo?

Rayo de Sol
 ¿Quién? ¿Quién?
 La persona más maravillosa,
 el más delicado ángel,
 tú posaste tus manos sucias
 en su amoroso corazón,
 Esmeralda se llamaba.

Simón
 ¿Esmeralda?

Rayo de Sol
 ¡Sí, mi madre!

Simón
 ¿Eres hija de Esmeralda?

Rayo de Sol
 (*Con el puñal que había escondido
 intenta matarlo*)
 ¡Así es, padre!
 (*Solamente lo hiere*).

Simón
 ¡Pues será conveniente que pruebes
 tus mejores suertes!
 (*Luchan. Otra vez lo hiere,
 pero ligeramente,
 Simón se vuelve más brutal,
 Rayo de Sol sale de la alcoba
 y llega al salón.
 Simón toma su espada y la persigue.
 A los que se encuentran ahí:*)
 Mi querida esposa
 cargaba una venganza
 y atentó contra mi vida,
 pero descubrí su trampa,

logrando reducirla,
a pesar de estar desarmado,
y aquí la tenemos,
blandiendo su arma.
La expongo a los presentes
para que democráticamente
decidamos su suerte.

Tabernero

¿Sirvo vino?

Simón

Cuando ordene.

Dios

¿Qué propones?

Simón

No quiero abusar de mi fuerza,
¿alguien quiere batirse por ella?
(Silencio)
En ese caso, Rayo de Sol,
usemos las espadas.

Dios

Un momento,
creo que debo interceder
por Rayo de Sol,
una espada para mí.

Rayo de Sol

No, gracias,
no confío en quien visitó la muerte,
por muy milagroso que parezca,
lucharé por mi propia causa,
aun contra mi sangre,
he sido entrenada como guerrera
y sé que amo la vida,
quiero para mí la espada.
(Se la da el tabernero)
¡Ahora!
*(Se enfrenta a Simón
el cual logra desarmarla,
y mientras la amenaza con la espada:)*

Simón

El destino ha dado su respuesta,
gané, señores, sobre esta esposa,
sobre esta mala hija
que no sabe cumplir promesas.

Dios

¿Qué propones?

Simón

La pena es muy grave:
atentar contra el matrimonio
es violentar todo el esquema,
rechazar de la tradición la enseñanza,

no hacerle caso a la familia,
trasgredir la bolsa,
contradecir el destino.
Ante semejante desajuste,
sólo tengo un deber,
aunque me duela el alma,
y a menos que se retracte,
¡propongo la muerte!

Dios

Rayo de Sol, claro escuchaste,
si de morir deseas librarte,
debes olvidar tu afán de venganza
y ser un modelo de esposa.

Rayo de Sol

¿Antes podría exponer mis razones
esperando se disculpen mis acciones?

Dios

¿Serán fuertes para derrumbar el veredicto?

Rayo de Sol

Tan fuertes que espero las soporten.

Simón

No hay razón que valga
cuando se atenta contra el sistema.

Rayo de Sol

Lo que hice lo dictó la justicia.

Simón

Nosotros dictamos los cánones de la justicia
y tus actos la trasgredieron.

Rayo de Sol

Buscaba ordenar el destino.

Simón

Tomándolo en tu mano.

Rayo de Sol

En base a lo justo.

Simón

¿Justo para quién?

Rayo de Sol

(A Dios:)
¿No predicabas justicia y amor?

Dios

Para los humanos
no tienen valor,
sólo piensan en venganza
y destrucción,
tú eres la prueba.
Mejor retráctate
y sé una buena esposa.

Rayo de Sol.
¡No podría, tengo que matar...!

Simón
¿Entonces?

Dios
Aceptado el veredicto:
muerte a Rayo de Sol.

Simón
Por supuesto, consejero,
yo tenía razón
(*la mata*).
A partir de hoy
exijo que este sea un mundo sin amor,
en donde sólo valga la fuerza
y la heroica posesión de todo
el brillo maravilloso del oro,
en donde reine impune la traición
y se imponga la mentira.
¡declaro la esclavitud
para toda la Tierra!

Desde André Breton y Sigmund Freud se empezó a aceptar que la realidad también está compuesta de otras cuestiones que no la disminuyen, sino la enriquecen, tales como los sueños, la locura, lo irracional, lo no lógico, la violencia, pero ya no como la usaban los dadaístas ni Jodorowsky, ahora los de Aztlán emplean una violencia diferente. Con sus obras agreden a la gente al mostrarle situaciones que la comprometen socialmente y en las cuales sin desearlo se halla presente, esto es, en las creaciones del grupo; intentan que la gente no participe únicamente como espectador, "rompen la cuarta pared" y entonces la obra imaginada se inserta en la realidad social del espectador. Esto lo conflictúa bastante. Además lo agreden con la violencia y lo extraño de lo que se dice. Y es que en las obras de Aztlán se recurre a transgredir la sintaxis de las frases, a recortarlas y quedarse con lo esencial, a la repetición del gesto y a sonidos de animales o de las cosas. Por ejemplo la siguiente escena de la obra *Esclavo*:

[*En el escenario ya se encuentran Aurora con su hijo-amante X*]

R:
(Borracho entra acompañado por C:)
¡Ciudadanos del universo,
¡alégrense con las buenas noticias!,
como es de todos conocimiento...

Aurora:
¿Y ése?

X:
No lo conozco.

R:
...que subí a lo más alto
y con El-que-todo-sabe
tuve larguísima entrevista...

Aurora:
¿Qué dice?

X:
Parece hablar otro idioma.

R:
...Me ordenó que ustedes,
amados elegidos,
por su gloria sean bendecidos.
¡Aquí está su ley!
(Alardea de su sexo. C
cae de hinojos ante eso
y realiza extrañas reverencias).

X:
¡La ley!

Aurora:
¡Huyamos
(salen corriendo
tomados de la mano).

R:
Mira cómo quedaron atónitos.
El silencio que los envuelve
es la prueba más palpable
de que debo dirigir sus destinos.
(Retórico frente al público.)
Agradezco su enorme confianza,
gentiles ciudadanos,
el destino será nuestro
ahora que yo gobierno.
Por favor no aplaudan.
¡no aplaudan!
(C aplaude
y conmina al público a que lo imite.
R baila bajo la lluvia de aplausos,
de pronto quiere detenerse pero no puede,
le grita a C que no aplauda,
éste le ruega silencio al público
y él mismo ya no aplaude
R poco a poco deja de bailar)
No aplaudan, je.
peco de modesto, además,
fui héroe de la pasada guerra...
en la cual los enemigos...
hijos de su....
(continúa con ademanes demagógicos,
exaltados, grotescos,
en ocasiones adopta posturas animales

y se le escuchan ladridos, mugidos, pujidos,...
salen cual cuadrúpedos.)

En los montajes de Aztlán se emplea la danza y la mímica respetando los aspectos que Eugenio Barba enfatiza sobre la disciplina que un actor debe desarrollar, y que son:

1. La personalidad del actor, su sensibilidad, su inteligencia artística, su individualidad social que vuelven a cada actor único e irrepetible.
2. La particularidad de la tradición escénica y del contexto histórico-cultural a través de los cuales la irrepetible personalidad del actor se manifiesta.
3. La utilización del cuerpo-mente según técnicas extra-cotidianas basadas sobre principios⁸.

Principios que retornan en el proceso creativo, sin importar la parte del mundo donde el artista se encuentre.

Lo que Barba denomina pre-expresividad se lleva a cabo en Aztlán principalmente por medio de las danzas clásica y contemporánea; así los actores de este grupo se entrenan físicamente en torno a dichas disciplinas, pues consideran que "el cuerpo del artista del escenario siempre debe estar preparado para actuar en cualquier momento y lugar". Creen estar dispuestos a llevar a cabo cualquier cosa en escena si así lo requiere la circunstancia. Por ejemplo, imagínese cómo se actuaría lo siguiente, la gran dificultad que implica:

Esmeralda

(*Volando*)
¡Eh, todos!
¡Vean mis alas!
¡Son hijas de la necesidad,
anhelos de mi voluntad!
(*Se detiene. Imperativa:*)
¡Ilumíname sol,
persigue mis vuelcos!
(*Se lanza al viento*)
¡Nadie me atrapará jamás,
soy hija de la tierra,
mujer convertida en magia.
¡Ya te vi, Rayo de Luna,
no me alcanzarás!

Rayo de Luna

(*Volando*)

⁸ Eugenio Barba. *La canoa de papel*. Colección escenología, México, 1992, p. 27

¡No escaparás de mí, Esmeralda!
¡Como tú soy rápida y hermosa!
(*Trata de atraparla.*)

Esmeralda

¡Inténtalo, Rayo de Luna!
(*La esquiva*)
Soberbia y querida hermana.
(*Rayo de Luna la persigue*)
¡No podrás igualar mis fulgores!
(*Juegan.*)

Simón

(*Entra caminando*)
¡Pero qué lindas son!
Con gusto por ustedes
dejaría de ir tras el sol.

Esmeralda

Sólo estamos destinadas
a espíritus que vuelan,
no al gusano que traiciona.

Simón

¿Qué les parece este juego:
ustedes con alas y yo con redes
(*Las muestra*),
si las atrapo se hará lo que decida,
y si vencen siete años seré esclavo,
aceptan?

Esmeralda

¡No al gusano que traiciona!

Rayo de luna

Me gusta su atrevimiento,
démole una oportunidad.

Esmeralda

¿Acaso no le miras los ojos?
De inmediato se nota lo tramposo.

Rayo de Luna

Ni así podrá con nosotras.

Esmeralda

(*Molesta*)
Está bien, hermana,
sólo porque tú lo quieres.
(*A Simón:*)
¿Cuál es tu nombre?

Simón

Si pierdo te lo digo.

Esmeralda

Ya empezaron los trucos.
De acuerdo, juega tus redes,
mas no valen los ardides.

Simón
Perfecto. ¡Empezamos!
Forjemos el arcoiris.
*(Trata de enredarlas,
pero fácilmente lo esquivan)*

Esmeralda
¡Uh, el valiente,
no puede con las mujeres,
vamos a traerle una niña!

Rayo de Luna
¡No te des por vencido,
el triunfo es un suspiro!
(Rien y lo esquivan).

Simón
*(Fingiéndose cansado
se pone de hinojos,
pero se prepara a saltar)*
Está bien, lo reconozco,
son más ágiles que el viento,
pero de todos modos me inspiran
el amor de mis sueños.

Rayo de Luna
(Descendiendo)
No somos para ti, entiéndelo.

Esmeralda
No te acerques demasiado,
Rayo de Luna, es traicionero,
conozco su calaña.

Simón
Con una quisiera
unirme en matrimonio.

Rayo de Luna
No pasaste la prueba...

Esmeralda
¡Cuidado con la red!

Rayo de Luna
(Realiza una pirueta)
¡Ni siquiera darías otra batalla!
(Simón salta y la atrapa).

