



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
CUAUTITLAN**

**Diseño y Dirección de Arte de medios visuales para
la creación de una propuesta escenográfica a
incluir en el guión de la obra de teatro “Espectros
de Tenepal”.**

Tesis

Que para obtener el título de
Licenciada en Diseño y Comunicación Visual

Presenta

Aburto Juárez Diana Karina

Asesor

Morales Mejía Héctor Raúl

Cuautitlán Izcalli, Estado de México

2007



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.

Agradecimiento y Dedicatoria

Quiero agradecer a mí familia, mi mamá Luz Juárez, mi papá Gustavo Aburto, mis hermanos Ivan y Brenda, porque gracias a las muchas formas en que me han apoyado, he encontrado inspiración, motivación y fuerza para mejorar y alcanzar mis metas. A mis abuelitos Cleotilde, Natalia, Benito, Julián, y a mis queridas bisabuelas Guadalupe, Francisca, Carmen y Ángela porque a su lado he encontrado mucha experiencia valiosa que me ha enriquecido mi persona. A mis tíos y primos por ser una gran pandilla. A mis amigos y maestros en especial a Héctor Morales por el apoyo a mi proyecto. Agradezco también a mi compañero Norberto Ledesma por su motivación.

Dedico este trabajo a Dios, porque solo él conoce el camino que cada uno de nosotros debe recorrer a lo largo de su vida.

Índice.

Introducción.....	1
Capítulo 1: Antecedentes del personaje Mallinalli Tenepal y la obra teatral “Espectros De Tenepal”.....	5
1 Antecedentes y contexto cultural Mexica-Nahua.....	6
1.1 La educación de la mujer noble, descrita por Fray Gerónimo de Mendieta.....	7
2 Biografía de Malinalli Tenepal.....	9
3 Contenido de la obra teatral “Espectros de Tenepal” bajo la dirección de su autor Arturo Reyes Pizano.....	19
3.1 Comentario del director Arturo Reyes Pizano.....	21
3.2 Concepto escénico planteado por Arturo Reyes Pizano.....	22
4 Relación Diseño, Comunicación, Teatro.....	29
4.1 El símbolo.....	30
4.2 Proceso comunicativo.....	31
4.3 Introspección y trabajo interno.....	31
4.4 El discurso representacional.....	32
4.5 Los géneros.....	33
4.6 Signo, Señal y Símbolo.....	36
5 Resumen de las principales características del Teatro Nahua.....	38
5.1 La decadencia.....	44
6 Principales características del teatro contemporáneo.....	47
6.1 Breve resumen sobre la evolución del teatro contemporáneo.....	48
6.2 Partes esenciales del edificio, equipo y producción teatral.....	50
Capítulo 2: La Dirección de Arte y Diseño, como proveedores de recursos visuales para el diseño de la propuesta escénica.....	53
1 La Dirección artística del autor y director.....	54
1.1 El Montaje.....	55
2 Necesidades y soluciones.....	57
2.1 Planeación.....	59
3 Una estructura como escenario, la nueva propuesta.....	64
3.1 Planta escenográfica.....	64
3.2 La estructura, dimensiones y materiales.....	66

4	Textura y ornamentación.....	69
4.1	El marco, continente o espacio.....	69
4.2	Texturas en la superficie y decoración del escenario.....	74
4.3	Los fondos o último plano de la escenografía.....	76
5	Color y pintura de la escenografía.....	78
5.1	Lenguaje del color.....	80
5.2	Color utilizado en el mundo Mexica y Nahua.....	81
5.3	El Dios Xiuhtecuhtli.....	82
5.4	Colores ideales para la escenografía.....	84
6	Iluminación artificial en teatro.....	87
6.1	Luz y tono.....	89
7	Utilería y cuerpos decorativos.....	91
7.1	Valores connotativos, denotativos de la decoración de interiores.....	92
8	Recomendaciones generales.....	94
	Conclusiones.....	100
	Anexo.....	104
	Bibliografía.....	125

Introducción.

Como parte de la formación del diseñador y comunicador visual, la práctica de tareas multidisciplinarias serán parte de su vida profesional. Buscar nuevas áreas de trabajo para el diseñador, con la teoría y la práctica que estudiamos en la carrera “Diseño y Comunicación Visual” es una de mis motivaciones.

Aquel que busque en el área audiovisual (escénica), nuevos enfoques para trabajar con el diseño, puede encontrar en ésta tesis, suficiente aplicación teórica y práctica para la viabilidad de proyectos de este tipo. En mi caso al lado de una compañía de teatro independiente que busca ganar un lugar en el mercado teatral.

La obra de teatro “Espectros de Tenepal” es una de las pocas producciones de “La Compañía, Agrupación Tecpaneca de Arte Escénico,” que carece de recursos escenográficos para su representación en público. Es por eso que partiendo del concepto de que la escenografía es un recurso de comunicación visual, he puesto las herramientas del diseñador y comunicador visual a la tarea de resolver esta problemática de comunicación teatral. El diseñador tiene un espacio que ocupar entre los profesionistas que hacen teatro. El diseño y la comunicación, son una fuente para las manifestaciones de la cultura, se encuentra relacionada con el hombre, la sociedad y su conducta, incluyendo las artes escénicas, solo hay que enfocarlo.

Mi objetivo general es diseñar una propuesta escenográfica para la obra teatral “Espectros de Tenepal”, adaptable a distintos espacios, (foros, escenarios, teatros, plazas públicas) para su representación escénica; logrando buenos efectos ambientales, informativos y visuales con ella.

Mi trabajo como diseñadora fue requerido por “La Compañía” debido a mi interés en el desarrollo escénico de la obra y en que se logren los objetivos de comunicación que ésta pretende. He visto la representación de la obra en el Centro Cultural Miguel Sabido y viendo la gran cantidad de información visual y contextual incorrecta y poco eficiente, ofrecí mis servicios como escenógrafa. Al concluir mi trabajo de diseño escenográfico, existe un acuerdo de compra-venta por él. Una vez comprado podrá ser utilizado libremente por “La Compañía”.

Puede diseñarse una propuesta escenográfica que contemple en sus características: ser armable, transportable, con soportes incluidos en su estructura; además que transmita la atmósfera deseada y que contemple la iluminación artificial y el movimiento que los actores realizan.

Estudiando el contexto histórico circunstancial en el que se desarrolla la obra, cuáles son sus objetivos, que reflexión busca en el público, cuál es la problemática de los personajes, etc. podemos desarrollar un plan de trabajo para estructurar los recursos escénicos visuales e integrarlos.

La metodología empleada fue el “Método proyectual, Bruno Munari”: En donde se considera al diseñador un proyectista dotado de un sentido estético que desarrolla en diferentes sectores: diseño visual, diseño industrial, diseño gráfico y diseño de investigación. (1)

Diseñar es concebir un proyecto y éste se constituye de elementos tendientes a la objetividad, la lógica es su principio y por consecuencia lo será su forma y esto se logra al dejar que el objeto se forme por sus propios medios. El diseñador ha de aprender, insiste Munari, que es un informador intencional y por tanto debe propiciar que el significado de sus mensajes se reciba en el plenamente. Para este autor, es el medio de producción de mensajes visuales lo define como una serie de operaciones necesarias, dispuesta en un orden lógico dictado por la experiencia. Su finalidad es conseguir un máximo resultado con el mínimo esfuerzo.

El método –continúa este autor- es un instrumento que de ninguna manera debe considerarse absoluto y definitivo, es por lo tanto, modificable, si en el desarrollo de la práctica por la aplicación del método, hubiera otros valores objetivos que mejoraran el proceso:

1. Partir del problema en su conjunto: definir el problema y definir también el tipo de solución que se busca; (aquí se encuentran todos los elementos para su solución).
2. Descomponer el problema general en pequeños problemas particulares: análisis de los problemas existentes para poder entenderlos
3. Reconocer los límites.
4. Identificación de los elementos de proyección
5. Creatividad: modelos,(código del usuario final).
6. Modelos: prototipo.

La presente tesis en sí muestra como realizar un proyecto escenográfico, en este caso para una obra teatral con temática histórica, pero considerando que no puedo tomar todas las decisiones de la producción yo misma, sino que siempre la última palabra es del Director Teatral, ésta persona decide si el proyecto es adecuado a sus necesidades según su enfoque sobre la obra. Así trabaja la producción teatral.

La obra se representó adentro del Centro Cultural Miguel Sabido, donde se aprovecharon las ruinas de un convento colonial como escenario. Ya no cuenta con este apoyo y la falta de escenografía propia, ha obstruido su participación en numerosos eventos dentro del ambiente artístico donde explotar el potencial comercial de la obra. Esto provoca pérdidas para el Señor Reyes, frenando su desarrollo profesional.

(1) VILCHIS Luz del Carmen, *Metodología del Diseño*. ed. UNAM, p.89

La elaboración de mensajes visuales en teatro no es algo que se contemple implícitamente dentro de la carrera de Diseño y Comunicación Visual como un objetivo. Sin embargo la capacidad de asombrar, ambientar y transmitir sensaciones es una cualidad necesaria en la escenografía. El licenciado en diseño y comunicación visual cuenta con las herramientas teóricas y prácticas para lograr mensajes y transmitirlos a través de las imágenes exitosamente por lo que puede dar solución a necesidades como la que presenta la falta de una propuesta escenográfica de una obra teatral con altas probabilidades de éxito comercial.

Contemplando la diversidad de espacios que pueden utilizarse como escenarios donde representar una obra teatral, y la diversidad de condiciones adversas a las ideales para la misma; es importante anticiparse a estas dificultades para hacer el diseño de la propuesta escenográfica, así mismo como resultado de la investigación histórica y teórica se estructurará y formalizará la línea a seguir por la dirección de arte que se aplica a la obra con el objetivo de lograr los mejores efectos visuales.

Por otra parte, aunque la propuesta escenográfica que propongo en la presente tesis será definitiva para la obra de teatro; “La Compañía, Agrupación Tecpaneca de Arte Escénico”, no la construirá inmediatamente. Los cambios que sufren los equipos de trabajo artístico ocurren rápidamente. En La Compañía, los actores que por sus características físicas encarnaban a los personajes de la obra teatral han salido para dejar su lugar a nuevos actores. Debo agregar que por esto más nuevas oportunidades de trabajo escénico, La Compañía se encuentra trabajando en otros proyectos teatrales.

Sin embargo la propiedad intelectual de la obra de teatro sigue en manos de La Compañía, por lo tanto, la propuesta escenográfica se anexará en el guión original una vez que sea comprada, para que forme parte definitiva del mismo. El teatro se ve favorecido o condicionado por las temporadas, (carnavales, pastorelas, etc.), La Compañía actualmente trabaja en espectáculos de temporada, pero la calidad visual y comunicativa de la propuesta escenográfica, se copilará permanentemente, en su guión para su posterior representación en público.

Hasta aquí se explican los problemas que enfrenta La Compañía, sus necesidades, y se plantea la hipótesis de que como diseñadora soy capaz de resolverlo. Pasemos ahora a la tesis.

En el primer capítulo se estudian los antecedentes históricos del personaje principal para entender sus motivaciones y cuál es su relevancia en la obra. El director Arturo Reyes, nos cuenta cuales son los objetivos que busca alcanzar con esta obra y que tipo de reflexiones busca provocar en los espectadores. Se analizará como se planteó el

montaje escénico, y cuales son sus características relevantes, así como cuales son los puntos débiles que deben ser corregidos o eliminados.

También se estudian las posibilidades que nos brindan los recursos escénicos propios del teatro novohispano, enfocándonos en la cultura mexicana, en la cual vive el personaje principal Malinalli Tenepal, y cómo surge el teatro nahua en la primera etapa del periodo colonial. Lo que nos interesa es su modo y forma de hacer teatro que se utilizaba en esa etapa histórica.

De igual importancia es conocer las características del teatro contemporáneo. Pues actualmente, las diferencias entre estos dos tipos de teatro deben encontrar un punto medio entre lo histórico, religioso y educativo, como entre lo moderno, comercial y espectacular.

Así pues, el primer capítulo está dedicado a todo lo que necesitamos saber sobre la obra, sus personajes, a que género pertenece, cual es su objetivo y que “tipos de hacer teatro” retomaremos. En este capítulo se establecen las soluciones que buscamos. Así mismo para que no haya lugar a dudas, se explica concretamente, la relación que existe entre el diseño y el teatro y como no son disciplinas encontradas, sino afines.

En el segundo capítulo, nos dedicaremos de lleno a realizar la propuesta escenográfica, retomando conceptos sobre producción en teatro y diseño audiovisual, como la teoría del color, iluminación, utilería, proporción y composición. Identificando estos elementos de proyección y siguiendo un orden lógico se obtienen las soluciones que se buscaban en el primer capítulo. Es aquí donde se llega a una solución escénica viable, con los conceptos teóricos y prácticos de ambas disciplinas: diseño y teatro.

Por último, una parte dedicada a conclusiones y datos bibliográficos, y por supuesto un anexo donde incluyo el guión original de la obra de teatro “Espectros de Tenepal” pues es indispensable para todos, saber concretamente de que estamos hablando: como es en sí el material literario dedicado a éste trabajo.

Capítulo 1:

Antecedentes del personaje
“Mallinalli Tenepal”
y la obra teatral
“Espectros De Tenepal”

1 Antecedentes y contexto cultural Mexica Nahua: Basado en el código Mendoza ó Mendocino y el código Ramírez.

En el contexto social dominado por la cultura Mexica, en donde se crió Malitzin, a la mujer se le instruía de dos formas: al modo noble y al modo plebeyo. La sociedad estaba organizada en gremios ocupacionales y religiosos, donde los oficios determinaban la posición social. El manejo de un oficio era de carácter hereditario y solo para los varones; por decisión propia no podía escoger un oficio de mayor rango al que poseían, era necesario cumplir con un servicio militar galardonado para ascender en escala social y de acuerdo a la magnitud de estos se le ascendía en cargo y rango, tanto militar como social. Entre los plebeyos, llamados “macehualtin”, las mujeres debían permanecer al servicio de la casa ayudando a sus madres, hasta que un hombre las pidiera para casarse o si los padres así lo decidían, dejaban a su hija al servicio de un templo.

Existe otro camino para las mujeres: si en algún momento eran capturadas en alguna invasión, o eran compradas a sus familias o robadas, se disponía de ellas como esclavas. De hecho si los hijos en su rebeldía se ausentaban de casa sus padres los buscaban, si estos no regresaban o sus padres los consideraban de carácter incorregible eran negados por su familia, muchos de estos jóvenes terminaban en la orca o como esclavos. Solo los nobles llamados “pipiltin” o aquellos hombres que por meritos y ascensos a nivel militar o escolar habían llegado a ser considerados privilegiados, se les concedía el derecho a la poligamia. Quien compraba una mujer, podían usarla para su servicio sexual o laboral, un esclavo que no era obediente debía ser escarmentado para ejemplo de otros. En el código mendocino, se hace una descripción detallada de la educación impartida entre los mexicas, y su marcado énfasis en los castigos y en los consejos.

“La diferencia entre Azteca, Mexicas y Nahuas: Los aztecas eran nómadas, nombrados así por provenir de Aztlán-Chicomóztoc, un lugar mítico que los arqueólogos no han encontrado. Estos pueblos de habla náhuatl, Aztecas-Tenochcas, eran de carácter predominantemente guerrero. Al fundar su ciudad capital México-Tenochtitlán en el año dos casa (1325 D.C.), su nombre “Aztecas” cambio a “Mexicas”. Los Nahuas son resultado de la conquista y la colonia. Son mexicanos que continuaron hablando el náhuatl (llamados también nahuatlacas), aunque son principalmente indígenas; otra característica suya, es que conservan las tradiciones mestizas antiguas, como el chamanismo, el día de los Santos Difuntos, etcétera.” (2)

*(2) Comentario del
Arqueólogo Felipe Solís
Olguín y la Etnóloga
Cristina Suárez, del
INAH, febrero 2006.*

El Código Mendoza es un manuscrito ilustrado de los años 1540 hecho en papel europeo. Fue pintado después de la conquista española de México, por Escribas Aztecas, usando el formato pictórico antiguo. Después de ser pintado, un escriba añadió descripciones escritas en español.

1.1 La educación de la mujer noble, descrita por Fray Gerónimo de Mendieta. (3)

“Con las hijas y doncellas, mayormente de principales y señores, había mucha guarda de viejas parientas o amas criadas en casa, por la parte de dentro, y de fuera viejos ancianos que de día las guardaban, y de noche con lumbres velaban el palacio. Teníanlas tan recogidas y ocupadas en sus labores que por maravilla salían, sino alguna vez al templo cuando eran ofrecidas por sus madres, y entonces con mucha y grave compañía. Iban tan honestas que no alzaban los ojos del suelo, y si se descuidaban, luego les hacían señal que recogiesen la vista. El hablar fuera de casa se les vedaba, y también en casa comiendo en la mesa, y esto tenían casi por ley, que la doncella antes de casada nunca hablase en la mesa. Las casas de los señores todas eran grandes, aunque no usaban altos; en estas casas había huertas y vergeles y aunque las mujeres estaban por sí en piezas apartadas, no salían de sus aposentos a la huerta o vergeles sin ir acompañadas con sus guardas. Si alguna se descuidaba en salir sola, punzábanle los pies con unas púas muy crueles hasta sacarle sangre, notándola de andariega, en especial si era ya de diez o doce años, o dende arriba. Y también andando en compañía no había de alzar los ojos, como esta dicho, ni volver a mirar atrás, y las que en esto excedían, con muy ásperas ortigas, las hostigaban la cara cruelmente o les pellizcaban las amas hasta las dejar llenas de cardenales. (4)

Enseñábanlas como había de hablar y honrar a las ancianas y mayores, y si topándolas por casa no las saludaban y se les humillaban, quejábanse a sus madres o amas y eran castigadas. En cualquier cosa que se mostraban perezosas o malcriadas, el castigo era pasarles por las orejas unas púas con alfileres gordos, porque advirtiesen a toda virtud. Siendo las niñas de cinco años, las comenzaban a enseñar a hilar, tejer y labrar, y no las dejaban andar ociosas y a la que se levantaba de labor, fuera de tiempo, atábanle los pies, porque sentarse y estuviese queda. Si alguna doncella decía: “¿dónde hay fiesta?” o cosa semejante, la castigaban reciamente y reñían y encarcelaban a las amas porque no las tenían bien criadas y enseñadas a callar, ponderando que la doncella que tal palabra decía mostraba ser de liviano corazón y tener mal mortificados los sentidos. Parece que querían que fuesen sordas, siegas y mudas, como a la verdad les conviene mucho a las mujeres mozas, y más a las doncellas. Hacíanlas velar, trabajar y madrugar, porque en la ociosidad que es la madre de los vicios, no se hiciesen torpes. Porque anduviesen limpias, se lavaban con mucha honestidad dos o tres veces al día y a la que no lo hacía llamábanla sucia y perezosa. Cuando una era acusada de cosa grave, si de ello estaba inocente, para cobrar su fama, hacía juramento en esta manera: “¿por ventura no me ve nuestro señor dios?” y nombraba el nombre del mayor demonio a quien ellos atribuían más divinidad, y poniendo el dedo en tierra, besábalo. Con este juramento quedaban de ellas satisfechos, porque ninguno osaba decir tal juramento sino diciendo verdad, porque creían que si lo juraban con mentira, los castigaría su dios con grave enfermedad o con otra adversidad. Cuando el señor quería ver a sus hijas e hijas, llevábanselos como en procesión,

(3) LÓPEZ Austin, Alfredo. *La Educación de los Antiguos Nahuas*. p. 36, 37, 38, 39.

(4) Al hablar de “las amas ó amas” Fray Gerónimo de Mendieta se refiere a las nodrizas o mujeres encargadas del cuidado de los niños. Recordemos que estos párrafos están escritos con la gramática que utilizó el fraile en el siglo XVI por lo tanto, la sintaxis aparenta frecuentes errores de acuerdo a nuestra gramática contemporánea.

guiándolos una honrada matrona. Si ellos eran o se querían ver a su padre, ahora fuesen todos en general o algunos en particular siempre le pedían primero licencia, y sabían que holgaba de ello. Llegados ante el señor mandábalos a sentar en el suelo y la guía lo saludaba en nombre de todos sus hijos, y le hablaba. Ellos estaban con mucho silencio y recogimiento, en especial las muchachas, como si fueran personas de mucha edad y seso. La que los guiaba ofrecía al padre los presentes que sus hijos llevaban así como rosas o frutas que sus madres les daban para llevar al padre. Las hijas llevaban lo que habían labrado o tejido para el padre, como mantas de labores u otros donecillos. El padre hablábala a todas avisándolas y rogándolas que fuesen buenas y que guardasen las amonestaciones y doctrina de sus madres y de las viejas sus maestras, y les tuviesen mucha obediencia y reverencia, y dábales gracias por los presentes que les habían traído y por el cuidado y trabajo que habían tenido en labrarle mantas. Ninguna de ellas respondía a esto ni hablaba, más de hacer sus inclinaciones, cuando llegaban y cuando se partían, con mucha reverencia y cordura sin hacer meneo de reírse ni de otra liviandad. Y con la plática que el padre les hacía, volvían muy contentas y alegres. Cuando eran niños de teta tenían las amas mucha vigilancia en no allegar a sí las criaturas por no las oprimir y matar durmiendo, como suelen acaecer cuando hay descuido, o los tenían en sus cunas y en esto se desvelaban mucho las madres y las amas.

Si acaso sucedía una travesura, que era por maravilla, de querer algún mancebo entrar en el lugar a los varones vedado, donde estaban las hijas de los señores, aunque no fuese más de verle hablar con alguna, no pagaban ambos con menos que la vida, como acaeció a una hija de Nezahualpiltzintli, rey de Tetzaco, que aunque su padre la quería mucho, y era hija de señora principal y hubo muchos ruegos, no bastó todo, sino que la mandó a ahogar no más de porque un mozo principal, saltando las paredes, se puso a hablar con ella y ella con él, y él se escapó y se puso en salvo, que de otra manera pagara.”(5).

El pensamiento del hombre del siglo XVI sobre sus mujeres fue impositivo y dominante, por el otro lado ellas tenían la “obligación” de satisfacerlos y servirlos. En el mundo mexicana, la diferencia era mínima: la venta de mujeres estaba establecida en Anahuac y Azcapotzalco; al estilo “tianguis” donde remataban a las mujeres obtenidas como botín de guerra o compradas a sus propios familiares. La mujer náhua no era libre de decidir sobre su vida o su cuerpo. Malitzin nació en 1505 y murió en 1529, vivió 24 años, en calidad de esclava, no obedecer traía consigo severos castigos e incluso la muerte. Dominaba tres idiomas y su papel al lado de Cortés fue forzado, traduciendo mensajes, transmitiendo órdenes, siempre vigilada para evitar que traicionara al “amo”. Se dice que es una vende patrias, pero en su contexto, ella no tenía ninguna patria que vender, Cortés se aprovecho de la falta de unidad y de la mucha enemistad entre los pueblos con los que entraba en contacto, eran varias pequeñas naciones, y saco ventaja de las que se perjudicaban entre sí.

(5) LÓPEZ Austin, Alfredo. *La Educación de los Antiguos Nahuas*. p. 52.

2 Biografía de Malinalli Tenepal.

La presente reseña biográfica se obtuvo del libro “Malinalli Tenepal “La Malinche” ¡La Gran Calumniada!” de Otilia Meza. Es una biografía novelada donde se hace énfasis al enfoque de su desafortunada vida y a su sufrimiento personal. Retomo algunas situaciones, algunos diálogos, así como descripciones, porque son una referencia directa con la obra teatral “Espectros de Tenepal”. Se trata de entender las motivaciones que tuvo su autor Arturo Reyes y lo que representa en dicha pieza dramática. Por lo tanto, la exactitud en cuanto a los acontecimientos históricos, no serán puestos a prueba o sometidos a comprobación, porque esos datos son irrelevantes, lo más importante es la gama de emociones reprimidas que la autora describe en este libro. Por ejemplo, en el libro “Doña Marina, La Malinche” de Ricardo Herren, se maneja la versión de que ella fue parte de una dote de veinte jóvenes obsequiadas a los españoles por un pueblo maya de Tabasco donde ella aprendió el idioma maya, y que al ser repartidas entre los capitanes que viajaban con Cortés, tocó a Portocarrero, los soldados al notar que ella hablaba maya y náhuatl, avisaron a Cortés, entonces la nombro “su lengua” y la retuvo para su servicio. Esta versión es diferente a la que Otilia Meza cuenta en su libro. La historia se basa en testimonios que sobreviven al tiempo, y así como este dato, pueden existir muchas versiones sobre los mismos sucesos. Por eso presento un resumen del libro como la bibliografía, incluso con la sintaxis, gramática y vocabulario que utiliza la autora.

Hay un detalle interesante en la siguiente biografía, y es el nombre de esta mujer, que cambia a lo largo de su vida. Originariamente fue llamada Malinalli Tenepal, de acuerdo a las costumbres de Paynalla provincia mexicana del cacicazgo de Coatzacoalco, cambio su nombre a Marina al ser bautizada por los católicos y era llamada Malitzin entre la comunidad nahua, (el sufijo náhuatl "Tzin" denota respeto), por ultimo Malinche es una derivación de la mala pronunciación de su nombre dicho en español y en cierta forma, también sirve para nombrarla de forma despectiva.

En su infancia creció hablando náhuatl de su pueblo natal y posteriormente al ser comprada aprendió el maya.

“Las exploraciones de Francisco Hernández de Córdoba habían causado asombro. Nuevas tierras descubiertas. Y tras él siguió la expedición del general Juan de Grijalva, quien en 1518 comandó la Armada del Rey con destino a Yucatán, partiendo de la Fernandina, Cuba. Los indígenas tuvieron contacto con las huestes de Hernández de Córdoba en 1517. Los indígenas sabían bien que eran hombres como ellos y no dioses como se dice. Mas adelante, descubrieron desde el bergantín un pueblo cuyos guerreros traían flechas y rodela relucientes de oro y las mujeres lucían brazaletes, campanillas y collares de oro. El general mando a Francisco de Motejo en una barca para saber quienes eran y este volvió

con mantas de colores hermosos, Más tarde regreso para saber si tenían oro.

Al otro día aparecieron en la playa con algunas banderas blancas. No tardaron en pedir oro al señor Ollinteutli cacique de Olutla, la tierra donde desembarcaron, les llevaron curiosidades y no quedando satisfechos, pidieron barras de oro y el cacique informó que en el río local se encontraba mucho. Convivieron españoles con los naturales y exploraron el lugar. Como se quedaron por más de diez días, Ollinteutli, extrañado de no ver en sus naves, alguna mujer, le hizo preguntas a Grijalva el por qué de ello, a lo que le contestaron que las suyas estaban lejos, decidió entonces preparar al capitán una sorpresa.

Él sabía que en Teipac, del pueblo Molchiconáutla-siete aguas, provincia azteca de Coatzacoalco lugar habitado de la pirámide de la serpiente, moraba una noble princesa, hija del cacique de Xiltipan y fue en su busca para ofrecerla al capitán rubio. La doncella era de color claro como cal, que era fina, grácil, de ojos muy negros y profundos y suave cabellera, según. Ricamente vestida de acuerdo a las galas nupciales de su cultura y acompañada de una comitiva escogida para tal evento, fue llevada ante la nave lista para zarpar. Grijalva quedo sorprendido del lujo y donaire de la doncella.

La joven tenía catorce años, de color claro, alegre, que sabía usar las galas del traje hupilli y cueyetl. Su nombre Malinalli-torcedura, de acuerdo al mes y día de su nacimiento Tenepal-derivado de Temixtli-cal; quedando así “Torcedura de Cal”, tal vez debido al color de su piel, más claro de lo común. Don Mariano Rojas asegura que Tenepal se deriva de Tene-afilado, filoso, puntiagudo, cortante. En sentido figurado querría decir, persona de fácil palabra. También puede ser derivado de tempallilabio: persona que habla mucho y con animación. Era necesario bautizarla para que los españoles redujeran su pecado al amancebarse con ella, que sucedió al zarpar. Juan Grijalva era casado por lo que, al llegar a Cuba, la regaló a Don Alonso Hernández Portocarrero, hombre noble, primo del conde de Medellín, quien le enseñó la lengua de castilla. Así llegó el día en que Cortés emprendería la aventura de conquista en las tierras de las que habló Grijalva. Sucedió que Portocarrero pidió a Cortés le permitiera llevar a Malitzin. Esto indica que la quería, de no ser así lo fácil era dejarla a su suerte.

Se hizo a la mar con rumbo a Yucatán el 18 de febrero de 1519. Los otros barcos iban a cargo de Ginés Nortes, Alonso Hernández Portocarrero, Alonso de Ávila, Diego Ordaz, Francisco Montejo, Francisco de Saucedo, Juan de Escalante, Juan Velásquez de León y Cristóbal de Olid.

Los historiadores, Manuel Orozco y Berra dice, la primera parte de su vida es oscura. Algunos historiadores aseguran, que “cuando Cortés, al preguntarle a Malinche quien era y de donde, respondía que era de Xalisco, hija de ricos padres, parientes del señor de aquellas tierras y que

siendo pequeña, le habían hurtado ciertos mercaderes, en tiempos de guerra, y traída a vender a la feria de Xicalango, que es un gran pueblo de Coatzacoalco”.

José Domingo Cortés, opina que Malitzin nació en Olutla, provincia de Coatzacoalco en el año de 1505, fecha muy aproximada a la exacta. Fernandez de Castillejo, en su libro “Amor a la Conquista”, sostiene que Malitzin nació en Apíñala, su madre se llamó Cimatl, y que Paynala era un pequeño cacicazgo mexicana de Coatzacoalco. Cristóbal del Castillo, “indio de raza pura, noble y sabio”, escribió una obra en 1600, “que el llamado Cortés, traía por intérprete a una mujer natural de esta tierra, de su generación y linaje, cuyo nombre era Malitzin, la cual vivía y tenía su casa en el pueblo de Tetipac, de la provincia de Coatzacoalco”. Don Francisco Xavier Clavijero anota, “Entre ellas había una doncella noble, hermosa, de mucho ingenio y gran espíritu, natural de Paina, pueblo de la provincia de Coatzacoalco”.