Esmeralda
¡Huye, huye!
¡Lo sabía, utiliza mañas!
¿Cómo caíste en sus garras?
(Simón besa a Rayo de Luna)
¡Hubo trampa, no vale!

Simón
¡Vamos, rían, hermosas!

¡Rayo de Luna, te atrapé!
¡Ya tengo tu nombre en mi alma,
eres mía por su conjuro,
te reclamo por el beso.

Rayo de Luna

Jamás podría ser tuya,
me iría esfumando a tu contacto,
te doy a cambio de mi promesa,
hecho con las entrañas de oro
de mi madre pura,
esta mágica sortija.

Simón

¿Cambiar el fuego nocturno
que despiden tus piernas,
la luz divina de tus ojos,
la caricia contra la fatiga,
el sagrado secreto de tu suspiro,
acaso mi descendencia
por un trozo de metal dorado?

Esmeralda

El oro te hará perfecto,
nadie podrá competir contigo,
te acompañarán los más ambiciosos,
se te abrirán todas las puertas,
ni siquiera pensarás en el amor
por lo fiel de la imitación
y si recurres a unas cuantas muertes
¡no se diga cómo crecerá tu suerte!
¡El mundo tendrás a tus pies,
podrás inventar los dioses que gustes!

Simón

No es interesante la oferta.

Rayo de Luna

¡Desprecias lo que todos envidian!

Simón

¡Sólo deseo tus caricias!

Rayo de Luna

Afán estúpido y lleno de orgullo,
Así no las conseguirás.

Simón

Pues he de obligarte
con todos mis recursos.

Rayo de Luna

Ya lo intentaste
y sólo te amparó el fracaso.

Simón

Pero estás en mis brazos.

Rayo de Luna

Contra mi deseo,
por el engaño.

Esmeralda

Será mejor que la sueltas
(*Saca su espada*),
porque...

Simón

¡Silencio, Esmeralda,
ya no puedes intervenir!

Esmeralda

Pero...

Rayo de Luna

Está bien, hermana,
yo me las arreglo...

Simón

¡Ya basta, he ganado!
¡Te reclamo para mí, Rayo de Luna,
cumple con la ley de la naturaleza,
pues aunque fueras diosa,
si te nombrara mi conjuro,
resplandecer debes en mi cama!

Rayo de luna

Con gusto lo haría,
pero mi pensamiento,
mi corazón y mi alma
(*Riendo ambas por la ocurrencia*)
pertenecen a Esmeralda.

Simón

¿Pero se han vuelto locas?
¡Están rompiendo la regla!

Esmeralda

Acéptalo, no puedes siquiera
desplegar tus alas,
¿cómo te consideras?,
¿cerdo?
(*Ríe sarcástica*).

Rayo de Luna

Acabó el juego,
afloja la red,
me parece valiente
(*Riendo intenta acariciarlo
pese a la red, él la evita*)
Suéltame guapo.

Simón

¿Estás segura que a mí
nunca lograrías entregarte,
y que el anillo de oro
tiene las virtudes que dijeron?

Rayo de Luna

¿Sólo puedes emplear la violencia?

(Silencio de Simón)

Lo juro.

Simón

¡Pues un solo acto hará que todo
me pertenezca para siempre:
tú y el oro!
*(Saca su espada y la mata,
le quita la sortija).*

Esmeralda

¿Qué hiciste insensato?!,
ella te amaba, sólo jugábamos,
pero tenías que descubrirlo.
Cada noche describía tu rostro
sin haberte conocido
¡y mira lo que has hecho,
asesinaste al amor!

Simón

¡Sólo se puede destruir lo amado,
y no hay otro modo de volverlo tuyo!

Esmeralda

¿Así del amor reniegas
cambiándolo por oro y muerte?

Simón

¡Sí, reniego del amor que se oculta
como mentira de mi necesidad,
fantasma de la soledad!

Esmeralda

¡No sabes lo que haces,
no entiendes lo que dices!
¡Maldito estás por siempre,
el amor jamás podrás reconocer
aunque su nombre te grite
y sientas su caricia!
¡Lo buscarás eternamente!

Simón

¡No me importa lo que digas,
seré poderoso!
(Lanza su red contra Esmeralda).

Esmeralda

¡A mí no me embaucas truhán!
Y con este crimen
para siempre estás solo,
pobre perro olvidado,
¡refugio de la traición!

Simón

¡Cúdate de mis ansias
con tu ridículo orgullo
que anhela mi lecho,
aunque lo niegues
con leyes morales!
(Toma su red y se va.)



J. Ruelas
-1969-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

129-1

LÁMINA 21

Julio Ruelas

Viñeta en la Revista Moderna

1903-1911

México

Esmeralda

¡Huye con su botón el asesino!
(Desciende)
¿Ahora qué hago sin tu vida,
cómo alejaré las noches sin luna,
del insomnio las mordidas,
el acertijo de la pesadilla?
¡Pero mi maldición perdurará:
no encontrará amor
el que usa la traición!

*(Con gran esfuerzo se lleva a Rayo de Luna
y desesperada vuela,
cuestionando repetidamente:)*
¿Por qué ella, la más pura?
¿Por qué Rayo de Luna?
*(Desciende. Casi a punto de caer
entra Simón y la sostiene,
cautelosamente la posee.
Sale contento, riendo.)*

Obsérvese la Lámina 21 y *siéntase* cómo se da una íntima relación con la escena anterior, y también obsérvese que los mexicanos desde principios del siglo XX, en la plástica, realizan arte de vanguardia.

Con su taller-laboratorio, Aztlán se encauza a la creación de nuevos autores. Tal vez en el sentido tradicional del término, los integrantes de este grupo no se sientan dramaturgos, pero se catalogan poetas, algunos por su desempeño en el escenario, otros por lo que escriben y aplican en los espectáculos. Pero lo seguro es que Aztlán no recurre a obras de algún autor que no esté íntimamente relacionado con el grupo, ya que consideran que "aún tienen mucho qué decir", de acuerdo a los métodos de creatividad que emplean, y por lo mismo les parece absurdo recurrir a alguien ajeno a su trabajo artístico:

EPOPEYA

Narrador:
(Puede ser, al mismo tiempo, el Héroe)
Va el Héroe destruyendo obstáculos
(Aparece en moto o en auto,
si es a pie surge por entre el público,
trae lentes, funa, come alimentos chatarra y bebe,
arroja la basura a los lados,
coquetea con las mujeres y reta a los hombres),
todo con lo que se topa
conoce la furia de su brazo
(en la pared del fondo)

vemos en película o video
zona selvática y boscosa
que va tornándose desierto
o ciudades de humo y tráfico),
conoce gentiles y bellas princesas
(aparece una puta,
el Héroe hace lo imposible por halagarla,
mas ella no lo toma en cuenta,
ante su insistencia ella pide dinero,
él se registra los bolsillos
y nada encuentra,
ella lo rechaza,
saca a un hombre del público
con señas le dice que cuánto le va a pagar,
le parece poco,
lo rechaza brutalmente,
regresa donde el Héroe,
lo llama, él se toca los vaecos bolsillos
y se encoge de hombros,
ella va hacia él y lo acaricia
acerca su cuerpo a los genitales masculinos),
ella muestra lo bello de su alma
al aceptarlo con virtudes y defectos
(sevean, salvaje,
brutalmente,
goza,
la retira de sí)
pero el Héroe tiene que salir
y sus faenas heroicas cumplir
(se despide el Héroe,
la mujer llora, no quiere dejarlo ir,
el Héroe trata de desprenderse, lo logra,
ella se le tira y se agarra a sus piernas,
él con gran esfuerzo se desprende,
ella va con el público y saca a alguien,
lo lleva al escenario y le quita la ropa,
ahí lo abandona y se va,
en el trayecto encuentra su calzón,
lo levanta, lo ondea al viento
caminando coqueta y retardadamente
mientras se va)
no retrocede al afrontar lo imposible
(entra niño mendigo y el Héroe
lo agrede, lo golpea,
así lo acompaña, negándole dinero
y golpeándolo,
hasta que salen).

Estos artistas han decidido afrontar la difícil labor de entrenar, ellos mismos, actores que se encuentren dispuestos a realizar grandes o pequeñas partes de una obra que estará por encima de sus individualidades. Pues en este laboratorio “se inculca la humildad para afrontar cualquier personaje y se prepara a los integrantes de tal forma que se sientan capaces de llevar a buen término tal empresa”. Para ello recurren a una estricta

disciplina corporal y espiritual que los llevará a los objetivos comunes que se fijaron desde su ingreso al taller.

Y uno de los objetivos primordiales es que los participantes puedan alcanzar un estado de plenitud con la práctica del arte. Acaso porque piensan que "la actividad artística es la que todo ser humano debe llevar a cabo en su vida cotidiana y no es así solamente por el sistema socioeconómico que se padece y el cual nos hace creer que hay otras circunstancias más inmediatas que el arte; y esto no sólo a escala nacional, sino mundial". Entonces con una actitud casi suicida, estos artistas se enfrentan a las graves dificultades de solventar su modo de vida y crear arte, sin buscar con éste aliviar sus necesidades culinarias, ya que no piensan comercializarlo, sino plasmarlo como la práctica de algo divino que los ha de conducir a un estado espiritual alejado de las exigencias animales de la rutina, para intentar alcanzar un estado de plenitud, en el cual logren vencer sentimientos de envidia, angustia, desconsuelo, tristeza u odio; y que prevalezca por sobre todo un gran amor a lo que se viene haciendo, ahora que todos los valores que el ser humano erigió han fallado.

Respaldando lo anterior, aquí tenemos la escena final de *Somos dios*:

Dion:
(Canta:)

Ante la grandilocuencia de un beso
(besa a Noche que se encuentra atada al infinito
y delicadamente le quita las invisibles cadenas,
llena de alegría ella danza alrededor de Dion),
por mis propios gestos
se han venido abajo los cultos
que mis ademanes erigieron
y el eco de mi espíritu
impulsa la armoniosa danza
de los astros.

Permito en la desplegada magnitud de mis alas
Suavemente repose noche su tibieza,
luego que el silencio más profundo
del crepúsculo canta
las luciérnagas de mi corazón
(toma a Noche entre sus brazos,
la cual se acurruca y se duerme,
mientras va saliendo el sol).

Los integrantes de Aztlán saben que por su entrenamiento son capaces de actuar en cualquier lugar: un teatro, una escuela o la calle misma. Estos actores desarrollan sus

capacidades de tal manera que se puedan transformar en músicos, cantantes, bailarines, escenógrafos, poetas. Se les hace ver que no hay límite para la creatividad y que todo reside en ellos, que nunca es tarde para comenzar y que "el actor (el ser humano) es el universo más sublime, grandilocuente y complejo que existe".