Bernal Días del Castillo, en su Historia Verdadera... escribe “Doña Marina fue desde su niñez señora de pueblos y vasallos, y de esa manera que su padre y madre eran señores y caciques de Paynala , y tenía otros pueblos en la villa de Cuacalco en Coatzacoalco y murió el padre quedando muy niña, y la madre se caso con otro cacique que mancebo y hubieron un hijo y a el acordaron darle el cargo y porque en ello no hubiera estorbo, dieron de noche a la niña a unos indios de Xicalango, porque no fuese vista, y echaron fama que se había muerto, y en aquella razón murió una hija de una esclava suya, y publicaron que era la heredera, por manera que los de Xicalango la dieron a los de Tabasco y los de Tabasco a Cortés y conocí a su madre y hermano de madre porque el marido ya era fallecido. Vueltos cristianos se llamo la vieja Marta y el hijo Lázaro, después de conquistado México. Doña Marina en todas las guerras de la nueva España fue tan excelente mujer y buena lengua, como adelante diré, a esta causa la traía siempre Cortés consigo. En la villa de Guazacualco, envió a llamar a todos los caciques y entonces vino la madre de doña Marina y su hermano de madre, doña Marina señora de vasallos. Por manera que vino la madre y su hijo, vio que claramente era su hija, tuvieron miedo de ella, creyeron que los enviaba a hallar para matarlos. Y como así los vio llorar, doña Marina dijo que no tuviesen miedo, los perdonaba y que se volviesen a su pueblo” (6).

El viernes 22 de abril, desembarcaron en las arenosas playas de Chalchiuecan. Ese mismo día empezó la odisea de Malitzin ya que ella por fortuna o desgracia dio el primer mensaje de Cortés quien les hizo saber que “es vasallo del rey más poderoso de la tierra, quien quería entablar buenas relaciones con el señor de estas tierras y comarcas y que por lo tanto desearía verle y hablarle”. Se encontró como por un extraño capricho de la suerte como árbitro de los destinos de las naciones invadidas.

Fue así como Malitzin llegaba a ocupar “un lugar predilecto”, siendo como era, esclava de uno de los principales. Pero poco tiempo después,

(6) *DÍAZ del Castillo, Bernal, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España, p. 83, 84, 85.*

sabiendo Cortés que se le desacreditaba en España, resolvió enviar a un procurador que le defendiese de todos los cargos, y comprendiendo lo útil que le iba a ser Malitzin, decidió quitársela a Portocarrero, así que resueltamente le envió a España, para defenderlo, quedando ella a su cargo.

Cortés había conseguido lo que deseaba: Portocarrero iba a España a enfrentarse a su peor enemigo, y queriendo éste, cumplir dignamente con lo ordenado, se enfrentó al obispo de Burgos, llegando hasta a ofenderlo, quien lo mando aprender, finalmente murió en prisión. Ya sin dueño Malitzin, según Suárez Peralta, “muchos españoles la veían, muy contentos la dejaban venirla preguntando muchas cosas, por lo que Hernando Cortés ordenó que nadie le hablase”. Cuando Cortés la nombró su lengua, ella comenzó a ser seria, siempre callada, pues Cortés la aisló y la vigiló, pues necesitaba que con nadie hablara ni pudieran obtener datos de sus maquinaciones. Se asegura que Cortés, llegó a ponerle un puñal en el pecho amenazándola de muerte si lo traicionaba o decía algo indebido, comisionó a Juan, un soldado para que la vigilara todo el tiempo y no se le apartara ni cuando fuera al baño y ése era su único deber, a ese soldado le apodó Juan Malinche.

Corrió la noticia de que Cortés libraría a quienes fueran sus aliados de pagar tributo a Moctezuma Xocoyotzin. El complot convenció, su objetivo, llegar a Tenochtitlán, por lo que Cortés marchó a Cempoallan, Bernal Días del Castillo nombra a Marina, el pilar fundamental en esos momentos decisivos de La Conquista. Llegando a Tlaxcala, ella tradujo “que querían paz y no venían a dar guerra”, la respuesta fue de alianza. Les habló sobre la nueva fe y del concepto de las almas que van al cielo a gozar de gloria perdurable. Cabe aquí dudar si Malitzin, diciendo tales cosas entendía lo que transmitía o solo eran palabras sin sentido para ella; es factible creer que era indiferente a ambas religiones. Ella nunca cambio su indumentaria indígena por la española.

Llegaron a Cholula el 18 de octubre de 1519, los sacerdotes de tal lugar abrieron las puertas del templo, esperando que brotara agua destruyendo al enemigo, pero los dioses no escucharon tal suplica. Murieron veinte mil cholultecas. Seguían la ruta de los volcanes, llegó a Amecameca, Tlamanalco y por último a Texcoco. Llegamos así a la entrada de Cortés a Tenochtitlán el 8 de noviembre de 1519. Moctezuma, al saber que Cortés se acercaba a la ciudad por la calzada de Iztapalapa, decidió recibirlo en la sala del trono del Palacio de Axayacatl, el Tlatoani de Tenochtitlán estaba acompañado de la reina Teotlacho, la princesa real llamada Miahuaxochitl, hijos, guerreros, sacerdotes, sabios, nobles, todos regiamente vestidos. Cortés pregunto por voz de Malinche, ¿acaso eres tú? ¿Eres tú acaso Moctezuma? –Si soy yo, contestó. Y el capitán español dijo: -Decidle a Moctezuma “Que se consuele y huelgue y no hay mejor que yo le quiero mucho y los que conmigo vienen”, y sin esperar respuesta, lo cogió del puño y ante la incredulidad de todos los presentes, se lanzo a aherrojar los pies del Tlatoani que lo había recibido en paz, ordenando clavarlos al piso, así como encadenar sus manos. Otro

dato de nuestra historia que le es atribuido a Malitzin, es la matanza del Templo mayor. Mas la verdad fue que “la Malinche” había salido de Tenochtitlán acompañando a Cortés en su expedición guerrera. Bernal Días del Castillo al referirse a Marina, escribe: “Siguió con ánimo varonil toda la campaña, después de la catástrofe de La Noche Triste, mientras todas las mujeres perecieron en aquella infame jornada, y vio consumarse la destrucción y conquista de México” (7). Y era natural que se le protegiera; porque era tan importante la “lengua” para Cortés, que destinó esa noche gran número de soldados para que la custodiaran, colocándola en el centro del ejército. El contento que recibimos de ver viva a nuestra Marina entre esos desastres, fue consuelo para los españoles. Jamás vemos flaqueza en ella, y como no iba a ser así si todo lo había perdido, si ya nada le quedaba de la vida que le había marcado un sendero cruel, sin apoyo de su raza. Su vida de esclava no le permitían flaquezas”. Y por desgracia Malintzin se llevó a la tumba, el secreto de las últimas palabras del Tlatoani mexicana. El papel de Malitzin en la trayectoria de Cortés es trágico. Si a ella le tocó presenciar los sucesos más sobresalientes de la invasión desde su comienzo, imposible que no estuviera presente en el final de un imperio.

Así llegamos al 13 de agosto de 1521, Cuauhtemoc dejó Atzacolco, en la entrevista con Cortés Malitzin tradujo: “-Oh capitán, yo ya he hecho todo de mi poder para defender el reino, y librarlo de vuestras manos; pues no ha sido mi fortuna favorable, quitadme la vida que será muy justo, y con esto acabara el reino mexicana, pues ved a mi ciudad y a mis vasallos destruidos y muertos” (8). Apenas había acabado de hablar, cuando Cortés por boca de Malitzin, ansiosamente preguntó: -¿Dónde esta el oro?, “-Yo no lo se, ¿tu sabrás que lo llevaste!, contesto”.

El 13 de agosto, en el calendario mexicana, se marcaba con un cráneo de MIZQUI. La grandiosa Tenochtitlán había sucumbido. Cuando la ciudad hubo quedado sola y silenciosa, Cortés con Malitzin, algunos oficiales y soldados, entró a recorrerla. Al otro día de la visita a la ahora ciudad muerta, Malitzin presenció el disgusto de Cortés, cuando vio que el oro recogido no era en la cantidad que se esperaba. Los conquistadores tuvieron por insignificante su recompensa. El éxito económico no correspondía a sus esperanzas, y sin poderlo evitar sentían odio por el conquistador que los convenció a seguirle.

(7)DÍAZ del Castillo,
Bernal, Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España,
p., 85.

(8)MEZA Otilia,
Malinalli Tenepal “La Malinche” ¡La gran calumniada! Ed EDAMEX.

El 16 de agosto Cortés mando llamar al tesorero Julián de Aldarete que estuvo de acuerdo en atormentar a Cuauhtemoc, mando llamar a Malitzin inmediatamente. Llegamos al final de la tragedia mexicana. La muerte de Cuauhtémoc, en una sala de la casa de Coyoacan, Cortés discutía con varios capitanes, sobre que hacer con el señor de Tenochtitlán, si se le dejaba vivir, podían sublevarse los indígenas. Llegaron al lugar señalado para el crimen, Cuauhtemoc se dirigió al verdugo y Malitzin tradujo ¿Acaso querían decirle algo al señor de Tenochtitlán antes de ir al Mictlán?

Cortés iba a emprender su viaje a las Higueras, el emperador Carlos V se oponía, pero él quería ganarse un lugar entre sus privilegiados, y el 12 de octubre de 1524, partió acompañado de la útil Malitzin. En Ahuilalizapan Orizaba, decidió desprenderse de Malitzin como su amante y casarla con el capitán Juan Jaramillo, mientras estaba borracho. Éste sobrepuesto se enfrentó a Cortés reprochando su proceder, ya que Malitzin estaba embarazada. Y allí iba Malitzin, sufriendo, pues su embarazo estaba muy avanzado. En pleno camino de las Higueras en un bosque nació su hijo. Aquellos soldados, llevaron a Cortés el niño. –¡Se llamará Martín como mi padre!. Y minutos después fue llevado con la madre. Malitzin esperaba el nacimiento para 1525. Tuvo que haber nacido a fines de marzo o a principios de abril.

Cuando Cortés llegó a Coatzacoalco, aquí tuvo noticias de las desavenencias entre gobernadores, deseosos de asumir la autoridad, inventan que Cortés y todos los que le acompañaban habían muerto. Sucedió que, Juana Ruiz de Marcilla, mujer de Alonso Valente, secretario de Cortés, aseguro que vivían y pronto regresarían. Era una mujer honrada y de las principales de la ciudad, mas fue condenada a sufrir cien azotes caminando por las calles, montada en una bestia, con voz de pregonero que anunciara su delito y además que permaneciera presa hasta que pudiera ser conducida a Medellín y embarcarse allí para las islas, además, que sea “caballera” en un asno con una soga en la garganta y con las manos atadas. Tan terrible castigo por cosa tan insignificante, prueba cual era el ánimo de los gobernantes, cometiendo toda clase de arbitrariedades.

Desastrosa seguía siendo la expedición a las Higueras, y es justo reconocer que fueron manos indígenas las que se ocuparon de Malitzin y el niño. La expedición siguió entre playas desconocidas y bosques impenetrables. Morían por comer frutos extraños, mordeduras de víbora y ataques de animales. Solo la energía de Cortés impedía una sublevación, Cortés determino volver a la capital, por lo que Malitzin, su hijo y unos cuantos más se embarcaron. La expedición enfermo tanto a Cortés que estuvo a punto de morir, empezó una etapa donde todo era desfavorable para el conquistador. Risa debió causarle saber que decían que había muerto. Llegando a México se retiró a vivir al monasterio de San Francisco.

Mientras esto sucedía, Juan Jaramillo, Malitzin y Martín, el hijo de Cortés, se establecían en una casona construida para ellos en un solar que estaba frente al Templo de Jesús María. El matrimonio era rico pues Cortés dio como dote a Marina los pueblos de Olutla y Tequipas, de la provincia de Coatzacoalco, además de favorecer al esposo con honores. Malinalli era joven, apenas 21 años.

Ya casada aceptó su obligación con Jaramillo y en 1527 nació la hija de Malitzin llamada María Jaramillo Tenepal. Jaramillo presumía de honores y nobleza, estrenaron casa en la calle Real, actualmente se le conoce por República de Cuba y era más grande que la anterior. Eran

casas edificadas sobre las ruinas de la Gran Tenochtitlán. Marina presenció como los vencidos levantaban sus casas de carrizo, con techos de ramas o pencas de maguey. Jaramillo se volvió despilfarrador. Despreciando a esposa e hijos por ser mestizos, los toleraba porque ella era la dueña de todo y le redituaba grandes ganancias.

Poco a poco la vida de la colonia se volvió bulliciosa. Solo Malitzin seguía vistiendo su Huipilli y su cueyatl a pesar de su riqueza. No la admitía esa sociedad, la despreciaban por ser la barragana de Cortés. Se refugiaba decepcionada en su hermosa casa. Muchas veces lejos del esposo con el pretexto de vigilar sus encomiendas. Furtiva, seguida de fieles servidores, salía de noche solo para admirar a través de los balcones abiertos, los salones y contemplar la sociedad que de día la rechazaba, y después volvía a su casa.

Al poco tiempo, llegó de Veracruz una carta de Gregorio de Villalobos, informando a Cortés que iría como juez a aplicarle “Juicio de Residencia” esto es: dejar el cargo público y todo aquel que tuviera queja en su contra lo denunciara y así pudiera ser juzgado. La envidia y rencor no dejaban quietos a los enemigos de Cortés, el ánimo del emperador era desfavorable a Cortés por los informes, de los “muchos males y muertos que había hecho”.

Se hizo pregonar el Juicio de Residencia a Cortés, y a todos los que le rodeaban. El Consejero Estrada, mal aconsejado por los enemigos de Cortés, firmó una orden desterrándolo de la Nueva España. El gobierno de México se convirtió en un activo tribunal de Justicia ocupado en atender las quejas contra el Capitán General.

Jaramillo sabía que Cortés aun visitaba a Malitzin. Españoles e indígenas no sabían que por su hijo Martín, despectivamente llamado “el bastardo” aceptaba satisfacer a Cortés, que la amenazaba con quitárselo, sabiendo lo cruel que era Cortés, obedecía. Convencida de que carecía de afecto, se refugiaba en sus hijos y en la fidelidad de Ahuatli, princesa “Tezcucana” que vivía con ella. Sabía que entre los suyos se guardaba odio por los que consideraban la causa de su infortunio.

Entre los asuntos que Cortés tenía que resolver antes de partir, estaba el pensar en el hijo que había tenido con Malitzin, se decidió a quitárselo y llevarlo a España. A su primo Juan Altamirano, le confesó que a pesar de tener otros hijos, sentía cariño por ese. Cortés, que nunca había desamparado a Malitzin, la recompensaría con bienes materiales, daría el pueblo de Jilotepec y otros bienes. Así el 14 de marzo de 1528, la dotó de un terreno situado cerca de Chapultepec, una huerta en tierras del sumidero, otra huerta cercana que solía ser de Moctezuma, sobre “Cuyuacan” con el río que viene de “Atlapulco”; permiso para que edifique lo que quiera; como si Cortés quisiera compensarle la pena que le causaría. Incluso dio a su marido el grado de Alférez Real de México.

Mientras tanto, el emperador estaba molesto por tantas quejas contra Cortés. Nuño de Guzmán, su mayor enemigo, llegó a decir, “Dadme criado o amigo de don Hernando Cortés y dároslo a traidor”. El emperador decidió formar una audiencia, y puso como Presidente del mismo a Nuño de Guzmán. Cortés aceleró su partida.

Una mañana Malinalli volvía a su casa de la huerta, no estaba su hijo varón. Dicen que sumida en llanto hasta llegar la noche, hora en que llegó Jaramillo, le pregunto por el niño, y entre sollozos le informo su desaparición. Jaramillo le dijo que se lo llevó Cortés a España, para que fuera un caballero español.

En España Cortés recibió grandes pruebas de consideración. Desde el emperador, todos le mostraban respeto, mientras en Nueva España se acumulaban las acusaciones en su contra. Eran verdad las acusaciones de haber robado grandes tesoros que correspondían al monarca, y en los informes y escritos se lanzaban toda clase de injurias.

Malitzin empezó a odiar su casona, le recordaba al hijo perdido. No pedía vivir más allí. Le pidió le construyera una nueva casa en un lugar alejado, para encontrar paz. El decidió complacerla y le preguntó donde quería esa nueva casa, ella escogió el solar, y él lo compro al otro día. Ella tenía 23 años.

Una mañana despertó con la idea clavada en su mente de ver al Licenciado Altamirano porque solo él podía darle razón de su hijo, el primo de Cortés debía saber algo. El la recibió con amabilidad, le dio noticias de Cortés y también de las razones que tuvo de llevarse al niño. Del daño que podía recibir de Jaramillo y de cómo en España se llenaría de orgullo cuando crezca y conozca el escudo de armas que el emperador le concedió el 7 de marzo de 1525 en Madrid, por Cédula Real, y como desde esa fecha es todo un señor con el tratamiento de “Don” por reconocimiento del emperador. En esa fecha el niño Martín aún no nacía pero Cortés logro la concesión del título.

La casa era acogedora. Un mundo de indígenas y esclavos la construyeron en poco tiempo. Sintióse satisfecha, se complació al descubrir que estaba ricamente amueblada y decorada. Ahí se libró del fantasma de su hijo. Ya no la desesperaría el constante tañer de las campanas de Santo Domingo.

Una mañana Juan Jaramillo la buscó para informarle que uno de los soldados venidos con Cortés a La Nueva España iba a ser quemado. Hernando Alonso. Y al otro día, acompañada de Jaramillo dejó su casa para ir a presenciar la quema del español judío. Allí estaban las grandes damas, los ricos caballeros y los plebeyos, todos emocionados por el espectáculo. Al llegar el alférez acomodó a su esposa en lugar preferente. La quema sería en La Plaza del Marqués (Monte de Piedad); allí se habían levantado dos entablados, en uno estaba Hernando Alonso y otro español llamado Gonzalo Morales. Junto a ella, se hallaba Juan

Malinche, a quien hacía tiempo no veía y le informó que se les condenaba, por amancebar y azotar un crucifijo, eso no amerita una quema pública, pero habían sido calumniados. Esos soldados no usaban vestimenta común, sino el humillante “San Benito” con figuras de diablos sobrepuestos. Mejor hubiera sido morir en batalla a sufrir ese tormento. Una tarde en que Malitzin jugaba con su hija, escuchó a Alonso Pérez Valero contar a Jaramillo la situación de don Hernando, y como trataban de destruirlo de todas formas. Odio inspiraba el padre, ¿cuál podría ser el destino de su hijo?.

El juicio de residencia empezaría el 29 de enero de 1529. Los testigos fueron señalados por la misma audiencia, como era natural, por Nuño de Guzmán; pero desde fines de diciembre de 1528 citaron a Bernardo Vásquez de Tapia, Gonzalo de Mejía, Cristóbal de Ojeda y Juan de Burgos, dejando para días después a Antonio Villarreal. También fueron citados en el mes de enero Juan Coronel, Francisco Verdugo, Gonzalo Ruiz, Francisco de Orduña, Juan Tirado, Andrés de Monjaraz, Alonso Pérez Manco, Domingo Nuño, Alonso Ortiz de Caniego, Bartolomé de Santa Clara, Jerónimo de Aguilar y García Pilar. Y lo más sorprendente: a Marina de Jaramillo.

Ella recibió la misiva en su mano. Pedro de Valencia, un anciano que durante la conquista estuvo con Cortés, fue llamado por ella para pedir su consejo, él la admiraba y le animó e instó a hacer valer su experiencia y conocimiento, en busca de un justo enjuiciamiento.

La audiencia, la primera de la nueva España, la formaban los oidores Juan Ortiz de Matienzo, Diego Delgadillo, Alonso de Parada y Francisco Maldonado. Como la audiencia tenía un carácter netamente jurídico, llovieron los pleitos entre indios, pobladores y conquistadores, ya que la ambición desmedida de Cortés hizo de él un hombre odiado por muchos. Entre todos, al poco tiempo comenzaron a quitar encomiendas, tierras y solares a Cortés.

El apostólico varón Juan de Zumárraga desembarcó en Veracruz. El obispo llevaba una provisión real para la defensa de los indios. Fue a la casa Jaramillo con la intención de ver a Malitzin, y comentarle dicha encomienda. Lo primero que hizo, fue reunir a los principales caciques y señores de indios, a quien dio a conocer la misión que mando el rey, como su protector pidiéndoles que acudan a él con sus quejas, y levantaba dicha información para enviarla al rey, y remediar las injusticias y atropellos.

La citación enviada por la audiencia la había sumido en un caos de pensamientos, ella no era la única mujer víctima del conquistador y conocía el como surgieron once hijos reconocidos, y otros regados a lo largo de sus recorridos. Cuando Juan Jaramillo supo que Marina había sido citada se indignó y encendido de coraje, sin pérdida de tiempo se dirigió a buscar a Malitzin prohibiéndole que se presentara en la audiencia. Pero Jaramillo no contaba con que Malitzin había cambiado

mucho desde que Cortés y él le habían arrebatado a su hijo. Por toda contestación rotunda de que si asistiría, recibía golpes furiosos y al no obtener la respuesta deseada, Jaramillo amenazo -¡ Ya veremos si vais!. Y allí no acabo todo. Por la noche volvió oliendo a vino y rojo de rabia.

Malitzin tenía conversaciones en náhuatl con una indígena llamada Xuchil. Ella era una mujer ya entrada en años que sentía verdadera devoción por su dueña que habiéndola comprado no le daba trato de esclava. No pocas veces la dueña de la casa la buscaba para conversar con ella en privado y en náhuatl, hacia tiempo que había desaparecido Ahuactli. Xuchil acompañaba a su señora cuanto podía y a diferencia de ella, sí dejó sus memorias con lo mucho o poco que recopiló.

Esa noche más tarde, oculto en la oscuridad un Hombre armado de filoso puñal se introdujo a la recamara de Malitzin. Se escucho un grito y no más, volvió el silencio. ¿Quién era?; pudo ser un enviado de Cortés, para impedir su participación, también pudo ser un mercenario contratado por cualquiera de los muchos beneficiarios de Cortés, entre ellos colaboradores, parientes, soldados o amigos. También pudo ser el resultado de las discusiones que sostuvo con Jaramillo; además hay varias circunstancias que lo señalan a él como el principal sospechoso: avaricia, al morir ella, sus bienes podían ser incautados por él como esposo, acceder a su casa era casi imposible ya que estaba bien custodiada, a no ser que un cómplice lo dejara entrar y el único amigo de Cortés en esa casa era Jaramillo, sin contar que esa misma noche él la amenazo después de golpearla y discutir con ella.

El Juicio de Residencia empezaría el 29 de enero de 1529 y Malitzin fue muerta de trece puñaladas por un desconocido, al amanecer del 24 de enero de 1529. Sobrevino el apresurado amortajamiento. El elegante féretro fue llevado al Convento de San Francisco, Fray Pedro de Gante oficio los servicios. Fue enterrada en el cementerio de dicho convento en lo que hoy es calle de Gante.”

3 El contenido de la Obra Teatral “Espectros De Tenepal” bajo la dirección de su autor Arturo Reyes Pizano.

Al leerlo, podemos darnos cuenta que todos los personajes, son ánimas en pena arrastrando el peso de sus experiencias y sus decisiones, que en vida fueron a su vez motivo de orgullo y miseria.

Los personajes principales son Marina y Cortés, y los otros personajes, sobre todo las ánimas, juegan un papel doble: son egocéntricas y piensan demasiado en lo que vieron y sintieron, y a la vez son los reclamos que el pueblo mexicano le hace a los personajes de su historia. Con el dolor de no saber de donde vienen y como llegaron allí, culpando a otros por “lo que es” y “lo que pudo ser” y ahora, como espíritus en pena, el sufrimiento no los deja descansar en paz.

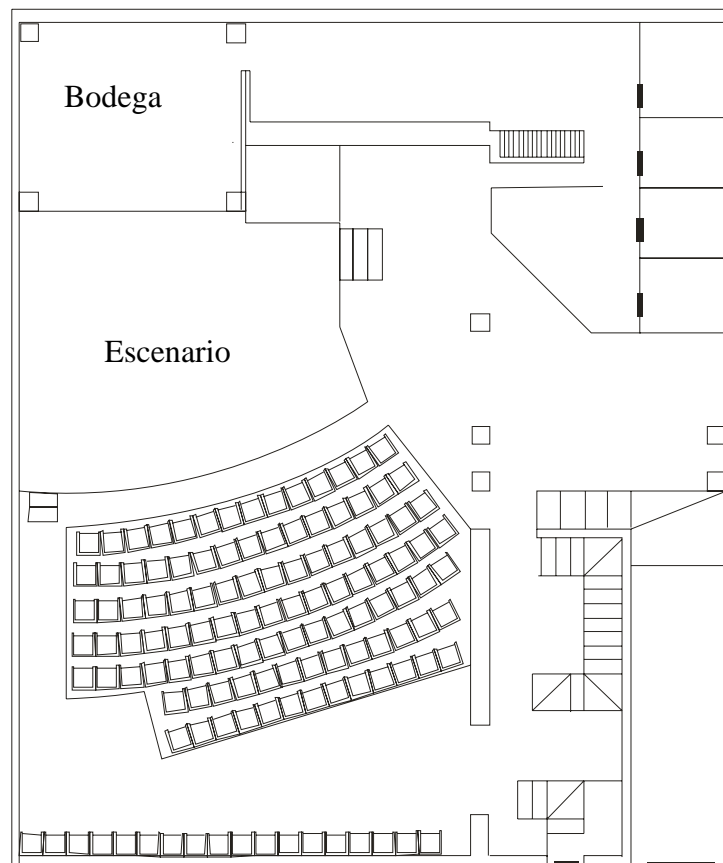
El juego de doble personalidad de los personajes, puede crear confusión en el espectador, pues falta información para identificarlos, por ejemplo: el personaje Miquiztli jamás es presentado, son los diálogos de otras ánimas los que lo nombran pero no especifican quien es, esto representa un fuerte obstáculo. Por su contenido histórico, La Compañía contempla entre su público meta a estudiantes de bachillerato y secundaria por lo tanto debe ser mas fácil identificar a los personajes, por eso se pretende que al usar máscaras se facilite la comprensión, pero aún así en el guión de la obra quedan muchos huecos que solo un estudioso del tema podría llenar.

El guión no aclara varios puntos. Muchos diálogos están en náhuatl, y la traducción aparece en el guión, pero el público no tiene acceso a él, así que jamás se entera del significado de éstos. Se manejan tiempos muy variados, el pasado como presente, el pasado como futuro, el presente como presente, el presente como pasado, el futuro como pasado, dependiendo del personaje en curso, no se tiene claro el tiempo en el que inicia la obra. Sobre todo porque la parte introductoria, toma sentido ya al final y la incomodidad que esto genera es angustiante para el espectador pues da la impresión de estar mirando un espectáculo mal logrado. El sentido y significado de los versos se malinterpreta continuamente, por ejemplo: los poemas que se recitan hablan de muerte y renacimiento, aclarando que Malinalli esta limpiando su alma y liberándose del pasado, pero es más fácil atrapar otro mensaje: de que ya todo terminó para los antiguos mexicanos y que su derrota es insuperable.

Sin embargo, el autor de la obra pretende con esto, dotarla de magia y misticismo haciendo que el público saque sus propias conclusiones viviendo una catarsis junto con los personajes, actitud que no es fácil alcanzar y que no todo espectador desea. No obstante ya que el autor es la persona responsable de La Compañía, el Director escénico y mi cliente, debo hacer lo posible por dar herramientas que ayuden a superar los huecos el discurso usando los recursos visuales, ya que solo de estos recursos puedo disponer. Toda la obra se desarrolla en un ambiente os-

curo, místico, intrigante, del cual no sabemos que esperar. Todos los elementos técnicos serán tratados por separado, por ahora la referencia de ellos, es que puedan dejar lugar a dudas y que el espectador se planté diferentes preguntas, ¿porque diálogos en otro idioma?, ¿acaso ésta mujer fue inocente?, ¿Malitzin era princesa?, etcétera, quedan muchas cosas al aire y sin explicar, pero como ya comente, esas preguntas pretenden despertar la curiosidad del espectador. Pero el mensaje se abre a muchas posibilidades cerca del final y puede ir más allá de la redención de Malitzin.

Con elementos visuales escénicos pretendo enriquecer el mensaje principal, la otra cara de Malitzin, la humana e imperfecta, y dejar de lado su “tradicional” traición. Los tiempos en escena, de actores y música, no serán modificados por la propuesta escenográfica, al contrario, ayudará a su fluidez.



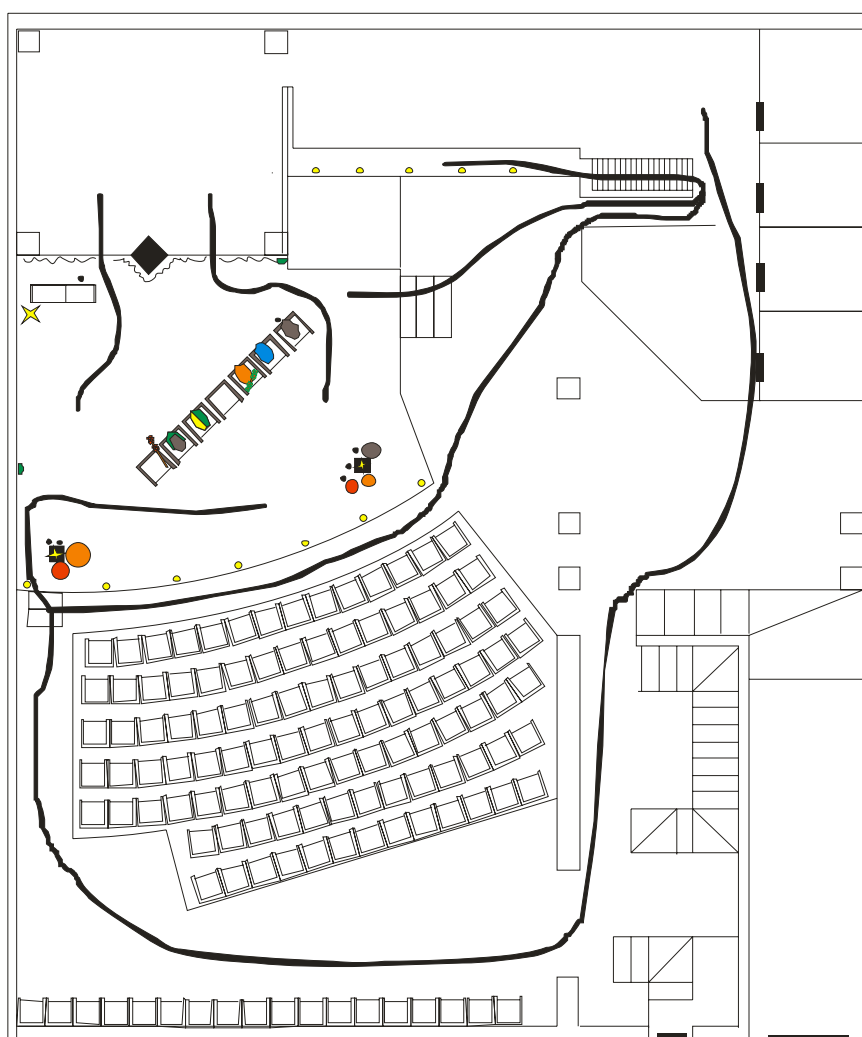
Plano del Foro del Centro Cultural Miguel Sabido, donde podemos ver el escenario, las gradas, entradas, escaleras y pasillos.