Se puede decir que la dirección de los espectáculos tiende a darse en forma colectiva, aunque siempre haya quien dirija esencialmente el espectáculo. Esto se debe a que los actores dan sus mejores propuestas y el grupo las valora, aceptando la opción más adecuada para determinada escena, sin embargo la decisión última siempre queda en el director, sin que se entre en discusiones desgastantes que a nada conducen.

Cuando se hace necesario, los actores también intervienen en la tramoya, en la construcción de la escenografía, el vestuario y los demás elementos que conformarán todo el espectáculo. A pesar de las determinadas diferencias que existen entre los integrantes, todos cooperan agradablemente en la consecución del objetivo común: que el espectáculo resulte lo más hermoso, perfecto posible y que pueda representarse en cualquier sitio el mayor número de veces.

Los integrantes del grupo Aztlán consideran que necesitan conocer las circunstancias socioeconómica nacional y, hasta donde sea posible, mundial, para realizar sus obras; ya que "el arte necesariamente aborda situaciones y problemas humanos". Teóricamente se definen como un grupo independiente que contempla las ideas de los movimientos vanguardistas de Jodorowsky y Eugenio Barba como base de su manifestación artística; consideran que, como artistas, en estos momentos históricos deben luchar porque el arte llegue al mayor número de personas y, si son espectáculos teatrales, se representen el número de veces que más se pueda, sin detenerse porque haya o no un lugar específicamente destinado para la representación teatral. Pugnan por "un arte que, por lo hermoso y profundo, transforme a las personas cuando lo afronten; un arte de riqueza imaginativa que haga desplegar el potencial de fantasía que existe sustancialmente en todos los seres humanos, de búsqueda de lo más valioso y esencial que se ha conservado a través de los tiempos a pesar de guerras, epidemias y crisis. Un arte donde las más diversas manifestaciones convivan armónicamente para conformar un todo magnífico que únicamente quiera dar placer y sabiduría a quien lo contemple". Asimismo, consideran que tal diversidad de manifestaciones artísticas se deben llevar a cabo en todas las escuelas y en todos los grados del desarrollo intelectual del individuo, pues consideran al arte, entre otras cosas magníficas, como "la más grandilocuente herramienta para que la gente se transforme positiva y armoniosamente". Tal vez sirva

como ejemplo, de la obra *La gran transformación en la conciencia de la voluntad*, la escena que sigue:

*En la cueva de los cilindros,
Arturo manipula las máquinas y logra reanimar
a los seres más poderosos del mundo antiguo,
salen de sus cilindros pero no de la cámara que los contiene.*

Militar:
¿Quiénes son ustedes?

Egmont:
Somos el dos por ciento
de la población mundial,
últimos sobrevivientes,
junto con ustedes,
del mundo que destruyeron.

Papa:
Perdón, hijo mío, pero...
¿podemos salir de la cámara?
Como ves ya estoy muy viejo
Y necesito ciertos cuidados...

Egmont:
No creo que deban salir...

Papa:
Hijo, soy el Papa.
¿Sabes lo que significa?

Egmont:
¿Para mí? Nada.

Papa:
¿Cómo te atreves!
(Controla su ira)
Dios no tendrá misericordia de ti.

Egmont:
Ya no creemos en dios
ni en la misericordia.

Militar:
(Empuñando su arma:)
¡Soy el presidente de la Unión Imperial
y les ordeno abrir la cámara!

Egmont:
(Tranquilamente:)
De nadie recibimos órdenes.

Militar:
Si no abren disparo.

Egmont:
Como gustes.
(Militar dispara,

la bala rebota en la pared
y mata a *alguien*).

Papa:
(Molesto:)

Hijo, déjate de estupideces
(Militar guarda el arma).

Banquero:
Yo soy el hombre más rico del mundo
y a pesar de que todo está destruido,
tengo una bóveda con increíbles riquezas,
sácanos y te las entrego todas.

Militar
¡Y me dijo que no podía prestarme!

Egmont:
Para nosotros el dinero es una estupidez.

Banquero:
No sólo dinero: joyas, tierras,
no te imaginas el gran poder
que adquirirías en un santiamén.

Militar:
¡Que no tenía un penique!

Egmont:
Sólo importa vivir intensamente,
esa es la verdadera magia,
nada creer, nada pensar,
solamente la creación al instante.
La sensación del mundo,
no la posesión.

Científico:
Disculpa, yo soy Científico
Y eso me parece muy animal.

Egmont:
Sí, la vida no la entiende la mente racional,
porque es un acto, no un pensamiento.

Papa:
¿Cómo es que no creen en Dios?

Científico:
Eso no es nuevo...
(Papa levantó su brazo y el Científico
guardó silencio de inmediato)

Egmont:
No lo necesitamos,
practicamos el amor a todo.

Militar:
Por lo que veo tú eres el líder.

Egmont:
Nadie es líder,
mi voz es la de ellos,
somos amantes y hermanos.

Papa:
Oh, la promiscuidad.

Egmont:
Entre nosotros no existe la hipocresía.

Militar:
¿Y la moral?

Banquero:
¿Y las buenas costumbres?

Científico:
¿Y la ciencia?

Papa:
(Lentísimo)
la fe...
la esperanza...
la caridad...

Guapa mujer:
El amor, el placer.

Su Amante:
(Acariciándola):
El lujo, el derroche.

Banquero:
¡El dinero!

Todos:
¿Cómo es que viven?!

Egmont:
Vivimos en la pura felicidad
y todo lo que mencionaron
es lo que de nosotros alejamos,
vivimos en armonía con la naturaleza,
ya no la destruimos, somos vegetarianos.

Guapa mujer:
¿No tienen máquinas, heliautos?

Egmont:
(Despectivo):
¿Qué es eso?

Guapa mujer:
Autos que vuelan, computadoras,
¡todo lo que se necesita para vivir bien!

Egmont:
Vivimos mejor que nunca,

no tenemos guerras,
no hay envidias ni celos.

Guapa mujer:
Eso es la sal de la vida.
Pobrecitos, qué vida han de llevar.

Papa:
Hijos, ¿qué piensan hacer con nosotros?

Egmont:
No sabemos.

Papa:
Abre la cámara.

Egmont:
Es necesario que les digamos...

Militar:
Lo único importante ahora es que salgamos.

Egmont:
Como gusten. Arturo...
(éste abre la cámara).

Científico:
No creo muy prudente salir.
¿por qué no escuchamos lo que iban a decir?

Militar:
¡Bah, tonterías!

Científico:
Salga primero entonces.
(Militar no se atreve)

Militar:
Yo lo decía por su Santidad.

Papa:
Hijo, ¿qué nos ibas a decir?
(Egmont con una seña le dice a Arturo
que se los comunique:)

Arturo:
En el mundo no pueden vivir
personas mayores de treinta años.

Guapa mujer:
¡Soy la única que puede salir!

Amante:
¡Mentirosa, tienes treinta y tres!

Guapa mujer:
¡Tonto! Yo sí voy a salir
(ante la expectativa de todos sale)
¡Estoy viva!
¡Estoy viva!

(Baila y se burla de los de adentro)
¡Vengan!
(Todos quieren salir)

Militar:
(Con su arma en la mano)
¡Todos tranquilos,
primero el Papa!
(Le abren paso al Papa,
éste sale despacio, temeroso.)

Papa:
¡Gracias, Dios mío!
Que sea como tú ordenes
(cae muerto,
los que estaban a punto de salir
retroceden aterrorizados,
la Guapa mujer entra a la cámara.)

Militar:
¿Por qué se desplomó?
¿Dónde está el médico?

Médico:
Aquí, señor.

Militar
¿Qué espera para atenderlo?

Médico:
Disculpe, señor, no voy a salir.

Militar:
¿Se niega a cumplir su deber?

Médico:
Señor, soy más útil a los vivos.

Militar:
¡Malditos sean! ¿Qué le hicieron?
Si no nos salvan morirán con nosotros.

Egmont:
Si gustas, puedes disparar,
casi tengo treinta años.

Arturo:
¡Yo también!

Militar:
Mienten, no tienen más de veinticinco.

Egmont:
Piensa lo que quieras.

Militar:
Si salimos,
¿es seguro que moriremos?

Egmont:
Nosotros pensamos que sí,
pero el científico puede comprobarlo.

Científico:
(Como gruñido:)
Les creo, les crgrrr...

Guapa mujer:
¿Por qué no morí?

Egmont:
No me interesa
no saber qué responder.
Usa la puerta,
el dilema te pertenece.

Guapa:
Hay algo en ti que me hace creer.
¿No quieres entrar con nosotros?

Amante:
Mi cielo, compórtate.

Guapa:
¡Cállate!
(A Egmont:)
¡Ven!

Egmont:
El pasado no existe,
hay paz en mi corazón.

Guapa:
¡Cobarde!

Militar:
Alguien tiene que salir.

Banquero:
Señor presidente de la Unión Imperial,
como primer mandatario que es de la sociedad,
de la cual soy digno representante
(saca papeles de su saco),
como en estos documentos consta,
debe encarar la circunstancia,
todo el mundo le pide que salga.

Militar:
Es demasiado honor para mí.
Creo que le corresponde al Rey del Oriente.

Rey del Oriente:
(Echándose las cartas:)
No puedo interrumpir al destino manifiesto:
el amo siempre será esclavo,
sólo llegué hasta aquí para comprobarlo,
¿me permite su arma?
(Militar se la entrega,
Rey del Oriente se pega un tiro.

Militar le cierra los ojos
y le quita el arma.)

Militar:
Está bien, saldré.
(a Egmont:)
Pero te juro que si me siento morir
te vas antes que yo.
(Sale cauteloso,
respira, exhala,
respira, exhala,
respira, exhala,
los que se hallan en la cámara
hacen lo mismo,
bailan)
¡Estoy vivo, estoy vivo!
(Se quita la ropa
y desnudo sólo se lleva el arma.)
Salgan si quieren
(se va).

Guapa mujer:
(A su Amante:)
Mi cielo, ve al paraíso
para que me recibas cuando llegue
(sale el Amante, baila,
en eso entra el militar agonizando.)

Militar:
¡No salgan!
(Le dispara a Egmont,
pero se cruza Arturo y cae muerto)
¡No...!
(Muere,
el Amante quiere regresar
pero muere en el trayecto.)

Guapa mujer:
¡No, no!
(Sale de la cámara
y se reúne con su Amante)
No te mueras,
sólo te amo a ti,
no te mueras...
(llora sobre su cuerpo).

Egmont:
Ustedes no existen,
nunca existieron,
fueron los dioses de la nada,
la muerte respirando,
estúpidas sombras
perdidas en la penumbra.
(A Arturo:),
no seamos testigos
del derrumbe de la basura,
déjala en su tumba
(se lleva el cuerpo de Arturo.
Oscuro).