Tengo total libertad creativa para omitir del todo las características de éste escenario y proponer otro completamente diferente.

3.1 Comentario del Director Arturo Reyes.

“El motivo por el cual yo pongo cierto orden en los tiempos de entradas y salidas de escena es porque quiero provocar un impacto en los espectadores, necesito que se respeten esos movimientos que yo coordino para obtener los resultados que busco, tal vez pueden hacerse de otra forma pero no bajo mi dirección. Si un elemento se mueve no hay problema, pero los tiempos, movimientos actorales, van de la mano con los tiempos de iluminación, es mi deseo representarla de esta forma, respeto nuevas propuestas pero tengo un interés personal, en que se dé de esta manera”. (9)

El guión por motivos de practicidad, no se colocará en esta sección porque entorpecería la fluidez del discurso escrito, se colocará en el anexo de esta tesis.



(9) Indicaciones dadas por el Director Arturo Reyes para trabajar en el proyecto.

Rutas usadas por los actores para su desplazamiento.

3.2 Concepto escénico planteado por Arturo Reyes.

Primero: La obra de Otilia Meza: La biografía tiene la intención de que el lector entienda y perdone a esta mujer que vivió como una esclava que además carga un enorme peso histórico, culpándola por ser la razón de nuestras derrotas pasadas y presentes.

Segundo: La compañía, Agrupación Tecpaneca de Arte Escénico, Dirigida, por Arturo Reyes Pizano, y su incursión al mercado teatral. Ofrece un producto nuevo, escrita y preestrenada en el 2003 con solo una corta temporada en el Centro Cultura Miguel Sabido. No pertenece a un género dramático específico, mezcla elementos de varios estilos. Por lo tanto la escenografía debe responder de la misma manera, de modo visual, contextual y ambiental, con elementos que aludan a este fin.



El escenario principal. Los muros, no tienen retoque de ningún tipo, son los restos del quemadero usados por la inquisición. El ambiente brumoso, es un efecto óptico normal en este espacio. El foso se encuentra bajo la duela del escenario y el acceso esta del lado derecho desde el punto de vista del espectador. Los muros rotos, son parte de la ruina; las columnas de metal son alegóricas a las de la época y funcionan como candelabros.

Como puede apreciarse se trata de un pequeño espacio con elementos visibles muy notorios que no tienen nada que ver con la obra ni con su tema u objetivo. Es indispensable para La Compañía contar con el material adecuado para la obra de teatro. Sin embargo el concepto de “ubicar la obra en una ruina arquitectónica” la retomaré, me gusta la fuerza que este refuerzo visual ha sembrado en los espectadores.



El escenario no tiene telón. Lo que parece un telón rojo al fondo, es una bodega ocupada. Ocasionalmente se usa como entrada y salida secundaria para actores. Es un medio nivel entre el piso y el foso. Al fondo del lado derecho, se ve un retablo incorporado a la antigua construcción. Las columnas azules, son parte de la reconstrucción posterior que se hizo para proteger las ruinas. El balcón es parte de otra fracción de las ruinas, al parecer, lo que hoy está cubierto, alguna vez estuvo al aire libre, ya que las ventanas del edificio dan al escenario.



Este es el retablo que en la escena cinco usan las animas para elevarse al plano espiritual, (cuando recitan poemas en náhuatl). La virgen no forma

parte del retablo, se colocó ahí para ubicar al espectador en dicho contexto divino. Simplemente se aprovecharon las características del lugar. Se justificó porque se usaban las imágenes para la conversión de los indígenas y porque simplemente “es un retablo”, representa lo que hoy consideramos divino. Pero la información visual es incorrecta. Representa un error contextual, ya que las ánimas son mexicas y esta decoración no representa lo divino en la cosmogonía indígena. Los quinqués son alegóricos y forman parte de la decoración del lugar, son de tipo colonial.

Utilería: Las siguientes imágenes, ilustran los objetos que se usan en la obra.



De izquierda a derecha. Máscaras usadas para representar ha: El Tiempo, La Muerte, La Penitencia y La Santa Iglesia. Un cascabel.



De izquierda a derecha. Máscaras usadas para representar: El Tiempo, La Confesión, La Penitencia, la Santa Iglesia. Un cascabel y veladora.



Cántaros originarios de Oaxaca.



Cántaros de agua y candelabro de herrería al estilo español clásico.



Instrumentos musicales y máscaras de descarnados. Las ocarinas son de barro negro



Mural de serpiente emplumada en el muro mayor, del escenario. En la parte superior izquierda se pueden ver las diablas que iluminan el escenario.



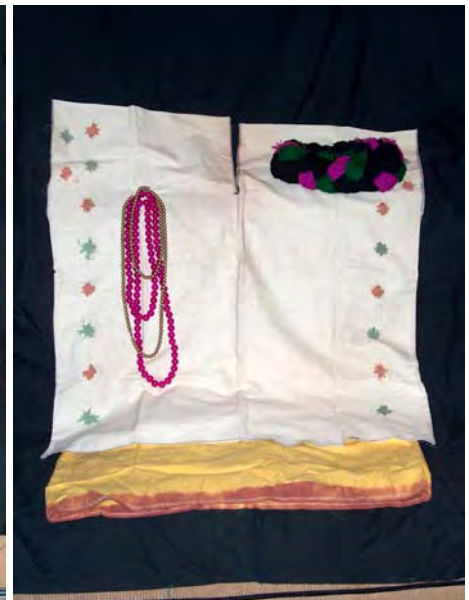
Estela divina o luz celestial, (llaman los católicos al poder de dios “El Santísimo”).

Como ya mencionamos, el vestuario, es alegórico, esta pintado de forma que en la penumbra se note el color y la forma, pero no los acabados de presentación final.

Los accesorios, son de distintos estados de la república, principalmente de Oaxaca, Puebla, y Veracruz.



Vestuario de “Xochitl”



Vestuario de “Mujer”



Izquierda. Vestuario de Ánima.



Derecha. Vestuario de Malinalli, como un alma errante. Parece salpicado de sangre seca y enmohecida.



Vestuario de ánima masculina.



Vestuario para Zumárraga.



Vestuario de Cortés, hecho con cuero.

Todo el vestuario fue elaborado en casa con materiales y equipo doméstico: maquina de coser, tela manta, anilina y colorante vegetal, piel y madera en el caso del vestuario de Cortés, más los accesorios, que tienen distintas procedencias.

Desconozco el concepto que dio pie al diseño de vestuario es decir, hay mucha información que se ha perdido o que no han puesto a mi alcance, pero a juzgar por los resultados veo que retomaron elementos básicos sobre las prendas de la época, principalmente la forma, no así el color o los adornos que no guardan relación con el contexto mexicana.

Hay mucho que puede mejorarse refiriéndome al vestuario, por tanto es necesario investigar como realmente vestían en la época, sin embargo estos trajes son los considerados “definitivos” y no tengo autoridad para modificarlos.

4 Relación Diseño, Comunicación, Teatro.

A lo largo de este cuarto punto (4, 4.1, 4.2, 4.3, 4.4, 4.5 y 4.6), se hablará y explicará esta relación de forma desglosada en temas.

Para entender como ocurre el fenómeno de la comunicación tanto del rito como del teatro, ya que el teatro es un rito, no en forma teológica, pero si en su forma interpretativa es necesario hacer primero un repaso de los procesos cognitivos que permiten al sujeto entrar en contacto y relacionarse con su entorno.

La cognición es posible gracias a una estrecha interacción entre los dispositivos fisiológicos, emocionales y psicológicos del ser humano. Se inicia cuando los órganos sensoriales perciben del exterior unidades de información (formas, colores, sonidos, luz, sabores, olores), que estimulan distintas áreas de la corteza cerebral, las cuales reciben, interpretan y almacenas la información. Cuando esta llega, se suplementa y modifica en otros fragmentos de información que se están procesando en distintos lóbulos corticales. Este es un proceso mecánico; Scherrington, fisiólogo de principios de siglo lo describió como “un patrón que se disuelve, siempre significativo, aunque nunca estático; una armonía mutante de subpatrones, el funcionamiento del telar encantado”.

El patrón significativo que adoptan los estímulos sensoriales está estrechamente relacionado con el condicionamiento cultural de las emociones del individuo, mismas que se almacenan en el sistema límbico, en la base del cerebro. Es ahí donde se llevan a cabo los procesos conscientes e inconscientes, alimentados por la información recibida desde la corteza, el estímulo eléctrico de los entes límbicos produce los estados emocionales (enojo, alegría, excitación sexual, miedo, agitación, etc.), así como los estados de introspección, relajación y alucinación; en otras palabras, el asiento de lo subjetivo. Se compara la información sensorial con otro patrón de expectativas aprendidas, de ahí que se seleccione la información importante, que se almacenara y la que se olvidara.

La glándula pituitaria es la clave del sistema límbico, y el poder que ejerce sobre la capacidad de atención del individuo es decisivo, de hecho es capaz de adormecer el nivel de atención, debido a que mientras recibe información homogénea y predecible, la pituitaria se mantiene activa y esta actividad inhibe las estructuras cerebrales inferiores responsables del estado de alerta; pero una vez que el entorno cambia o se vuelve impredecible, la pituitaria deja de estar activa, la formación reticular se excita y alerta al organismo. Este fenómeno es básico para entender los efectos del rito o teatro en el estado psicofísico del individuo.

Existen rituales diseñados para prevenir la desestructuración del sistema cognitivo en situaciones de tensión, así ante un cambio drástico, el rito actúa para restablecer el orden; y existen los rituales que justamente se concentran en alterar el orden cotidiano y “natural” del ambiente, en ello

el objetivo es: provocar un estado de alerta, relajar las defensas racionales y conscientes para que el individuo esté receptivo a los “mensajes sobrenaturales”.

El proceso cognoscitivo, es también un proceso interpretativo que se determina respecto a la situación, interpretada a la luz de anteriores experiencias, proporciona la estructura en la cual estarán comprendidas y catalogadas las sensaciones; es el conocimiento previo, la materia para la interpretación. A mayor complejidad del sistema cognitivo, mayor capacidad para interpretar la situación presente, a partir de su aprendizaje cultural. También mayor será la capacidad de adaptación a cambios ambientales y a situaciones inesperadas, la capacidad de modificar los propios parámetros y de identificarse con otros individuos. En resumen, mayor será la capacidad para llevar a cabo la comunicación.

El proceso interpretativo es exclusivo de la especie humana y su atribuye a su conciencia simbólica, la cual se deriva de la capacidad de convertir un objeto en un signo y atribuirle a este un significado. Estos significados obedecen a un contexto sociocultural específico y a su sistema de códigos.

El hombre se adapta a su entorno, construye nuevas realidades y se explica lo desconocido con la imprescindible asistencia de su organización cerebral, interpretando los fenómenos desconocidos en términos de realidades ya conocidas. Estos procesos deben tomarse en cuenta al explicar lo que sucede cuando un sujeto entra en contacto con un fenómeno artístico, como el Teatro Antropológico, en el cual generalmente se utilizan fuentes simbólicas interculturales, que se manejan en forma impactante e inesperada para el espectador o participante.

En la sociedad post-industrial y posmodernista, los símbolos arcaicos subsisten, y los medios de comunicación y transporte promueven un nutrido intercambio de culturas. Con este fin se concentran en el estudio de las imágenes y los símbolos no desde su interpretación contingente, sino desde su cualidad arquetípica.

4.1 El símbolo.

Desempeña un papel singular en el proceso cognoscitivo, Carl Jung, realizó un exhaustivo análisis psicológico de los efectos de los símbolos en la mente y el comportamiento humano, y explicó que muchos símbolos no son individuales o exclusivos, sino colectivos en su naturaleza y origen. La imaginación sobre los arquetipos, según Jung, no tiene nada que ver con los complejos de cada individuo, mismos que no producen más que prejuicios. El arquetipo es el creador de los mitos, religiones y filosofías que influyen y caracterizan naciones enteras y épocas históricas, así como es también el creador del arte que se graba

profundamente en la conciencia de las generaciones y les abre las puertas a nuevas formas de percibir el tiempo y espacio. Las prácticas teatrales de todos los tiempos y de todas las culturas, desde los ritos prehistóricos, hasta la época actual se valen principalmente de la herramienta simbólica para transmitir sus “metamensajes”. Junto con una ritmicidad visual y sonora, hacen que el participante (creador y espectador), unan su ritmo individual con el colectivo.

En la medida en que con el teatro se entiendan las posibilidades de los sistemas simbólicos y rituales como medios para establecer una comunicación directa y profunda entre los hombres, no solo se enriquecerá el mundo escénico, sino que pasará a formar parte integral de la vida del ser humano.

4.2 Proceso comunicativo.

Según el etólogo J. Huxley, uno de los objetivos del rito, tanto en las especies animales como en la humana, es crear medios para aumentar la eficacia de la función comunicativa, en los humanos, de orden cultural, permitiendo que dos o más individuos realicen una mayor coordinación respecto a una determinada acción final, creando un efecto de grupo, estableciendo lazos entre los individuos coordinando sus acciones para el logro de un objetivo.(10)

El símbolo es polivalente y poli-funcional, ubicado en una red de relaciones múltiples y mutables. Por ello, resulta difícil estudiarlo dentro de los esquemas comunicativos convencionales, sin embargo, las categorías elementales que manejan los ritos reducen la dificultad de comunicar mensajes a individuos con estructuras conceptuales distintas.

El mensaje no es transmitido por los objetos que se utilizan, sino por la organización interna de la configuración simbólica de la que forman parte, constituyendo un proceso de categorización no verbal de la realidad destinado a almacenar y transmitir informaciones complejas.

Cuando un emisor trata de transmitir un mensaje a un destinatario lejano, sobre un rumor de fondo, reduce la ambigüedad de la comunicación enviándola por diferentes vías y de diferentes formas, si consideramos al teatro como información, con sistemas de transmisión de tipo redundante.

(10)PRIETO
Stambaugh, Antonio y
Muñoz Gonzáles
Yolanda.
*El teatro como vehículo
de comunicación. p. 66,
sita textual.*

4.3 Introspección y trabajo interno.

Estos dos términos se refieren al proceso de auto observación y autorreflexión que permite al individuo, mediante su propia subjetividad comprender su situación personal en relación con el medio que le rodea. Trabajarse internamente es una tarea casi olvidada por el hombre contemporáneo; implica sumergirse en el laberinto de su psique.

A pesar de que muchos psicólogos contemporáneos creen haber sido los primeros en explorar estos fenómenos, las sociedades arcaicas ya los conocían y los llevaban a la práctica en sus sistemas rituales.

Involucra al cuerpo en acciones físicas determinadas, estas son acciones objetivas. La actividad ritmada y sincronizada con el entorno provoca un estado de alerta y trance.

Así el impacto visual-auditivo, introduce al espectador y participante en un espectáculo interno capaz de relajar las defensas conscientes y de dar paso a las experiencias subjetivas, esta inteligencia biológica se encuentra en el fondo del proceso comunicativo.

Una labor puramente introspectiva llevaría al aislamiento y a la soledad, el teatro tiene la capacidad de conciliar el “vernó a nosotros mismos” con el “ver a los otros”. Y no solo ver, sino danzar y cantar en armonía con los demás.

4.4 El discurso representacional.

No obstante no debe olvidarse que un texto teatral es algo creado para cobrar vida en la representación, incluso, no es literatura, aunque posee algunas de sus características. La literatura se hace para ser leída, la obra teatral se escribe para ser representada. Virgilio Ariel Rivera considera tres elementos que constituyen la forma del drama general: la estructura de planteamiento, desarrollo y conclusión, que requiere de una motivación para contar una historia; un tema de interés conocido o nuevo, una historia, un conflicto, un personaje, un hecho, fantasía y una idea final. No es narración, es acción que debe mantener la atención del público. En general toda obra dramática consta de tres momentos: en el primero se plantea el problema, en el segundo se desarrolla el nudo de la acción y por último ocurre un clímax y una solución o desenlace, siempre con un mensaje para el espectador que puede ser una toma de conciencia de tres diferentes tipos:

-De orden espiritual (en la tragedia).

-De orden individual (en la pieza).

-De orden social (en cualquiera de los otros géneros).

La dinámica dramática, supeditada, al mecanismo de apreciación, expectativa y acción interna, lo cual se refiere propiamente a la reacción en el público por una acción que se presenta en escena. En la dinámica dramática, el espectador participa de manera interpretativa, primero, interesándose en la problemática planteada; luego, involucrándose e identificándose y/o criticando la acción y, por último, emitiendo un juicio de valor. Todo este proceso aumenta su acervo de conocimientos y de experiencias y lo sitúa como testigo de los acontecimientos.

Dado que la obra dramática es un pedazo de vida, dentro de ella podemos encontrar personajes simples o complejos según su participación en los hechos. El personaje complejo se presenta como un individuo que libremente elige una situación con base a toda su dimensión humana. Un personaje simple, por su parte, es un estereotipo, un individuo que solo se presenta en una dimensión y es completamente predecible.

Dentro de estos personajes, puede distinguirse un protagonista y un antagonista, salvo en el monólogo y en algunas obras didácticas, de hecho, dependiendo del carácter del protagonista, puede clasificarse en un determinado género, alrededor del protagonista, se desarrolla la trama.

La trama es uno de los elementos más importantes de la literatura dramática. Es la manera en que cada autor “teje” las situaciones de que está compuesta para darle sentido como una nueva realidad que solo es posible al representarse. La forma en que el autor dispone estas situaciones es completamente extra cotidiana, puesto que el manejo del tiempo escénico nada tiene que ver con el tiempo real, y la interacción de los personajes, acciones y hechos sólo es comprensible en un plano dramático.

El drama apunta Ariel Rivera, es un género literario, en consecuencia, su lenguaje siempre es literario y nunca literal. En el drama, el lenguaje es mucho más que un simple elemento; es el único elemento lírico, el único instrumento de que el autor dispone para trabajar cualquier género, cualquier tono, cualquier estilo, y hacer aparecer, en forma estética y congruente, todos los demás elementos y sub-elementos.

4.5 Los géneros.

La tragedia. Aparece como el género dramático mejor logrado por la complejidad de situaciones y emociones que se maneja; además testimonia y reafirma las más elevadas características del ser humano cuya celebridad radica en transgredir el orden de los acontecimientos como un paso hacia el cambio de los valores interiores. Así, el personaje trágico siempre representa al primero o al último que transita por cierto camino. El enfrentamiento del espectador con estos valores supremos de la humanidad crea en él una sensación liberadora, la catarsis.

La pieza. Surge como género a finales del siglo XIX y cuenta con las mismas características formales que la tragedia; sin embargo, en este caso la historia no se refiere a toda la sociedad de una época, sino sólo a una determinada clase social, que, por sus circunstancias históricas, se encuentra en un periodo decadente, después del cual se dará un cambio de estructura social. Distribuyendo toda la fuerza expresiva entre las pausas, silencios, miradas y la expresión del rostro, elementos que permitían apreciar el diálogo interno de los personajes.

La importancia de la pieza como lenguaje teatral, radica en la creación de un ambiente que permita al espectador “escuchar” lo que hay detrás de cada palabra en el parlamento. Estimulando la imaginación del público usa un lenguaje sumamente estilizado, con escenografías muy modestas para no atraer la atención del espectador. Generalmente usa un ritmo lento.

La comedia. Es uno de los géneros más importantes, no sólo por su tradición dentro del arte teatral, sino también por su complejidad y por el manejo de sus diferentes elementos. El fin de la comedia es representar las situaciones grotescas y ridículas que sufre un individuo cuando, por su falta de discreción o de criterio, transgredir las convenciones sociales. Su objetivo es poner en evidencia los vicios y defectos de una sociedad. El personaje queda en ridículo frente a la sociedad o la sociedad queda en ridículo frente a si misma. La comedia emplea personajes complejos que, utilizando cada una de sus facetas, desarrollan un determinado defecto, y causan tal cantidad de problemas que, en un momento dado la sociedad reacciona contra él ante la trasgresión y lo deja en ridículo.

La comedia no se dirige al individuo aislado, sino a la sociedad. Sin embargo, a diferencia de la tragedia, el protagonista se integra nuevamente a la sociedad después de que ha terminado el conflicto, de tal forma que la trasgresión del orden no tiene consecuencias graves para ninguna de las partes. Obviamente la comedia, siempre tiene un final feliz.

El género didáctico. En este género se va a presentar la demostración de un sistema de valores, cuyo funcionamiento abarca al individuo y se encuentra por encima de él: el hombre no es más que una de esas fuerzas. En la obra didáctica se manifiesta la unilateralidad de un personaje que no admite ningún tipo de contraposiciones y, a pesar de las circunstancias, no cambia nunca de parecer. El público puede decir si el personaje actúa bien o mal, como un jurado que evalúa el comportamiento de un individuo. En general el género didáctico trata sobre la justicia pero puede tratar cualquier otro tema sin que tenga que incurrir en el terreno de los valores morales, políticos, religiosos, etc.

Melodrama. Contrariamente a la obra didáctica, justifica actitudes humanas mediante la exposición de las circunstancias a las que está expuesto el personaje, pero profundiza en su personalidad, sentimientos y su problemática particular de tal forma que el espectador se involucre, se identifique y se conmueva a través de sus propios sentimientos. El melodrama está diseñado para manejar los sentimientos del espectador con una combinación de tensión-relajación dramática, manejo del suspenso y exaltación del sentimiento.

Tragicomedia. Encuentra su inspiración en actitudes humanas, pero utiliza todo tipo de seres extraordinarios. Duendes, ninfas, ángeles, fantasmas, etcétera, todos ellos contando una historia cuyo objetivo es

una proposición donde se muestra el funcionamiento de una virtud o defecto enfrentado a una circunstancia más allá de lo humano y que va a ser premiada o castigada excepcionalmente. Su estructura es episódica (que el personaje atraviesa por una serie de pequeñas aventuras antes de lograr su cometido). En cada episodio se enfrenta a un problema diferente, pero siempre relacionado con la meta a alcanzar. La historia gira en torno a un héroe central, bueno o malo, y todos los demás personajes son amigos o enemigos suyos.

La tragicomedia es una loa de esfuerzo humano; sus héroes virtuosos son infatigables y valerosos; los cómicos en cambio, generalmente son indolentes y perezosos.

Farsa. La farsa es una nueva realidad que busca enfatizar los valores ya manejados en otros géneros y, al desplazarse en el terreno de lo inverosímil, cumple cualquiera de los siguientes planteamientos:

- Desnudar la realidad para encontrarle sustancialidad.
- Revestir la realidad con el fin de proponerla ideal.

De acuerdo con el énfasis que se otorgue y los valores que se manejen, pueden señalarse diferentes tipos de farsas, aunque la farsa no es un género puro y siempre conlleva una interpretación distinta de cualquiera de los otros géneros, así pues pueden distinguirse tres tipos de farsa:

- Farsa trágica.
- Farsa cómica.
- Farsa farsita.
- Farsa tragicómica.
- Farsa didáctica.
- Farsa melodramática.

De este modo, ante las acciones de un protagonista que puede ser un personaje cualquiera pero que se mueve en un plano de lo altamente improbable, el espectador deja salir una carcajada liberadora al ver retratadas en escena sus más bajas pasiones, las que ha reprimido siempre para no transgredir el orden social o moral. Sin embargo, detrás de la carcajada del espectador, se esconde la vergüenza de ver materializados en escena sus más siniestros pensamientos, pero también siente alivio al descubrir que no es el único ser en el planeta que a elucubrado semejantes fantasías.

La dramaturgia práctica. La enorme tradición dramática, aunque permite tener una perspectiva más amplia, respecto a la evolución de este arte, no sustituirá jamás a la práctica teatral. La puesta en escena, el hecho de que la gente acude al teatro, valida realmente la experiencia. El texto es solo el punto de partida; el resto depende del director, los actores, el escenógrafo, el encargado de vestuario, el iluminador: cada uno tiene algo que decir y que expresar porque el teatro es un arte de síntesis en el que confluyen diversas manifestaciones artísticas como la danza, la música... y la literatura.

4.6 Signo, Señal y Símbolo.

Es necesario estudiar los signos y símbolos que se manejan en el código teatral, cuya magia estriba en pertenecer a otra realidad, una realidad extracotidiana que todo el mundo acepta como otra posibilidad de tiempo y espacio real, en las que el ser humano se mueve. Este acuerdo es el que existe entre el actor y el público participantes en la representación: los dos coinciden en que esta otra realidad será aceptada como real, partiendo de la representación; porque esta otra realidad solo existe en tanto que pueda materializarse dentro de la representación.

Al participar, como actores y espectadores, de un mundo ajeno y hacerlo propio, se da el proceso de comunicación: un emisor (actor), transmite un mensaje a un receptor (espectador), acerca a su experiencia y, al compartir ambos esta misma experiencia, se logra el fenómeno comunicativo, en donde el que comprende establece una comunicación entre ambos mundos: entiende el contenido objetivo pero transmitido en cuanto se aplica la transmisión a si mismo y su situación.

Así el actor, implica al público en un mundo imaginario y al hacerlo, provoca una respuesta interpretativa sobre esta otra realidad. Sin embargo, en cada individuo se generan respuestas interpretativas diferentes, ya que cada uno retoma el mensaje de acuerdo con lo que funciona para su experiencia personal. Esto es posible gracias al carácter móvil del signo teatral, ya que este nunca es igual a si mismo, nunca es fijo, nunca se repite exactamente, como en el cine o en los programas grabados en televisión.

El teatro es un medio de comunicación y los elementos que utiliza para transmitir mensajes son igualmente refinados y planificados como los utilizados para diseñar una campaña publicitaria; de igual forma es un producto, una puesta en escena no se presenta en un envase para su venta y distribución al público comprador en un punto de venta como lo es una tienda departamental; pero si es un producto.

La función principal del diseño es resolver problemas comunicativos, en el diseño audiovisual, hay cuestiones que solo pueden resolverse con la utilización del diseño. El audiovisual es mayoritariamente considerado como un lenguaje con características propias; parece lógico, en consecuencia, que el diseño audiovisual tenga unas características diferenciadoras con respecto a los otros tipos de diseño... se articula como discurso. (11)

El "audiovisual" es una percepción visual y auditiva que se convierte en estímulos. La percepción es la base del acto comunicativo, que no es un acto exclusivamente fisiológico idéntico para todos sino que se particulariza en cada individuo, pues en el acto comunicativo intervienen la sensibilidad y la cultura individuales, ambas fruto de muchos y complejos procesos vitales, entre ellos los de la educación y la formación.

(11) RÁFOLS
Rafael, *Diseño
audiovisual*, p. 9.

El diseño audiovisual es un valor añadido que da prestigio pero que existe en función de otras realidades; dicho de otro modo, es una realidad que no nos habla de si misma sino de otra cosa.

Efectivamente el diseño audiovisual nos habla de conceptos o características que están relacionados con aquello que representa. No es sólo una imagen más o menos agradable que habla del producto al que acompaña, sino que pasa a formar parte del mismo producto. De hecho, el diseño audiovisual tiene un carácter funcional, está siempre en función de alguna cosa, y no tiene autonomía. No se puede crear un diseño con una finalidad en sí mismo, como haríamos con una obra de arte; es algo que carece de sentido. Para entenderlo mejor veamos cuales son las funciones genéricas del diseño audiovisual, aquéllas que, sin ser necesariamente comunes, sí que expresan su carácter funcional intrínseco.

-Organizar.

-Informar.

-Persuadir.

-Simbolizar.

...el diseño audiovisual es un sistema de comunicación, se basa en la capacidad expresiva de la forma a través de unidades de significación. La forma es su materia prima y engloba todos los elementos expresivos con capacidad de participación en el acto comunicativo. Es un sistema de signos en tanto que es una forma de significación que interrelaciona signos visuales, auditivos y verbales. (12)

5 Resumen de las principales características del teatro Nahuatl.

El nacimiento del teatro nahua, las fiestas rituales, llenas de cantos y danzas espectaculares, de diálogos y representaciones que celebraban antes de la Conquista, contenían auténticas raíces histriónicas.

Sus mitos y ritos, revela el carácter de conjurador que se le confería al hombre, y a todos sus actos, desde la fundación y planeación de las ciudades, su organización social, el calendario de sus fiestas, etcétera. La leyenda nahua de Quetzalcoatl, dios serpiente emplumada, simboliza más que la estrella matutina y vespertina, es identificado además como un jefe sacerdotal de Tula en el siglo IX, y sintetiza los movimientos de Sol, Luna, Tierra y Venus. Representan a la vez los cuatro elementos: fuego, agua, tierra y aire, respectivamente, y sus relaciones para la creación y destrucción del universo y su participación en las luchas históricas del pueblo Tolteca.