Con lo expuesto, Aztlán se torna propuesta de acción para los artistas que no tengan ni quieran mecenas y menos si es a costa del sacrificio de la creatividad y libertad de manifestarse; si acepta las propuestas vanguardistas es porque se vuelven una trascendencia del pasado y una aceptación de lo hecho por uno mismo. Con tal base, estos artistas afirman que deben "dirigir los trabajos hacia la creación de un Teatro Nacional; es decir, como grupo crear las condiciones que hagan surgir una dramaturgia que muestre y critique la problemática interna sin por esto desligarse del movimiento artístico universal y en dicha dramaturgia plasmar circunstancias que aparte de divertir al espectador lo concienticen de sus actitudes y posturas ante la vida. Crear un arte que libre de ataduras ataque lo que atenta contra la vida y el desarrollo humano, sin que por ello deje de cautivar y sobrecoger, y se torne el objetivo más sublime de cada persona. Así, piensan que el espectáculo es fuente bendita de conocimiento, pero también ambrosía para el espíritu por la diversión y el precioso entretenimiento que otorga, estando presente el mayor número de actividades artísticas. Cada evento debe —o por lo menos tratar de— ser un rito que conduzca a la comunión con los otros mediante el acto mágico en que se transforma toda obra realizada con profesionalismo y amor, sin la espera de beneficio culinario ni compensación económica".

Considera Aztlán que el arte ha de procurar manifestarse con violencia para que pueda sacar a la gente del aletargamiento televisivo en el que vegeta y que haga tambalear los cánones caducos que defienden los que se alfan con la injusticia y el crimen y, por el afán de riqueza, desean mantener un *status* de inseguridad y terror sociales, que sirva idóneamente para implantar un orden represivo en donde se pueda atentar impunemente contra todo tipo de libertades, enarbolando precisamente como infalible pretexto la defensa de la seguridad ciudadana. Para corroborar lo dicho véase la siguiente escena de *La gran transformación en la conciencia de la voluntad*:

A
Como yo tengo la piel azul
todos me deben obediencia.

N
¿Quién lo dice?

A
Todos los papeles sagrados así lo dirán.

V
No quiero tener problemas,
te obedezco en lo que se te ocurra.

G

Puedo ser tu abogado.

C

Me puedes tomar por esposa.

M

Inventaré el periódico
y sólo hablaré de ti.

A

Esperen, esperen, vamos con calma.
En primer lugar, como soy hijo de Dios,
no necesito esposa, pero puedes ser mi mamá
(toma a C de la mano y la atrae hacia sí).

C

Bueno...

A

Quiero que la Historia me recuerde
por inventar las más atrevidas estupideces.

G

¿Qué te parece un banco para ahorrar tiempo?

A

¿En que consistiría?

G

Mira, la gente siempre lleva prisa
y lo que más le interesa es ahorrar tiempo
para hacer de prisa otras nuevas cosas,
entonces nosotros les abrimos una cuenta
en la que su tiempo puede ser guardado
y les cobramos por ello.

A

¿Qué les cobramos?

V

Les podemos cobrar sal

G

Mejor les cobramos cacao.

M

Plumas de las aves más hermosas.

A

¡No, no, cálmense, así no quiero el juego,
ubíquense, estamos al inicio de todos los tiempos,
no existen bancos ni nada de eso tan estúpido.

G

Pero está bien lo que proponemos...

A

Sí, pero no deja de ser idea mía;

así que todos los presentes quedan incluidos
en lo que se nos ocurra.

V

No quiero problemas, así que estoy de acuerdo.

A

Pues me gustaría oír la opinión de R
que ha estado tan callado.

R

Prefiero no hablar, meditaré la circunstancia.

A

Eso debemos tomarlo como aprobación de nuestros actos.
Pero retomando el asunto, quiero algo más estúpido.

C

Cóbrales piedras.

G

¿Cómo piedras? Eso es estúpido

M

Pobre tonta, mejor no hables.

N

Nunca había escuchado algo tan animal.

A

¡Perfectamente grandiosamente estúpida idea!
¡Todos busquemos la piedra más bonita!
(Todos, excepto R, buscan piedras)

C

¡Ya encontré la más hermosa!
(Todos muestran las que encontraron)

A

En verdad la piedra amarilla de C es la más hermosa.
¿Cómo le llamaremos?

V

¿Qué te parece llamarla mierda?

A

No, no armoniza con todo lo estúpido
que hemos logrado con gran trabajo,
quiero algo más visceral.

C

¡Qué poca sensibilidad tienes!

A

¿Por qué, mamita?

C

Yo la encontré y ni siquiera me consultas.

A

No te enojés, manita,
¿Cómo quieres que se llame?

C

¿Te gustaría que se llamara oro?

A

¿Oro? Ja, ja, ja, ¿qué ocurrencia!

G

Me gusta, es bastante estúpido.

A

Muy bien, ahora la historia se desarrollará así:
todas las piedras amarillas se llamarán oro
y por derecho divino me pertenecen
aunque se encuentren
en la parte más alejada del universo.

V

Como no quiero tener problemas, estoy de acuerdo.

A

Con el oro fabricaré rueditas y les llamaremos monedas o dinero,
entonces todas las cosas podré obtenerlas a cambio de rueditas
y como las personas valen menos que las cosas,
a ellas las compraré con rueditas menos hermosas.

G

Yo puedo ser tu abogado.

M

Publicaré todo lo que has dicho.

A

Ahora quiero divertirme.
Por unas monedas pelearán ustedes dos
(señala a N y a V)

V

Como no quiero tener problemas, estoy de acuerdo.

N

Pero yo no estoy de acuerdo.

A

Yo no sé, ya empezó la pelea
(se escucha una campana de boxeo,
V comienza a moverse como boxeador
y golpea a N, el cual debe cubrirse,
cada vez se calientan más los ánimos
y se golpean con más saña,
por fin N derrumba a V).

G

¡Uno, dos, tres, cuatro, cinco,
seis, siete, ocho, nueve y diez!

¡El ganador de esta pelea: N!

(Le alza el brazo y lo muestra a los espectadores)

estos lanzan vivas y bravos a N)

A

Unas monedas al que mejor me alabe.

V

(Levantándose:)

Eres el hombre más sabio.

G

Tu bondad no tiene límites.

C

Tu presencia me excita.

M

No he conocido gobernante más humanitario.

V

¡Qué valentía más atroz!

G

Alguien así jamás comete errores.

C

No hay hombre más guapo que tú.

M

¡Viva el salvador de la patria!

A

¡Bravo, bravo, qué imaginación

qué espontaneidad!

¡Monedas para todos!

(Lanza monedas que no existen,
sonido de monedas cayendo al piso,

todos se abalanzan por ellas,
se las arrebatan, pelean por ellas,

oscuro.)

Crear arte y crear al individuo que lo realiza, porque la creación artística conduce al sujeto a un enfrentamiento consigo mismo que lo debe llevar a una actitud más honesta, por lo menos para sí, desde donde libremente elegirá los temas y el tratamiento que ha de entregar a los demás, buscando, como se ha dicho, su disfrute; ya que de alguna forma, el artista es ellos y viceversa. Porque sólo cuando el arte es expuesto a los otros es que realmente adquiere la más valiosa de sus funciones: ser, ser recibido.

Proponen los integrantes de Aztlán "un arte que no se rija por los cánones aristotélicos de tiempo, lugar y acción, y en donde haya una historia lineal con sus ineludibles principio, medio y fin, y en este orden; sino que tome la tradición como un trampolín para saltar hasta la revolución y desechar dogmas que ya no pueden funcionar en una época en que se entiende que todo cambia vertiginosamente: lo que hoy está

firme mañana se encuentra en el suelo, aunque esto parezca un círculo dogmático". Siendo así, la historia puede comenzar por el final y mientras se va desarrollando, de pronto puede iniciar otra que tal vez ni siquiera tenga relación con la primera; sin embargo vamos viendo y, sobre todo, analizando lo que en el escenario acontece; ahí las situaciones se pueden dar con actuación o danza, entre música y pintura, por lo menos, para cautivar los sentidos del espectador y transmitirle profundos mensajes que lo conecten con las más divinas fuerzas espirituales que han sido contempladas por los artistas.

Pero también "un arte que muestre escenas terribles y estremezca de terror a quien las mira o acciones llenas de gracia y de fino sentido del humor, lejos de la frase hecha y más aún de la vulgar; deseando alejarse sustancialmente de los cánones del realismo-naturalismo". Así entonces disfrutemos la última escena de *La gran transformación*:

Carla

(Entona la
Canción del zodiaco.)

El destino es brillar
cerca de los sueños
en plena armonía
aceptando retos
acercando la aurora
(desde la penumbra
lentamente se hace luz)
pero qué decir del ocio
entre el deseo de la cripta
y la estrella que llama
a todos los impulsos
¡ah bendito sol!
(Entra Egmont.
Bailan, juegan)

el destino es brillar
porque no hay mañana
se corrompe la lengua
confundimos al traidor
y necios lo abrazamos
hasta el rojo corazón

que llegue lo dejamos
abandona la vanidad
sólo desnudos gozaremos

(Entran Valerio y Adriana,
se aman)

el destino es brillar
lejos de las sombras
en plena locura
aceptando abismos
acercando la alegría
pero qué decir del niño
entre la llama del infierno
y la estrella que me palpita
en todas las esquinas
¡ah bendita luz!

(entran Raúl, Olga, Mario y Lucero,
Bailan y se aman.
Invitan a los espectadores
a que bailen, jueguen, se amen)

el destino es brillar
porque tenemos alas
se corrompe lo inmóvil
confundimos al mar
y necios lo matamos
que llegue le impedimos
hasta el bruto egoísmo
abandonemos la razón
¡sólo desnudos brillaremos!

CONCLUSIONES

Con la presente investigación queda plasmada la íntima relación que existe entre las sociedades, el pensamiento y cada una de las manifestaciones del arte, todo ello plasmado en las obras de Jodorowsky y Aztlán.

En México, hacia la última década del siglo XX, surge un grupo artístico que como respuesta a la situación político-social que lo engendra, nos entrega obras (escritas, pero que en realidad son escenificaciones) en las que se puede ver la armonía con la que se fusionan las diversas actividades artísticas, para entregar al espectador un evento que lo obliga a participar en él, sin que por ello pretenda manipularlo, sino, más bien, como estipula Brecht, lo haga tomar conciencia de una determinada problemática, dependiendo de sí mismo si actúa o no en consecuencia.

Esta tesis de Literatura Mexicana se apoya en el trabajo del grupo Aztlán para demostrar que, con sus obras, se erigen como continuadores de la línea vanguardista que heredaron de Jodorowsky, el cual, según se muestra aquí, es uno de los grandes continuadores de ella en nuestro país. En las obras del grupo Aztlán se observa fácilmente la relación que existe entre los problemas sociales y su postura artística y cómo, aun adoptando una actitud radical, se puede crear arte desligado de intereses fatuos que nada tienen que ver con las metas superiores del ser humano.

Queda demostrada otra hipótesis en el hecho de que las obras de Aztlán contienen un espíritu altamente revolucionario por el mensaje que transmiten, por su estructura y originalidad en cuanto al manejo de los temas, y observamos que, en sus espectáculos, constantemente se maneja la fusión de las artes y transitan por los campos siempre vírgenes de la fantasía y la imaginación.

Sabemos que entre más difíciles se tornan las circunstancias sociales, más radicales se vuelven las concepciones de los artistas. Se mostró que estos se unen para crear

maravillosas obras llenas de contenido y desbordantes de belleza, que inevitablemente se erigen contra cualquier sistema o circunstancia agresores de la integridad humana y de la vida. Todo esto conduce a aceptar las ideas de Wagner acerca del papel revolucionario del arte verdadero dentro de una sociedad que asesinó todos los valores, la que en vez de ser dirigida por los individuos más humanitarios, tolerantes, librepensadores, legales y honrados, hacia un desarrollo más sustancial y armonioso, se encuentra gobernada, o mejor dicho, sometida, por una banda de sujetos mal habidos, a los que lo único que les importa es obtener la mayor ganancia en el menor tiempo posible.

Aunque la investigación se inclinó por poesía, teatro y pintura, resulta indudable que las otras actividades artísticas también se hallan incluidas en estas conclusiones. Asimismo se demostró, a partir del grupo Aztlán, que el arte del siglo XXI es heredero de los vanguardistas, de la línea espiritual que tiene su grandioso inicio en los simbolistas decimonónicos y que precisamente entre sus principales características está que recurre a la fusión de las artes, y maneja, sin ningún prejuicio, cualquier tendencia estética o filosófica, persiguiendo con ello el mayor disfrute para el espectador, procurando conducirlo a que ponga en juego no sólo sus sentimientos, sino también, sustancialmente, su razonamiento, ya que el arte lo induce a adoptar una actitud crítica ante lo que se le presenta y le hace considerar esa postura como la que debe mantener en todos los momentos de la vida.

Los artistas de hoy pugnan por un arte que logre la máxima belleza posible, que sea profundo, procure mostrar lo terrible y lo divino de lo humano para cautivar a quien lo reciba; por un arte que logre la magnífica cualidad de ser gracioso. Por ello en sus obras se alejan de lo fatuo, lo nimio y lo aberrante, procuran llevar al espíritu humano por las más altas esferas del disfrute y la sabiduría, en este mundo lleno de dolor, decepciones y tristeza, mundo estúpido erigido con falsedades y mentiras para que la gente no sea feliz; donde reina el lucro, la traición y el crimen.

El arte contemporáneo se permite recurrir a un delicado eclecticismo filosófico artístico, abreviar de cualquiera de las manifestaciones del ser humano dignas de tomarse en consideración, pues todo lo que nos rodea resulta fuente de conocimiento, teniendo siempre como primordial meta, ya que a final de cuentas es lo único importante, el placer que otorga, tanto a creadores como a espectadores, desligado ello de la gastada tendencia naturalista,

pero ampliando estupendamente los horizontes humanos hacia los increíbles territorios siempre vírgenes e inmarcesibles de la fantasía y la imaginación, los cuales indudablemente son los del arte. En donde a la vez se encuentra, sin afán de utilizar una metáfora, la más bendita fuente de sabiduría y magia; ya que la única magia verdadera es la que se halla en las creaciones artísticas y que se manifiesta cuando por su influjo se transforman creador y receptor.

Por eso los únicos objetos que el ser humano ha deseado conservar a lo largo de las épocas y los llega a considerar "patrimonio de la humanidad" son los objetos artísticos, es decir, los objetos que contienen lo más sagrado de una determinada era (las comillas son porque se ha visto que en una guerra a los contrincantes tampoco eso les importa, y menos si el atacante es poseedor del armamento más destructivo; de esto se puede deducir el porque los artistas *se vuelven* contrincantes naturales de cualquier régimen opresivo, creador de guerras).

Por ello se puede afirmar que, espiritualmente, es más valiosa una canción que los libros de leyes, economía, administración o contaduría, por muy hermosa que sea su presentación. El arte conduce a un estado de libertad inusitada, a un estado en el que se puede hacer absolutamente lo que uno quiera y pueda, sin que intervenga la razón, la lógica o la coherencia, sin que importe si está bien o mal, sin que importe la moral, la filosofía, las religiones o las leyes: sino simplemente el hecho de que se hizo; lo único importante viene a ser la creación, no los discursos, el dinero, la posición social ni la fama. De aquí el interés de los artistas porque el arte se imparta en todos los niveles educativos del individuo y surja en él la iluminación más vital.

El arte se opone siempre, "sin desearlo", sin que sea su primordial objetivo ni ello le robe el sueño, a lo que en este mundo se tiene por "respetable" y a todo tipo de hipocresías y máscaras sociales e individuales, pues considera que sólo resultan tretas para que a uno lo manipulen, en el menor de los casos y, en otros, lo esquillen o lo agredan impunemente, no sólo delincuentes comunes, sino, más frecuentemente, las mismas "autoridades" de este sistema. Por ello desenmascara ídolos, ataca la doble moral, que no deja de ser hipocresía e injusticia disfrazadas; critica los actos de los grandes personajes que debieran estar al servicio de los demás y no para abusar de ellos.

Los artistas del siglo XXI abogan porque el arte se imparta en todas las instituciones educativas y en todos los niveles de la escolaridad, ya que resulta la actividad que conduce a los humanos a la verdadera y primordial libertad: la individual. Porque en el arte se encuentra el desarrollo más grandilocuente para el ser humano, tanto física como espiritualmente: "cuerpo sano y mente sana". Además, con sus creaciones se comprometen con el cambio social, ya que no están de acuerdo en la manera como se desenvuelven las relaciones de explotación y por ello sus obras (pictóricas, poéticas, musicales...) gozan de contenido, o sea, de "mensaje", el cual pone en evidencia todas las anomalías con las que no comulgan, materia ineludible que interviene en la elaboración de su arte.

Los creadores contemporáneos se desligan del arte comercial por el grado de insustancialidad en el que ha desembocado. del oficial por la tendencia anacrónica que maneja y por la manipulación que pretende ejercer sobre los artistas, al condicionarlos en su creatividad con la ayuda que otorga; también se desliga del arte que se subordina a intereses políticos y sólo entrega panfletos al público, sin importarle la necesidad de la gente por encontrar un alimento espiritual acorde con sus menesteres.

La investigación mostró la integración de las artes en un espectáculo grandioso que viene a ser consecuencia de las relaciones sociales en un país (en un mundo) totalmente decadente, al que no le preocupa otorgar oportunidades honestas de desarrollo a los individuos que tienen la *gracia* de "vivir" en él y que tal integración además contiene significativas concepciones filosóficas.

La unión de las artes se erige como una opción para los artistas que pretenden entregar creaciones totalmente desinteresadas de lo económico y de la fama, pues consideran que esto nada tiene que ver con lo que espiritualmente el arte significa para los seres humanos.

La fusión de las artes resulta una de las victorias más grandiosas de la espiritualidad humana y se logra a partir de la actitud intransigente de los artistas a través de todas las épocas. Con los grupos vanguardistas se dieron manifestaciones artísticas muy importantes que, si se emplean adecuadamente, logran la creación de algo sublime, maravilloso, divino, que ha de hechizar y cautivar al público. Por ello, la creación artística es a lo que todas las

personas deben tener acceso y entre más desligada se encuentre de lo que ha sido el naturalismo, más profundo será el disfrute para creador y espectador.

Con esta investigación se vio que los artistas lograron derrumbar normas absurdas y obsoletas para incursionar en una libertad más plena, la que se encuentra palpitando entre la vigilia y el sueño, y consiguen plasmar en sus obras. Entonces, debido a la magia que emerge del escenario el espectador se encuentra, sin darse cuenta, inmiscuido en lo que acontece en el espectáculo y así la "cuarta pared", que separaba al público del personaje-actor, fue derribada y ahora el espectador-mirón se encuentra confrontado con la realidad de la obra, en la cual todo es válido y por ello ataca la visión naturalista, antipoética, diría Artaud. Pero antes debió desbordarse Maldoror en contra de todo lo establecido, principalmente de dios, para dar paso a las violentas pasiones humanas, a la quintaesencia de la naturaleza, con la cual comulgan Rimbaud y Van Gogh, el Marqués de Sade y Artaud, logrando transmitirla a los demás a través de las visiones desarrolladas en sus obras.

El Surrealismo consigue manifestarse como la síntesis filosófico-artística de todas las corrientes anteriores y la piedra angular para las siguientes; da pauta a la actitud de plena responsabilidad del artista con respecto a su obra. Al sueño le concede una importancia inusitada, con la cual se ensanchan las posibilidades creativas y no se diga con su técnica del automatismo psíquico, que le permite al artista explorar y explotar todo su potencial, de manera siempre revolucionaria y trascendente. El Surrealismo, junto con Dada, abre la posibilidad de dejarse llevar por la más deliciosa locura creativa.

Bertolt Brecht enseña cómo luchar contra las caducas unidades aristotélicas, a partir de él se da un humanismo intransigente y se yergue como un sólido pilar del arte del siglo XXI, le pide al actor una actitud consciente de lo que representa y una de lucha eterna contra lo que agrede a los seres humanos.

Jodorowsky, por su parte, se muestra siempre muy lúcido en lo que elabora y para él resulta claro el papel que juega en la vida, aunque a veces, como todos, haya tenido que reconsiderar y variar posturas, invariablemente para beneficio de los otros. Jodorowsky representó el nuevo aliento que necesitaba el arte mexicano para alcanzar la altura que se

había negado a aceptar, y desde entonces su grandilocuencia viene a ser cosa de todos los días¹.

No importaba que la inquisición cerrara sus espectáculos, Alejandro y su gente daban lecciones con cada uno de sus actos: siempre estaban preparados con uno nuevo para sustituir al agredido y entregar al público otra obra sublime, llena de gracia e inteligente profundidad. Él es, pues, quien introdujo la Vanguardia en México.

Por otra parte, al mostrar el panorama socioeconómico de este país, se afirma que el arte es hijo de tal circunstancia y que sin embargo se convertirá en su acérrimo crítico. Ya que el Estado mexicano, como todo buen Estado neoliberal, no ve más allá de sus intereses, olvidándose por completo de la sociedad que lo engendró. Precisamente por esto, la tendencia en el arte mexicano, auspiciada por el Estado, es la del Naturalismo, ya que responde idóneamente a sus preocupaciones culinarias, las cuales para él son de las más importantes, además de que le sirve para ocultar la realidad y manipular al público.

Para aliviar un poco tan nefasta situación, algunos grupos independientes mexicanos decidieron llevar sus obras a la gente (pues conocen la difícil situación que la sociedad afronta para pagar un boleto de teatro), y le ofrecieron aquello que puede considerarse un buen alimento espiritual. Para lograrlo tuvieron que “derrumbar los muros del teatro” y tomar las calles por asalto.