Esta fascinante visión dinámica, de las fuerzas cósmicas que ofrece la teogonía nahua, cuyo rito representativo es el juego de pelota o “teotlacho”, simboliza los movimientos del Sol ó “tezcatlacho”, cuando simboliza los movimientos de la Luna. El juego consistía en introducir a base de golpes de cabeza, brazos, muslos y caderas, una pelota de resina a través de alguno de los dos anillos solares de piedra colocados sobre los muros laterales de la cancha. El objetivo es obvio en este juego ritual. No se está satisfaciendo únicamente una liturgia que culmina con la ofrenda de una vida humana al terminar la competencia; sino que literalmente, se está manipulando al universo, haciendo que nazca día a día el sol, para perpetuar la vida. Pues al igual que la pelota cuando atraviesa el anillo solar, Venus aparece anunciando el amanecer, desvaneciéndose a las primeras luces del alba, como lo narra alegóricamente la leyenda. La participación colectiva en rituales de tal trascendencia, era total y requería de una fe absoluta durante la ejecución de las danzas y de los sacrificios, tocando a cada miembro de la comunidad cumplir una misión, por pequeña que fuera, de gran responsabilidad, porque, a través de sus ceremonias y ritos a los dioses, espíritus y elementos, se conferían el poder de manipular las fuerzas sobrenaturales, así que no se trataba de un espectáculo solamente, sino que dentro de su concepción, se estaba manipulando la vida misma. Como ejemplo, los vestigios del carácter mágico que todos los ritos prehispánicos guardaban en relación con el calendario. Basta leer la descripción que hace Fray Bernardino de Sahagún sobre algunas fiestas aztecas en “La Historia de las cosas de Nueva España”, para comprender que toda forma de representación o de juego va íntimamente ligada a la numerología sagrada, al culto de los dioses que participan en el ciclo agrícola, los elementos, la vida y la muerte.

Hay otras formas y escenificaciones entre los pueblos mayas y nahuas: en los mercados y en los palacios, muestran aspectos dramáticos más concernientes a los vicios sociales y a la exaltación de los héroes que el

culto mágico. Y es precisamente en este punto, en el modo en que se abordan los conflictos humanos dentro de una trama continuada, más que en la representación alegórica de las fuerzas de la naturaleza, donde reside el valor dramático, en su sentido aristotélico tradicional, dentro del teatro prehispánico.

El drama cristiano hunde sus raíces en los ritos del culto de la misa. Sabido es como la iglesia regía totalmente la vida de las comunidades cristianas durante la edad media, y cómo el arte giraba en torno a la divinidad. En América, el teatro salió a los atrios de los templos. Con ello, se enriqueció, con la crítica de los vicios humanos, pero sin dejar a un lado definitivamente la plataforma ética oficial que, a través del juego de virtudes, indicaba la senda de sacramentos instituidos, por la cual todo fiel debía marchar para alcanzar la salvación eterna. Y es que el teatro fungía como un instrumento de la doctrina, obedeciendo al sentido del propio Cuerpo Místico de Cristo: la Santa Madre Iglesia Católica

La creación dramática en las colonias no rebaso el marco de la catequización, que fusiono a las formas nahuas rituales, con los contenidos y mitos del mundo cristiano. Así pues, autos sacramentales en lengua nahua instruían al indígena en la doctrina y la práctica de la que era proclamada como única religión verdadera. Los temas autóctonos cribados de “idolatrías y obscenos”, recibieron el injerto del pensamiento de la catolicidad. Y así como con la evangelización, el teatro medieval se transformo en América, así también las instituciones políticas establecieron una tardía Edad Media en el Nuevo Mundo, donde el escolasticismo cultural y el sistema económico de encomiendas distinguieron la vida colonial.

El teatro novohispano indígena floreció durante el segundo tercio del siglo XVI y necesitó de escenarios para sus actores y de el espacio adecuado para los espectadores. Para resolver el problema, los frailes tomaron soluciones de donde pudieron, utilizando a veces antecedentes indígenas. Al usar el termino “Teatro” debemos olvidar el concepto de un recinto cerrado y definirse como “un sitio grande y abierto donde se hacen representaciones dramáticas, equipado de un escenario para los actores.

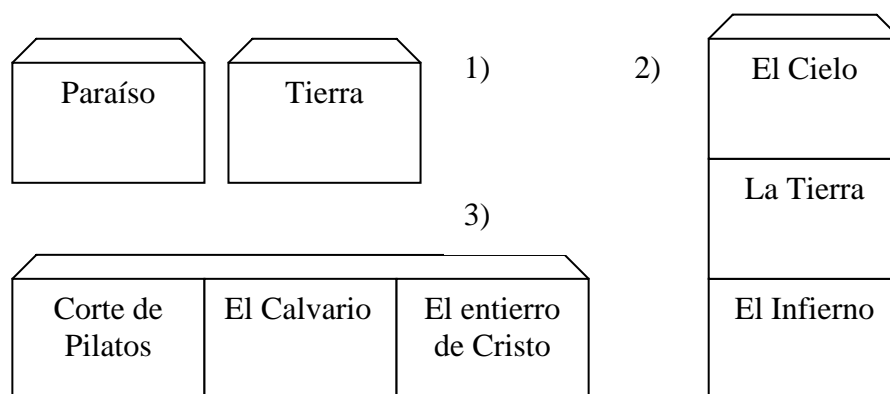
La plataforma. Al aire libre, plataformas de piedra al pie de una pirámide o templo llamada “momoztli” Fray Diego Durán nos confirma que eran escenarios prehispánicos; que no eran, sin embargo, simples plataformas, sino enramadas y decoradas con flores y plumería. Tenían las siguientes características: eran de piedra, cuadradas, con una, dos o cuatro escaleras en los lados, aislada o no adosada al edificio, el edificio siempre es de primera importancia, la altura de la plataforma es poco más que la altura del hombre, su superficie varía desde 400 hasta veinticinco metros cuadrados, no parece haber tenido ningún edificio permanente superpuesto, ya que su piso estucado, cuando ha sobrevivido, aparece liso.

Utilerías. Las crónicas que tratan del México prehispánico se refieren frecuentemente a la afición del indígena por elementos tomados de la naturaleza para sus ritos y espectáculos: ramas, árboles, hojas, semillas, frutos, pastos, plumas, flores, animales muertos y vivos, todos formaban parte de las escenificaciones.

El público. El público se sentaba en el suelo, en cuclillas. Un cronista relata que en los atrios del siglo XVI, “la gente se iba sentando, los hombres en cuclillas, según su costumbre, por regletas, y las mujeres por sí”. Por ciertos cálculos hechos en el siglo XVI sabemos que en la plaza de Tlatelolco cabían entre cincuenta y cien mil personas.

La acústica. Este es un problema básico, para resolverlo, los elementos esenciales fueron una pista liza y estucada, como en la Plaza de Tula; el muro o escalera de una pirámide, y la plataforma elevada, por lo general cercana al muro resonante. La acústica de la plaza de la ciudadela es extraordinaria. Es más que probable que los actores recibieran entrenamiento especial para proyectar la voz.

El escenario. En cuanto a los antecedentes españoles del escenario, sabemos que los primeros dramas litúrgicos se representaron en la iglesia. Cuando salió el drama de la iglesia al aire libre no se abandonó este tipo de escenificaciones inmediatamente. Dibujos del siglo XV y XVI indican que se constituían cajones a los lados de la plaza, parecidos a casas y se colocaban en yuxtaposición, a veces siguiendo una línea curva o cóncava. El uso de carretas como escenarios, fueron de uso común, por ejemplo estos cajones y lo que representan:



Estas son algunas formas de agrupar los escenarios múltiples

Para el siglo XVI en nueva España había cierta unidad, siguiendo el plan de los escenarios múltiples, pero ya no ambulaba el pueblo de uno a otro. Este tipo de escenario fue desapareciendo en Europa durante el siglo XVI debido a la aparición del teatro de maquinaria. Pero la persistencia de la cultura medieval en España fue la que marco la utilización de los escenarios múltiples hasta bien entrado el siglo XVI. En algunos casos, las casas se colocaban en lugares distintos, obligando a los espectadores a caminar de una a otra. Esta serie de formas no excluye desde luego el escenario único. Hay escasez de datos e ilustra-

ciones en las crónicas sobre como eran los escenarios poscortesianos, primero porque los frailes no estaban acostumbrados a una forma de teatro, sino a muchas, en segundo lugar como encontraron una tradición dramática formidable en México, tuvieron que ajustarse a formas ya existentes y hacer concesiones al público y en tercer lugar debido a las nuevas condiciones materiales, espirituales y sociales viéndose forzados a construir formas de escenario que no pertenecían precisamente a la cultura indígena ni a la española.

No nos consta que los evangelizadores hayan realizado una sola escenificación en plataformas de piedra prehispánicas, los frailes tampoco usaron (con raras excepciones), el interior de la iglesia como escenario. Varios fueron los elementos que utilizaron los frailes hasta llegar a formar en México un tipo de conjunto arquitectónico nuevo en el mundo. Frente a la iglesia se formaron: un atrio o patio amurallado, una cruz central, cuatro posas o capillas en las esquinas del atrio y una capilla abierta, por lo general adjunta a la iglesia. El amplio atrio novohispano, forma casi desconocida en España, tuvo funciones religiosas, sociales, políticas y administrativas. Nació de un antecedente prehispánico y de la necesidad de decir misa a indígenas que no cabían en la iglesia. El tamaño de los atrios era comparable al de los grandes recintos ceremoniales precortesianos.



Atrio con base de madera para una próxima fiesta religiosa en la Iglesia de Santo Tomás. Ajusco, D. F.

Casi todas las capillas abiertas parecen escenarios ideales para representaciones dramáticas, no solo por su forma, sino porque se prestan para construcciones provisionales de madera, telones, maquinaria, sogas, etc. Además tienen todas las cualidades que se requieren para una acústica magnífica. Tiene el piso duro, esto refleja la voz sin miedo a eco o resonancia.

En los escritos de Fray Francisco de Burgoa (siglo XVII) se afirma que los mixtecos presentaban sus comedias en los teatros, estructuras semipermanentes de madera o capillas abiertas. En Zumpango de la laguna, Estado de México, existió una plataforma de madera, de dos metros de alto con una pequeña capilla en la parte de atrás. En San Pedro Atocpan D. F. existe una plataforma de tres arcos. Doce metros de largo, seis de alto y dos metros y medio sobre el suelo. Todos los datos sobre construcciones permanentes y especiales para el drama son vagos y no cabe duda que tales edificios fueran excepcionales en la historia del teatro nahua.

Los adornos. La pintura mural era importantísima en la arquitectura del siglo XVI. Se menciona decoración mural en piedra y madera. Los misioneros también mandaron pintar lienzos como ayuda para sus sermones y explicaciones de la doctrina. Así pues, las casas y tablados eran de madera y estaban equipados con telones y puertas. Debido a la afición de los indios al adorno, no se perdió la oportunidad de decorar con santos, Ángeles, escenas del cielo y del infierno. No existe ninguna crónica que aclare como todas estas estructuras desaparecieron hace siglos, sin embargo, si las capillas fueron usadas, el drama se desarrolló en un ambiente pintado. En cuanto a otros adornos, además de arreglos florales, los escenarios del teatro colonial parecen haber sido sencillos. De vez en cuando se nos habla de objetos que eran necesarios para realizar el drama: monedas, objetos de oro, cirios, campanas, mesas y sillas, tronos, platos, petates, ollas, libros, comida y mantas. Seguramente hubo muchos otros artificios menores en la escenificación. En “El combate entre Moros y Cristianos por Jerusalén” se menciona que en la cabeza de las flechas tenían una bolsita llena de almagre, y que al golpear parecía que sacaba sangre, también se menciona una bolsa de líquido rojo que llevaba el Cristo en la representación de “La Crucifixión”.

Vestuario. Carecemos casi totalmente de datos. Esta ausencia se debe en parte, a que antes los manuscritos sólo servían de guías para los que dirigían las comedias, quienes ya conocían las formas en que deberían ataviarse los actores. Disponemos sin embargo, de una ayuda para determinar el vestuario del drama nahua: las observaciones del traje en los códices coloniales y en las pinturas murales del siglo XVI.

Se puede afirmar que ninguno de los actores, con una o dos excepciones, vestía al uso prehispánico, habrá que recordar en el periodo que nos interesa que los papeles de las mujeres (la virgen, santas e indígenas) eran desempeñados por varones.

Por otro lado, Dios, santos, vírgenes y otros personajes litúrgicos, tienen características que no cambian al pasar de los siglos. Otros como las ánimas, eran representados como niños pequeños envueltos, o con un paño blanco. Los muertos eran representados con calaveras o esqueletos descarnados. El hombre indígena llevaba calzón largo de manta hasta el tobillo, huaraches, camisa de manga larga, una tilma atada al hombro derecho y sombrero de petate adaptado al sombrero español. La mujer indígena no cambió desde la época prehispánica, hasta mediados del siglo XVI y era un huipil corto bordado con adornos en los bordes y el cuello. Traería una falda enredada corta y estaría descalza. El español lleva zapatos, jubón largo, golilla, manto, medias y sombrero abombado. Este mismo atavió lo copiaban los caciques indígenas.

Música. Ciertamente tuvo la música un papel notable, no solo en los autos en náhuatl, sino en toda la evangelización de la nueva España. El órgano nunca llegó a tener importancia entre los pueblos indígenas, ante todo en las ceremonias al aire libre, pero abundaron a tal grado los instrumentos de viento y de percusión. Al cabo de unos cuantos años el Obispo Zumarraga lamentaba que la música convertía más a los indios que los sermones y que los aborígenes venían de tierras lejanas por oír la música y que estaban dispuestos a luchar por aprenderla.

Las fuentes históricas del siglo XVI mencionan 16 instrumentos utilizados en la liturgia: la flauta, la chirimía, el orlo (oboe), la dulzaina, la jabebe o ajabebe, el sacabuche, el pífano, el clarín, la corneta, la trompeta, la vihuela de arco, el rabel, el arpa, el tambor o atabal (los mexicanos añadirían el teponaztli y el huehuetl), y los cascabeles.

La Danza. Al leer las crónicas de la época colonial, es obvio que la danza precristiana sobrevivió la conquista. En el códice de Tlatelolco se ven un guerrero águila y dos guerreros tigres que bailan, rodeados de personajes eclesiásticos y civiles frente a una iglesia.

En la época colonial los aztecas cantaban y bailaban en las fiestas de los santos. Los frailes Franciscanos asistían a espectáculos y danzas de tipo precristiano en el México de 50 años después de la conquista. La danza fue una parte integral de la antigua religión y siguió gozando de popularidad en la época virreinal y no ha muerto hoy día como manifestación religiosa en las fiestas, sin embargo era un espectáculo que no se integraba al drama porque no transmitía un mensaje moral ni se acoplaba al ritmo de la prosa con que se declamaban los dramas misioneros.

El canto. En cierto sentido no era parte integral del drama ya que los actores no cantaban, sino que recitaban sus líneas en prosa. Los cánticos eran la tarea de los coros que eran colocados junto al escenario y generalmente cantaban en latín al principio o final de ciertas escenas. Tanto el canto llano como el polifónico eran parte del legado cultural medieval que trajeron los religiosos a América y era muy popular.

Aunque casi toda la producción de nuevas piezas cantables eran en latín, los indígenas compusieron otras obras, en español y náhuatl. En el momento del apogeo del teatro nahua los coros estaban formados de indígenas que habían aprendido a cantar en los conventos. Las capillas de cantores y ministriles (músicos de viento) se colocaban a los lados del lugar donde se iba a realizar la ceremonia o drama.

Desde la época medieval había sido frecuente intercalar piezas cortas en el drama. Para los siglos XV y XVI era común que las representaciones fueran intercedidas por un preludio e interrumpidas por interludios. En el teatro nahua las interpolaciones son frecuentes.