Respondiendo afirmativamente a las hipótesis planteadas al inicio de esta investigación, se puede ver que con el grupo Aztlán sigue viva la línea vanguardista y el empleo de la fusión de las artes. Con sus obras y su concepción integral de las artes, procuran contribuir a la creación de un teatro nacional en el que los grandes pensamientos se mezclen con la realidad, en el que la fantasía signifique esenciales cosas y lo que suceda en el escenario sea la manifestación de aquello que además de ser técnicamente perfecto, pueda hablarle al alma y ponerla en comunión con lo imperecedero y lo sagrado.

Con esta tesis se alcanzó el objetivo de mostrar a un grupo contemporáneo que logra manejar la tendencia vanguardista, se desliga del Naturalismo y adopta una postura revolucionaria por lo nuevo y profundo de sus obras, un grupo que accede al arte más difícil

¹ En este sentido véase la obra de Anita Brenner, *Ídolos tras los altares*.

de lograrse en las sociedades contemporáneas: el arte independiente, en el cual los artistas logran plasmar, sin el auspicio de grandes firmas comerciales, su verdad interna.

Y ya que el arte conquistó la posibilidad de mostrar esta verdad, ahora ingresa más profundamente con ella en cada espectador, lo obliga a una participación más intensa, con la que debe traspasar la costra de la mentira y llegar a rasgar la propia vida; aun a costa de escandalizarlo. El arte trata de erradicar lo que justifica la existencia de la sociedad anacrónica y degradada, conducir al público a una conducta de desaprobación y rechazo mediante la concientización, sin olvidar el disfrute.

Como la "ley" y el "orden" sólo son máscaras de una hipocresía delictiva aposentada en el trono que impiden al ser humano su pleno desarrollo, el artista se siente obligado a derrumbarlos junto con el Realismo, el arte oficial que sólo cumple una función apologética y celebrativa del sistema, ahora ya obsoleto, que lo engendró. Sin embargo a pesar de la necesaria violencia que contiene el arte de estos días, de todos modos las más maravillosas funciones que ostenta son divertir y contribuir a la reflexión en el espectador.

Cuando en esta investigación se reunió la información que muestra la realidad socioeconómica en México, menciona a grandes rasgos lo sucedido en Europa y presenta las obras significativas de los movimientos analizados bajo su ambiente filosófico, se demostró cómo la vida social influye en los artistas y cómo hoy éstos se lanzan por los nuevos senderos en los que no domina el Realismo ni la tiranía de algún integrante de la creación (poeta, músico...); senderos en los que buscan una comunicación universal mediante el lenguaje del arte fusionado, transgrediendo los valores establecidos que han dejado de funcionar para la humanidad, a partir de la confianza en que el arte transforma a los individuos, tanto a creadores como a observadores, ya que obliga a pensamientos nuevos, florecidos en la meditación y ya no sólo manifestados por el juego de sentimientos a que el espectáculo obliga.

En México no se realiza con frecuencia, pero si el Estado incursiona en la "vanguardia" es intentando asimilar y domesticar a los artistas, tratando de erradicar el peligro que representan y no para ofrecer las radicales propuestas que enarbola el arte contemporáneo. Por eso el grupo Aztlán cultiva al público con formas artísticas agradables y significativas. Desmantela su educación televisiva y su visión aristotélica respecto al arte y a

la vida, lo introduce a espectáculos cuyos temas son importantes y profundos, le presenta las propuestas de la vanguardia de todos los tiempos y le hace conocer el pensamiento más avanzado y radical de los movimientos estéticos, plasmados armónicamente en sus espectáculos.

Con sus obras, Aztlán reta a la comprensión, la inteligencia y la fantasía del espectador, pues regularmente la acción gira en torno a varios personajes, se mezclan varias historias sin que necesariamente mantengan una relación entre sí; no les preocupa darles un "inicio" o un "final", pues confía en la capacidad de la gente para añadir los hilos que unen las escenas y deducir que se pueden estar mezclando distintas vidas en un mismo escenario, el pasado con el presente y el futuro. Aquí se inventa, a partir de la belleza, la profundidad, lo terrible y lo gracioso, un argumento que se aleje de lo desagradable del Naturalismo, de los lugares comunes, de lo trivial y de la vulgaridad. El arte pugna porque lo hermoso y significativo transforme a las personas cuando lo afronten; por la riqueza imaginativa que hace desplegar el potencial de fantasía que existe sustancialmente en todos los seres humanos, de búsqueda de lo más valioso y esencial que se ha conservado a través de los tiempos a pesar de guerras, epidemias y crisis, a pesar de lo negativo de los humanos.

La vanguardia mexicana del siglo XXI procura que todo evento se transforme en un rito que conduzca a la comunión con los otros, mediante el acto mágico en que se convierte toda obra realizada con profesionalismo y amor, sin la espera de beneficio culinario ni compensación alguna. Además de que en sus obras incluye los grandes logros que alcanzaron los artistas que se levantaron contra el Naturalismo, lo cual se pudo constatar claramente con las escenas que se mostraron y en las que resalta la profunda influencia que recibieron.

Aparte de todo lo que entregan los nuevos artistas con sus obras, pretenden influir en que se implante una educación artística, pues consideran que es la más adecuada para lograr seres humanos más fuertes, sensibles e íntegros, capaces de afrontar positivamente cualquier circunstancia que se les presente, ya que al incursionar en las diversas actividades artísticas, los individuos, ya fortalecidos física y espiritualmente, se tornarán más inteligentes y alegres. Pues con el arte las personas endulzan su alma y se vuelven más armoniosas y agradables, miran la vida más hermosa, pueden llegar a despreocuparse de los problemas y

acontecimientos que deben afrontar y así pueden encararlos fría y decididamente con el propósito de resolverlos.

El arte debe impartirse y practicarse en todos los niveles académicos que cursan los individuos, porque en él se encuentra lo más sagrado que se ha descubierto a través de las épocas; porque con el arte uno puede compartir lo más bueno que existe dentro de sí y fácilmente desprenderse de sentimientos bajos e inadecuados para el pleno goce, ya que el arte accede, con la práctica, a las imágenes y pensamientos más hermosos y elevados que transforman cualitativamente a los humanos para bien de todos, alejados de cualquier tipo de egoísmo mal encaminado, que solamente impide la armonía y la agradable convivencia.

Con el arte expandido hasta sus más inusitadas posibilidades, las personas también pueden llegar a estados de libertad, grandilocuencia y creatividad jamás imaginados. Por eso hoy los artistas se coordinan para lograr espectáculos que conmuevan los prejuicios de la sociedad corrompida, en un gran intento de transformarla en otra más libre, justa y artística. Procuran a toda costa que los individuos no se estanquen y como también padecen las anomalías de este sistema, actúan en consecuencia: muestran el sendero por donde deben transitar los ciudadanos del mundo, fomentan la rebeldía contra lo establecido y caduco, crean conciencia de todo lo atacable, conducen a los otros hacia estados espirituales magníficos.

En fin, desde el punto de vista del investigador, los objetivos planteados desde el principio se cumplen en el trayecto de la exposición y se afirman las hipótesis. Se cuestionó también si habría cambios significativos en el arte vanguardista que, como se vio, logra desembocar hasta el siglo XXI; la respuesta es negativa: el arte de la vigésima primera centuria es continuador de la línea revolucionaria que emerge desde los simbolistas franceses.

Gracias a los frutos espirituales que le entregó la investigación, el autor se une a los artistas y está de acuerdo con ellos en que una de las primordiales tareas que se le confieren al arte, es la de crear al nuevo ser humano y, éste, artista debe ser; es decir, crítico, libre y rebelde, en fin, creador alegre. Creador de sí, amo de su propio destino.

Cuando así sea, entonces la poesía y las artes plásticas halagarán a la gente y siempre estará presente la música en el bello mundo que la arquitectura se encargará de hacer aún

más hermoso y confortable, en armonía con la naturaleza, mientras los individuos con la danza y la gimnasia fortalecen sus maravillosos cuerpos.

Uno puede imaginar que en el mundo artístico se puede trabajar en lo que le agrada y que su vida no se ve coartada por la exigencia de perder el tiempo en conseguir algo de alimento, como la función más vital de la existencia. Quizá algún día amanezcas con la poesía revoloteando en tu estómago y deseas cantar los mágicos universos del ensueño; puedes meticulosamente cada uno de tus actos y te enfrentas con los monstruos del yo sin maquillaje, sólo para saber que sí puedes crear y, convencido, mostrarlo a los demás. Podrías morir sonriendo.

Así cualquiera puede conquistar el verso y de gusto sangrar la estrofa. Inventar con un poema lo relativo de la verdad y lo cierto de la relatividad, en el ámbito sagrado de la ciencia, que también se habrá convertido en arte benéfico. Pero la gente sólo confiará en la experiencia con la que destruye dogmas oxidados y logrará sustituir el aire envenenado por verdes brisas del verano en que la tierra de gozo palpita fruto.

Tu canto será la sabiduría emergida de la bondad y se lo habrás arrebatado al asesino disfrazado de político que alguna vez se posesionó impunemente del timón. Tu canto será noche de lunas y amigos entre lagos dorados de promesas en que desapareció el llanto. Podrás decir que te libraste de la policía en el espíritu y erguido recibes la bendición de los atardeceres para colmar la cama de cansancio en la que a puro placer desnudas al amor. Entonces amando mañanas que se rompen en coloridos lampos, besando el calor de la carne en la blancura celeste de las sábanas fabricadas por tus artísticas manos, vibras ante la fruta que te conmina a su dulce fruición.

Estarán guardadas las armas, pues el arte te enseñó a defenderte y no te permite que soportes abusos y los embistes cotidianos a los que ahora te enfrentan los que controlan la economía y los políticos, no logran amilanar tu integridad en la felicidad de tu paso, que dejó todas las banderas como trofeos de museo y la única religión que admites es aquella que te hace sentir a dios como poesía y música palpitando en tu corazón. En el mundo artístico resulta bellísimo tu cuerpo, magia celestial que jamás pudo haberse concebido, sobre todo por la caricia que recibe de la danza. Ya no es la guerra una preocupación, la comunicación entre los pueblos tiene como principales objetivos la seguridad, la salud y el bienestar de

cualquier humano. Los jardines por doquier concursan en belleza y fue sustituida la energía contaminante por eternas fuentes. Los niños se convirtieron en lo más importante, otra vez los ancianos vuelven a ser sabios y felices. Tu magia creativa antepone lo hermoso a todos los valores y los fortalece. Ahora las puertas permanecen abiertas y en cada casa la mesa rebosa.

Con la revolución artística la escuela funge como recinto sagrado y en las bibliotecas se organizan los días de campo y las más fantásticas fiestas, entre la retórica sublime de los estudiosos, en que la filosofía es una exquisita y benigna madre que siempre a la acción fraterna conmina, porque ya no le gustan las palabras adornadas si no van acompañadas por la decisión de lo práctico. Mientras la poesía corretea por entre los crueles bosques de la fantasía y se enreda en senderos difíciles, hasta casi diluirse en el ácido maravilloso de su propia música o incrustarse en los lienzos atrevidos, rompedores de cadenas y trabas de la pintura, en los cielos que reproducen la escultura.

Todo se investiga, no hay tarea concluida, cada vez se entiende más a la naturaleza y el ser en ella. Te desparramas sanamente a través de sus creaciones y entre flores ella magnifica las semillas que son tus hijos, los cuales ahora sonríen como símbolo que atrae vendimias. El futuro es crisol de ternuras, la hermandad ha rebasado el mito del héroe solitario y lo falaz de las fronteras separando regiones. La soledad no es el terrible rincón oscuro que albergaba lágrimas y traiciones, ahora se erige como cómplice glamoroso de la creatividad.

El universo resultó hogar de los humanos, ya no funcionan los gobiernos de ladrones asesinos. Reina la concordia y los idiomas cada vez más se asemejan, todo al ritmo de los artífices del sino en que cada uno se ha convertido, en la felicidad perfectible que se ha vuelto la rutina. En el mundo del arte la mujer es flor y es canto, diosa en su templo, caricia en el quebranto; sostiene la Tierra con su energía y emergen bendiciones de su aliento. Mientras su capricho los placeres alimenta y vela porque justicia alumbré todos los hogares, en contra de malos augurios y embrutecidas tradiciones. Se planta como guardiana de los fuegos más divinos y como arte en sí misma, al igual que su compañero, el dios más sagrado de toda la infinitud. Ahora la risa alumbré el alma de los humanos y alegría sacraliza el corazón.

BIBLIOGRAFÍA

- Acha, Juan. *El arte y su distribución*, UNAM, México, 1984.
- Alcaraz, José Antonio. *Allá en el teatro grande*, México, Plaza Valdés, 1988.
- Argüelles, Hugo. *Teatro*, México, Editores mexicanos unidos, 1985.
- Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*, México, Sudamericana, 1964.
- Azar, Héctor. *Olimpica e Inmaculada*, México, Lecturas Mexicanas Núm. 33, SEP, 1986.
- Azar, Héctor. *Teatro y educación*, México, Colegio de Bachilleres, 1980.
- Barba, Eugenio. *La canoa de papel*, México, Colección escenología, 1992.
- Barba, Eugenio. *Las islas flotantes*, México, UNAM, 1983.
- Beckett, Samuel. *El innombrable*, Barcelona, Lumen, 1966.
- Bartra, Armando. *Sobre las clases sociales en el campo mexicano*, México, 1976, Revista Cuadernos.
- Baudelaire, Charles. *Escritos sobre literatura*, Barcelona, Bruguera, 1984.
- Baudelaire, Charles. *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, México, REI, México, 1991.
- Baudelaire, Charles. *Obra poética completa*, Barcelona, Libros Río Nuevo, 1977.
- Behar, Henry. *Sobre el teatro dada y surrealista*, Barcelona, Barral, 1970.
- Blake, William. *El matrimonio del cielo y del infierno*, Madrid, Visor, 1979.
- Boal, Augusto. *Teatro del oprimido*, 2 tomos, México, Nueva visión, 1980.

- Bowra, C. M. *Historia de la literatura griega*, México, Fondo de cultura económica, 1948.
- Bravo-Elizondo, Pedro. *Teatro documental latinoamericano*, México UNAM, 1982.
- Breton, André. *Antología (1913-1966)*, México, Siglo XXI, 1973.
- Brecht, Bertolt. *La política en el teatro*, Buenos Aires, Alfa-Argentina, 1972.
- Brecht, Bertolt. *Cinco dificultades para quien escribe la verdad*, México Universidad Autónoma de Sinaloa, 1985.
- Cano Ruiz, B. *El pensamiento de Miguel Bakunin*, México. Editores Mexicanos Unidos, 1978.
- Carbonell, Dolores. *Crónicas del teatro en México*, México, INBA/SEP/KATUN, 1988.
- Cárdenas de Becu, Isabel. *Teatro de vanguardia. Polémica y vida*. Buenos Aires, Búsqueda, 1975.
- Cardona, Patricia. *Anatomía del crítico*. México, Pórtico de la ciudad de México, 1991.
- Cardoza y Aragón, Luis. *André Breton atibado sin la mesa parlante*, México, UNAM, 1982.
- Cortés López, Ladi. *Antología. Textos teóricos sobre teatro*, México, CCH, 1997.
- Chénieux-Gendron, Jacqueline. *El Surrealismo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- D'Amico, Silvio. *Historia del teatro dramático*, 4 Tomos, México, 1961.
- Darío, Rubén. *Azul...*, México, Porrúa. "Sepan cuantos...". Núm. 42, 1981.
- Del Conde, Teresa (et al). *Los murales del palacio de bellas artes*, Italia, San Luis, 1995.
- Del Saz. *Teatro social hispanoamericano*, Barcelona, Nueva colección labor, 1967.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 1966

- Durán de Huerta, Marta. *Yo, Marcos*, México, Ediciones del milenio, 1994.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Fernández Arenas, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*, Barcelona, Anthropos, 1982.
- Fernández, Justino. *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, 1993.
- Flores Magón, Ricardo. *Obras de teatro*, México, Antorcha, 1977.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, 2a. ed. Madrid, Alianza-Música, 1993.
- García Lorca, Federico. *La casa de Bernarda Alba*, Buenos Aires, Losada, 1946.
- Gérard, Max. *Dalí... Dalí... Dalí...*, Barcelona, Atlantis, 1985.
- González Dueñas, Daniel. *Prólogo para la obra de: Jodorowsky, Alejandro. Antología Pánica*. México, Joaquín Mortiz, 1996.
- González Dueñas, Daniel. *A lo mejor todavía*, México SEP/CREA, 1985.
- Goutman, Ana. *Teatro y liberación*, México, CNCA/INBA, 1992.
- Guillen, Arturo (et al). *La deuda externa. Grillete de la nación*, México, Nuestro tiempo, 1987.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*, México, Fondo de cultura económica, 1988.
- Huacuja R., Mario y Woldenberg, José. *Estado y lucha política en el México actual*, México, El caballito, 6ª ed., 1991.
- Hugo, Víctor. *Cromwell*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- Huidobro, Vicente. *Altazor*, México, Premia editora, 8ª ed., 1990.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*, México, Fondo de cultura económica, Lengua y estudios literarios, 1992.
- Ionesco, Eugene. *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 2ª ed., 1968.
- Jarry, Alfred. *Todo Ubú*, Barcelona, Club Bruguera Núm. 35, 1980.

Jodorowsky, Alejandro, *Antología Pánica*, México, Joaquín Mortiz, 1996.

Jodorowsky, Alejandro. *¿Qué pasa con el teatro en México?*, México, Organización editorial Novaro, 1983, p. 84.

Jodorowsky, Alejandro. *La ópera del orden*, México Manuscrito.

Jodorowsky, Alejandro. *Teatro pánico*, México, Alacena/Era, 1965.

Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Barral/Labor, 1982.

Krauze, Enrique. *Caudillos culturales en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1985.

Lautréamont, Conde de. *Cantos de Maldoror*, México, Premia, La nave de los locos, 5a. ed., 1988

Leñero, Vicente. *Teatro completo*, 2 tomos, México, UNAM, 1982.

Leñero, Vicente. *Vivir del teatro*, México, Contrapuntos, 1982.

Lezama Lima, José. *Poesía francesa. Mallarmé, Rimbaud, Valéry*, México, El Caballito, 1973.

López Villafaña, Víctor. *La formación del sistema político mexicano*, México, Siglo XXI, 1987, p. 180.

Maeterlinck, Maurice. *El pájaro azul*, México, Porrúa, "Sepan cuantos...", Núm. 324, 1979.

Magdaleno, Mauricio. *Antología de José Martí*, México, Oasis, 3ª. ed., 1980.

Marinello, Juan. *Sobre el modernismo*, México, UNAM, 1959.

Martí, José. *Poesía mayor*, La Habana, Letras cubanas, 1985.

Meyerhold. *Comunicación. Textos teóricos*, Madrid, Alberto editor /Corazón, 1972.

Miralles, Alberto. (et al), *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Biblioteca Salvat de grandes temas, 1974.

Moreno, J. L. *Psicoterapia de grupo y psicodrama*, México, Fondo de cultura económica, 1983.

Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, Barcelona, Bruguera, 1984.

Nadeau, Maurice. *Historia del Surrealismo*, Barcelona, Ariel, 1975
Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 7ª ed., 1984.

Núñez, Nicolás. *Teatro antropocósmico*, México, SEP, 1987.

Ortega Arenas, Juan. *¿Qué es la revolución?*, México, Claridad.

Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz*, México, Fondo de cultura económica, 1987.

Praz, Mario. *Mnemosyne; el paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, Madrid, Taurus, 1979.

Rabell, Malkah. *Decenio de teatro, 1975-1985*, México, El día, Publicaciones mexicanas, 1986.

Reich, Wilhelm (et al), *Sexualidad: libertad o represión*, México, Grijalbo, 1971.

Reverdy, Pierre. *El canto de los muertos*, México UNAM, 1992.

Rey Romay, Benito. *México, 1987: "El país que perdimos"*, México, Siglo XXI, 1987.

Reyes, Alfonso. *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1979.

Riestra, Jaime (et al). *Nuevos momentos del arte mexicano*, México, New York. Parallel project/Turner, 1990.

Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*, México, Premia editora, La nave de los locos. 3ª ed. 1981.

Rodríguez Lozano, Manuel. *Pensamiento y pintura*, México, Imprenta universitaria, 1960.

Rodríguez Prampolini, Ida. *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, 1983.

Romero Keith, Delmari. *Historia y testimonios: Galería de arte mexicano*, México, Galería de arte mexicano, 1985.

Sartre, Jean Paul. *El existencialismo es un humanismo*, México, Quinto sol, 1985.

Sieveking, Alejandro. *Pequeños animales abatidos*, La Habana, Casa, 1975.

Schiller, F. *La educación estética del hombre*, Colección Austral, Núm. 237, 4ª ed., Madrid, 1968.

Schneider, Luis Mario. *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, Coordinación de difusión cultural/división de Literatura/UNAM/Ediciones del equilibrista, México, 1995.

Schopenhauer, Arthur. *La libertad*, México La nave de los locos/Premia editora, México, 1981

Solórzano, Carlos. *El teatro hispanoamericano contemporáneo*, México, 1975.

Tablada, José Juan. *La feria de la vida. Memorias*, México, Botas, México, 1037.

Tecla Jiménez, Alfredo. *El 68 y los modelos de universidad*, México Taller abierto, México, 1994.

Thibaudet, Albert. *Historia de la literatura francesa*, Losada, Buenos Aires, 1939.

Torres, Teodoro. *La patria perdida*. México, Premia editora-Cultura-SEP, México, 1982.

Uscatescu, George. *Teatro Occidental Contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1968

Valéry, Paul. *Algunos poemas*. Colección Ocnos/Editorial Llibres de Sinera, Barcelona, 1972.

Vilas M., Carlos (et al Instituto José María Luis Mora). *Las políticas sociales de México en los años noventa*, México, 1996.

Villaurrutia, Xavier. *Obras*, México Fondo de Cultura Económica, 2ª ed., México, 1991.

Vuskovic, Pedro (et al). *América Latina, hoy*, México Siglo XXI/Editorial de la Universidad de las Naciones Unidas, México, 1990.

Wagner, Richard. *Escritos y confesiones*, Labor, Barcelona, 1975.

Wagner, Richard. *La poesía y la música en el drama del futuro*, México Espasa-Calpe, México, 1952.

Wingler, Hans M. *La Bauhaus. Weimar Dessau Berlín 1919-1933*, 2a. ed., Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Witkiewicz, Stanislaw Ignacy. *La forma pura del teatro*, México, UNAM, México, 1982.

Wright, Edward A. Para comprender el teatro actual, México, Fondo de cultura económica, 1997.

Escénica. Revista de teatro de la UNAM/Difusión cultural México, 1983-1990. Dirección: Joselina Brun y Alejandro Aura.

Pauta. "Wagner (1883-1983)", UAM/INBA julio de 1983, México, Director: Mario Lavista.

Escritos de las siguientes obras de Jodorowsky:

- La ópera del orden.
- Zaratustra.
- El ensueño.
- El túnel que se come por la cola.

Escritos de las siguientes obras de Aztlán:

- Somos dios
Representada en el *Teatroalcoba* en 1992, en el Teatro Ismael Rodríguez en 1995, el teatro Sergio Magaña en 1996.
- Esclavo
Representada en el Foro John Lennon en 1993
En el teatro Ismael Rodríguez en 1996 y en el teatro Sergio Magaña en 1997.
- De cuerpo y alma desnudos las armas tomemos
Representada en el teatro Sergio Magaña en 1999.
- Miel del diablo lame angustia de mi cielo
Representada en el teatro Sergio Magaña y en el Teatro Morelos en 1998.
- La Atlántida
Representada en el Teatro Morelos en 1998.
- El monte de la mujer pantera
Representada en el teatro Morelos en 1999.

HEMEROGRAFÍA

Castillo, Fausto.

"Fin de juego y principio de disparates..."
en *El Novedades* (México, D. F., 14 de agosto de 1960),
Sección: México en la cultura, p. 9.

"La ópera del orden provoca fuertes reacciones"
en *Esto* (México, D. F., 29 de julio de 1962), B, p.3.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Fin de partida, de Beckett en el Orientación"
en *El Nacional* (México, D. F., 27 de agosto de 1960), p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las sillas, de Ionesco en el Arcos-Caracol"
en *El Nacional* (México, D. F., 12 de noviembre de 1960), p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.

"El espectáculo Ionesco, de Alexandro"
en *El Nacional* (México, D. F., 5 de enero de 1961), p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las últimas comedias de 1960"
en *Nacional* (México, D. F., 14 de enero de 1961), p. 11.

Mendicuti, Isidro.

"Enseñanza académica del arte de la mímica en Bellas Artes"
en *El Novedades* (México, D. F., 6 de marzo de 1960),
3ª , p.10.

Castillo, Fausto.

"...y Alejandro"
en *El Novedades* (México, D. F., 9 de abril de 1961),
Sección: México en la cultura, p. 8.

Ibargüengoitia, Jorge.

"El grupo de Teatro de Vanguardia en la Esfera"
en *Revista de la Universidad* (México, D. F., 5 de abril de 1961),
Sección: Teatro, p. 30-31.

Hernández, Luisa Josefina.

"50 años después, la obra de Strinberg levanta en México los
espectros de la censura y la estulticia"
en *El Novedades* (México, D. F., 9 de abril de 1961),
Sección: México en la cultura, p. 1.

Fluscheim, Miguel.

"Strinberg"

en *El Novedades* (México, D. F., 9 de abril de 1961),

Sección: México en la cultura, p. 8.

Alpuche, Héctor.

"Diablas"

en *El Novedades* (México, D. F., 11 de abril de 1961),

1ª. P. 6.

"Espectáculos y la suspensión de una obra"

en *El Nacional* (México, D. F., 18 de abril de 1961),

1ª. P. 5.

"¿Dónde está la famosa libertad del mexicano?"

en *El Novedades* (México, D. F., 9 de abril de 1961),

Sección: México en la cultura, p. 1.

Alguien

"Casos y cosas del D. F."

En *El Nacional* (México, D. F., 14 de abril de 1961),

1ª. p. 5.

Campos, Armando de María y.

"Estreno de *La sonata de los espectros* en el teatro Esfera"

en *El Novedades* (México, D. F., 5 de abril de 1961),

1ª. p. 7.

Ibargúengoitia, Jorge.

"Fando y Lis"

en *Revista de la Universidad* (México, D. F., 11 de diciembre de

1961), Sección: Teatro, p. 30-31.

Mejía, Eduardo.

"Programas extraños"

en *El Financiero* (México, D. F., 6 de enero de 1995), p. 25.

Campos, Armando de María y.

"El Teatro"

en *El Novedades* (México, D. F., 9 de abril de 1961), 3ª. p. 10.

Castillo, Fausto.

"Teatro: Pirámides y palacios encantados"

en *El Novedades* (México, D. F., 23 de abril de 1961),

Sección: México en la cultura, p. 7.

Rocha, Alicia.

"La ópera del orden"

en *Revista Siempre* (México, D. F., 18 de julio de 1962), p. 58.

"La ópera del orden: blanco del macartismo"
en *Revista Siempre* (México, D. F., 25 de julio de 1962), p. 18.

Magaña Esquivel, Antonio.
"Mal año para los autores mexicanos"
en *El Nacional* (México, D. F., 3 de enero de 1963), p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.
"Problemas del teatro mexicano frente al extranjero"
en *El Nacional* (México, D. F., 6 de enero de 1963), p. 11.

Campos, Armando de María y.
"Dos obras en un acto, por Elda Peralta, en la sala Cinco de diciembre"
en *El Novedades* (México, D. F., 22 de abril de 1963), 3ª. P. 10.

Campos, Armando de María y.
"Una pantomima acuática frente a un mural extraordinario"
en *El Novedades* (México, D. F., 6 de abril de 1963), 3ª. P. 10.

Campos, Armando de María y.
"Estreno del teatro Jesús Urueta con una pieza de Margarita Urueta"
en *El Novedades* (México, D. F., 9 de agosto de 1963), 3ª. P. 10.

Magaña Esquivel, Antonio.
"El señor Perro, de Margarita Urueta"
en *El Nacional* (México, D. F., 14 de agosto de 1963), p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.
"Nuevo rumbo de Margarita Urueta como dramaturga"
en *El Nacional* (México, D. F., 15 de agosto de 1963), p. 5.

"Alexandro"
en *Revista Siempre* (México, D. F., 17 de abril de 1963), p. 50.

"Alexandro"
en *Revista Siempre* (México, D. F., 9 de diciembre de 1964), p. 50.

Campos, Armando de María y.
"El diario de un loco de Gogol, en el teatro Jesús Urueta"
en *El Novedades* (México, D. F., 9 de mayo de 1964), 3ª. P. 11.

Campos, Armando de María y.
"Alexandro hizo un excelente monólogo de un excelente relato de Kafka"
en *El Novedades* (México, D. F., 5 de julio de 1964), 3ª. P. 10.

Campos, Armando de María y.

"¿Teatro de vanguardia? ¿Teatro experimental? ¿Pantomima teatral?"

en *El Novedades* (México, D. F., 3 de diciembre de 1964),
3ª. P. 10.

Campos, Armando de María y.

"¿Humor, danza, teatro y pantomima, por Alfonso Arau, en la Sala Milán?"

en *El Novedades* (México, D. F., 4 de diciembre de 1964),
3ª. P. 10.

Magaña Esquivel, Antonio.

"*El hombre y su máscara* de Margarita Urueta"

en *El Nacional* (México, D. F., 12 de diciembre de 1964), p. 5.

Mendoza, María Luisa.

"Reaparición de Arau"

en *Revista Siempre* (México, D. F., 9 de diciembre de 1964),
Sección: La cultura en México, p. XIV.

Solana, Rafael.

"Alexandro"

en *Revista Siempre* (México, D. F., 9 de diciembre de 1964),
p. 84-85.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Los mejores momentos del teatro mexicano"

en *El Nacional* (México, D. F., 12 de diciembre de 1964),
Suplemento, p. 11.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las obras mexicanas en 1964 (Estrenos) 1"

en *El Nacional* (México, D. F., 6 de enero de 1965),
Sección: Teatro, p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las obras mexicanas en 1964 (Estrenos) 2"

en *El Nacional* (México, D. F., 7 de enero de 1965),
Suplemento, p. 11.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las ternas de candidatos a los premios de los críticos"

en *El Nacional* (México, D. F., 8 de enero de 1965),
Sección: Teatro, p. 5.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Las obras mexicanas en 1964 (Reposiciones)"

en *El Nacional* (México, D. F., 9 de enero de 1965),
Sección: Teatro, p. 11.

Magaña Esquivel, Antonio.

"Características del teatro mexicano en 1964"

en *El Nacional* (México, D. F., 16 de enero de 1965),

Sección: Teatro, p. 5.

Campos, Armando de María y.

"*El ruido*, de Margarita Urueta y *Víctimas del deber* de Ionesco en el teatro Jesús Urueta"

en *El Novedades* (México, D. F., 3 de diciembre de 1964),

3ª. P. 15.

Reyes Nevares, Salvador.

"Por el humor y el terror a la conquista de la poesía"

en *Revista Siempre* (México, D. F., 3 de marzo de 1965),

Sección: La cultura en México, p. XVI.

Solórzano, Carlos.

"El nuevo éxito de Alexandro"

en *Revista Siempre* (México, D. F., 8 de marzo de 1965),

Sección: Teatro, p. XVIII.

Magaña Esquivel, Antonio.

"*Víctimas del deber*, de Ionesco, en la Casa de la Paz"

en *El Nacional* (México, D. F., 14 de abril de 1965), p. 5.

Índice de láminas

Lámina 1	2'
Lámina 2	3'
Lámina 3	5'
Lámina 4	12'
Lámina 5	14'
Lámina 6	19'
Lámina 7	21'
Lámina 8	24'
Lámina 9	33'
Lámina 10	34'
Lámina 11	35'
Lámina 12	39'
Lámina 13	45'
Lámina 14	50'
Lámina 15	52'
Lámina 16	72'
Lámina 17	75'
Lámina 18	81'
Lámina 19	97'
Lámina 20	102'
Lámina 21	129'