Actores. No es difícil descubrir quienes eran los actores en los dramas religiosos. Los indios cantores llamados “Theopantlactl”, que quiere decir gente de la iglesia, no se ocupaban de otra cosa y su tiempo libre lo dedicaban a enseñar a otros a tocar y entonar que después tendrían que cantar en público. Naturalmente eran hombres, en la época de la evangelización como en la medieval, las mujeres no aparecían en escena. Hay que admitir que el mérito sobresaliente de un teatro de masas es por lo general el de presentar un espectáculo impresionante, con música, coros, escenarios lujosos y un ingenioso aparato mecánico, pero también es una parte integral la actuación.

La calidad del material humano que pudieron utilizar los frailes: actores profesionales que habían estado al servicio de los sacerdotes precortesianos, con voces bien entrenadas, lograban buenas imitaciones de sonidos vocales, tanto humanos como animales. Algunos de los misioneros como Zumárraga, habían sido activos en la vida cultural y sabían lo que era un drama realizado por actores competentes.

5.1 La decadencia.

A finales del siglo XVI Fray Jerónimo de Mendieta recuerda la época del Virrey don Luis de Velasco, en cuya muerte (1564), comenzó a caer el tiempo dorado de esta Nueva España. No cabe duda que decayó la república indígena novohispana en el último cuarto del siglo, no solo en el sentido religioso sino en el sociocultural. Para 1642, por medio de la secularización el virrey Palafox había dado el tiro de gracia al poderío de los misioneros. Ya menguantes, las aportaciones de las comunidades religiosas y de los indígenas a la vida política, religiosa y cultural irían cediendo a otras fuerzas con el transcurso de los años.

Para mediados del siglo XVI las órdenes religiosas se tuvieron que enfrentar con una oposición fuerte de parte del rey, de la Audiencia y de las autoridades civiles, todos a favor del clero seglar, recién establecido en México y más adherido a La Corona. Existía otra razón más sutil, los privilegios y el poder que recibían del respeto indígena. Era una especie de reino de dios sobre la tierra que excluía a todos menos a los frailes y a los indígenas. Ya sea esto real o imaginario, bastó para la idea para

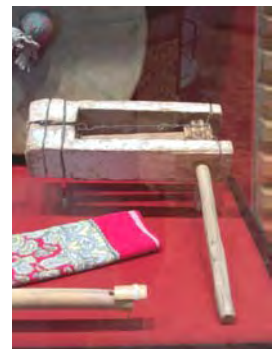
causar desazón en la mentalidad española. Las clases privilegiadas indígenas que habían apoyado a los misioneros, iban perdiendo su poder y finalmente se integraron a la gran masa de campesinos. Pero de más peso era la disminución casi increíble del número total de la población nativa, debido principalmente a las epidemias. Había aumentado el número de españoles, criollos, mestizos, negros y mulatos, pero ninguno de estos grupos apoyaba a los frailes. Para muchos nativos, la evangelización había perdido su novedad y se sentía resentimiento contra los misioneros por su régimen autoritario. Tanto indígenas como frailes estaban desmoralizados, los primeros decepcionados e indiferentes y los segundos desalentados por las calamidades.

Uno de los aciertos de los Franciscanos había sido el de integrar el sentido ritualista Azteca al ceremonialismo de la fe católica. En resumen el teatro primitivo en náhuatl, popular, religioso y de tipo medieval, moría a fines del siglo XVI como parte del derrumbe de una sociedad indo-hispana que no tuvo oportunidad de madurar. Se transformó en folklore, los vestigios de drama que todavía se representan es los pueblos resultaron de los restos degenerados de lo que fue el teatro misionero.

Tanto el hombre europeo de fines de la Edad Media como el indígena mexicano de fines del siglo XVI habían tenido experiencias parecidas. Habían conocido un periodo de relativa estabilidad, bajo una iglesia autoritaria, pero ambos habían sufrido pestes que casi habían destruido sus culturas, con un consiguiente desquiciamiento social y religioso. Desconsolados e indiferentes, no queriendo saber más del infierno u otros temas del medioevo. Tal como terminó la Edad Media entre la peste de 1348 y el año de 1500, murió la efímera sociedad indígena poscortesiana entre la gran pestilencia de 1576 y el año de 1600.



Danzantes contemporáneos en el parque Tezozomoc, Azcapotzalco.



Instrumentos musicales nahuas presentes y actuales.



Teponaztli mexicana del periodo posclásico.

6 Principales Características Del Teatro Contemporáneo.

El teatro moderno nació en el Renacimiento, y sus cuatro siglos de crecimiento y desarrollo significan un particular logro cultural que lo apartan de cualquier otra época de la civilización occidental. Pero en sus primeras manifestaciones, en el teatro de Maquiavelo, Lope de Vega o Shakespeare, existe aparte de las diferencias nacionales, una perspectiva basada en la oposición a un mundo feudal y en la necesidad de proveer con valores apropiados a un orden social individualista y nuevo.

El teatro contemporáneo carece de una filosofía que lo unifique y guíe. Es desenfrenado, indómito, disperso y desorientado. T. S. Eliot, de Inglaterra; Máximo Gorki de Rusia; Bertolt Brecha de Alemania; Sean O'Casey de Irlanda y Arthur Millar de Estados Unidos. Críticos a la par que dramaturgos, teóricos a la vez que practicantes del teatro, sintetizan la ilimitada variedad que existe hoy, tanto en la forma como en el contenido. Todos ellos ilustran, con mayor fuerza, las características del teatro de nuestros días, teatro de un mundo en transición.

El teatro contemporáneo se ha venido etiquetando de múltiples formas y son muchos los autores que no se ponen de acuerdo con respecto a la definición exacta. Creo que, para englobarlo y concretarlo, podríamos verlo desde esta perspectiva: «El Teatro Contemporáneo se entiende como aquel que, desde la imaginación, parte de un proceso de investigación para construir un trabajo escénico innovador». En otras palabras, es aquel que rompe con lo convencional; el teatro que investiga y se renueva.

Esta nueva forma de la estética apuesta por la autonomía del lenguaje propio, por lo que la ruptura con la ortodoxia y lo convencional se hace necesaria. Busca una autonomía de la creación escénica respecto a la literatura dramática, para devolver a las Artes escénicas una función integradora, que remite a las originarias fuentes del teatro.

Uno de los renovadores que más ha influenciado la nueva escena es Jerzy Grotowski, el cual pretende realizar un «teatro pobre» utilizando al actor como principal eje y suprimiendo aquellos elementos superfluos que desvían al teatro de su pureza.

Después, Eugenio Barba, discípulo de Grotowski, que realizó la siguiente división en categorías del teatro:

Primer Teatro, el considerado tradicional, que protege y contiene la herencia cultural.

Segundo Teatro, propiedad de las vanguardias; un teatro experimental, considerado como un apéndice del tradicional.

Tercer Teatro, que son manifestaciones que responden a motivaciones sociales, espirituales y existenciales de jóvenes insatisfechos con su

manera de vivir y con la situación de la sociedad. Algo nuevo en el ámbito de la estética escenográfica.

Basándonos en esta división, el Teatro Contemporáneo se situaría más cercano al Tercer Teatro, y, por tanto, desde esta perspectiva, no podemos aplicar criterios cronológicos para determinar qué autores son contemporáneos o no, sino que debemos analizar a cada uno de ellos en el contexto de su propia época. Porque sólo analizando cada época, cada situación, podremos determinar a los autores contemporáneos como aquellos que quisieron romper con el teatro impuesto en su momento.

No existe una corriente teatral coherente y homogénea en el mundo occidental. Los intereses, visión del mundo y concepciones de los que hacen teatro, junto a los acontecimientos históricos de este siglo, propiciaron nuevas tendencias en el teatro, visto no solo como espectáculo, sino como un medio para denunciar y hacer ver otra realidad al público

El teatro occidental, desarrollado en Europa, es el estilo preponderante. Existen tres elementos en el proceso de producción artística: el creador, el intérprete y el espectador. El creador. Una vez creada la obra, debe pasar por una interpretación con el fin de adquirir carácter completo, dándole vida, es el intérprete el mediador entre creador y espectador. Este espectador, es el consumidor de la obra artística, es el aplauso, el comentario, la crítica, que influyen en el espíritu del artista para estimularlo y orientar la marcha de su producción.

El teatro en general es un arte audiovisual. Para enriquecer su expresión, el teatro utiliza las demás artes. Utiliza la música para ambientar las escenas o predisponer al público, e incluso existe el teatro musical; la opera, por ejemplo. La pintura se utiliza en el teatro, tanto para diseñar vestuarios como para realizar escenografías. La danza se incorpora al teatro en escenas de movimiento y baile. La arquitectura ha tenido una participación magnífica en este terreno, al construir teatros cada vez más cómodos y funcionales para todos sus usuarios. La literatura es indispensable en el teatro pues, de hecho la obra teatral constituye uno de sus géneros.

6.1 Breve resumen sobre la evolución del teatro contemporáneo

Como primero de los teatros modernos suele citarse el Olímpico de Vicenza, diseñado por Andrea Palladio y finalizado en 1585, que constituía una versión de los modelos romanos y presentaba, al fondo del escenario, una perspectiva tridimensional con vistas urbanas. El modelo clásico del teatro italiano, vigente en muchos aspectos, fue no obstante el teatro Farnese de Parma, erigido en 1618, cuya estructura incluía el escenario, enmarcado por un arco proscenio y separado del público por un telón, y una platea en forma de herradura rodeada por

varios pisos de galerías. Durante este tiempo se desarrolló también en Italia una forma de teatro popular, la comedia del arte, que con su énfasis en la libertad de improvisación del actor dio un gran avance a la técnica interpretativa.

Muy diferentes fueron los teatros erigidos en Inglaterra durante el reinado de Isabel I de Inglaterra, época de excepcional esplendor del género dramático, entre los que se destacó el londinense The Globe donde presentaba sus obras William Shakespeare. Carentes de techo y contruidos de madera, su rasgo más característico era el escenario elevado rectangular, en torno al cual el público rodeaba a los actores por tres lados, mientras las galerías se reservaban para la nobleza.

En el siglo XVIII se comienzan a edificar teatros después de estudiar los efectos de la acústica, la óptica y una mejor ubicación del público. Teatros para la aristocracia. En la actualidad, los medios científicos y técnicos con que se cuenta, permiten una mejor audición, iluminación y cambios de decorado en el teatro.

El transcurso de los siglos XVII y XVIII dio lugar a un gran enriquecimiento de la escenografía. La recuperación por parte del drama clásico francés de la regla de las tres unidades— acción, tiempo y lugar — hizo innecesaria la simultaneidad de decorados, con lo que se empleó sólo uno en cada acto, y pronto se generalizó la costumbre de cambiarlos en los entreactos. Posteriormente, la creciente popularidad de la ópera, que requería varios montajes, favoreció el desarrollo de máquinas perfeccionadas que dieran mayor apariencia de veracidad a efectos tales como: la desaparición de actores y la simulación de vuelos — las llamadas "glorias", por ejemplo hacían posible el descenso de las alturas del escenario de una nube que portaba a los cantantes—. El teatro de la Scala de Milán, finalizado en 1778, constituye un ejemplo de las grandes dimensiones que eran precisas para albergar tanto al público como a la tramoya y al aparata escénico.

Durante la mayor parte del siglo XIX las ideas arquitectónicas y escenográficas se mantuvieron en esencia inalterables, si bien las exigencias de libertad creativa iniciadas por los autores románticos condujeron a fines de la centuria a un replanteamiento general del arte dramático en sus diversos aspectos.

Hito fundamental en este sentido fue la construcción del monumental Festspielhaus de Bayreuth, Alemania, erigido en 1876 de acuerdo con las instrucciones del compositor Richard Wagner, que constituyó la primera ruptura respecto a los modelos italianos. Su diseño en abanico, con la platea escalonada, el oscurecimiento del auditorio durante su represtación y la ubicación de la orquesta en un pequeño foso, eran elementos concebidos para centrar la atención de los espectadores sobre la acción y abolir en lo posible la separación entre escenario y público.

Esta exigencia de integración entre el marco arquitectónico, la escenografía y la representación fue acentuada en los últimos decenios del siglo XIX y primeros del XX por la creciente importancia concedida a la figura del director gracias a personalidades como el alemán Max Reinhardt, autor de espectaculares montajes, el francés André Antoine, adalid del naturalismo, el ruso Konstantín Stanislavski, director y actor cuyo método de interpretación ejercería gran influencia sobre el teatro moderno, o el escenógrafo británico Edward Gordon Craig, que en su defensa de un teatro poético y estilizado abogó por la creación de escenarios más sencillos y dúctiles. No hay que olvidar que, hoy en día, cualquier lugar espacioso puede ser y es utilizado como escenario: parques, plazas, azoteas, departamentos, recibidores, etcétera. Fundamentalmente, sólo es necesario que existan actor y público para que haya teatro. (13)

6.2 Partes esenciales del edificio, equipo y producción teatral:

Escena: Es la parte del teatro donde representan los actores. En la actualidad, algunos teatros cuentan con escenarios circulares, o sea, una plataforma dividida en dos o tres partes, cada una con escenografía diferente. Una de ellas se muestra al público. En el intermedio, se baja el telón, se gira la escenografía e inmediatamente aparece, otra cara del escenario circular.

Orquesta: En el teatro griego, es la región situada entre el escenario y el espectador y estaba destinada al coro. Ahora es el lugar donde se colocan los músicos.

Proscenio. Es la superficie del escenario situada delante del telón.

Sala. Lugar donde se instalan los espectadores.

Teatro Arena. Se trata de un escenario sin telón, alrededor del cual se encuentra el público. Los cambios de acto y escena se logran por medio de apagones.

Bambalinas. Se llama así a las tiras de lienzo con decorados que cuelgan del telar.

Ciclorama. Es un telón de fondo, semicircular, que cubre la parte posterior de la escena moderna.

Escenografía. Es lo que resulta de pintar y poner decoraciones en la escena. El escenógrafo es el encargado de montar un escenario de acuerdo al espacio, tiempo y circunstancia en que se desarrolla la obra. El espacio equivale al lugar, y el tiempo al momento en que acontece la trama. Existen dos conceptos escenográficos básicos: el bidimensional que consiste en que partiendo de dos dimensiones, o sea, de una superfi-

(13)MIGNON, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo.* Madrid, 1973.

cie, se den tres dimensiones a la imagen, es decir, volumen. Esto se logra por medio de bambalinas o mamparas.

Existen varios tipos de escenografía pero los más representativos son el impresionista, el expresionista y el realista. El impresionista, se llama así porque solo da una impresión del sitio que se busca representar. El expresionista. Utiliza la música, el color, la línea y el volumen. El escenógrafo distorsiona las líneas del escenario para representar el carácter de algún personaje. El realista es el hace un esfuerzo por representar la realidad en la medida de lo posible.

Utilería. Se llama “utilería de mano” a todos los objetos y accesorios que maneja el actor: copas, comida, cigarrillos, bastones, cartas... a los muebles y elementos físicos incluyendo cortinas y lámparas que adornan el decorado, así como a los elementos tridimensionales que imitan objetos naturales, se les llama “utilería de escena”. Al encargado de agenciar todas estas pequeñas y grandes cosas se le llama utilero.

Tramoyista. Es la persona encargada de realizar los cambios oportunos en la escenografía; para ello se vale de carros que transportan cuadros escenográficos. Se recomienda tomar medidas de la escena y dibujarla a escala con el fin de realizar el plano correspondiente.

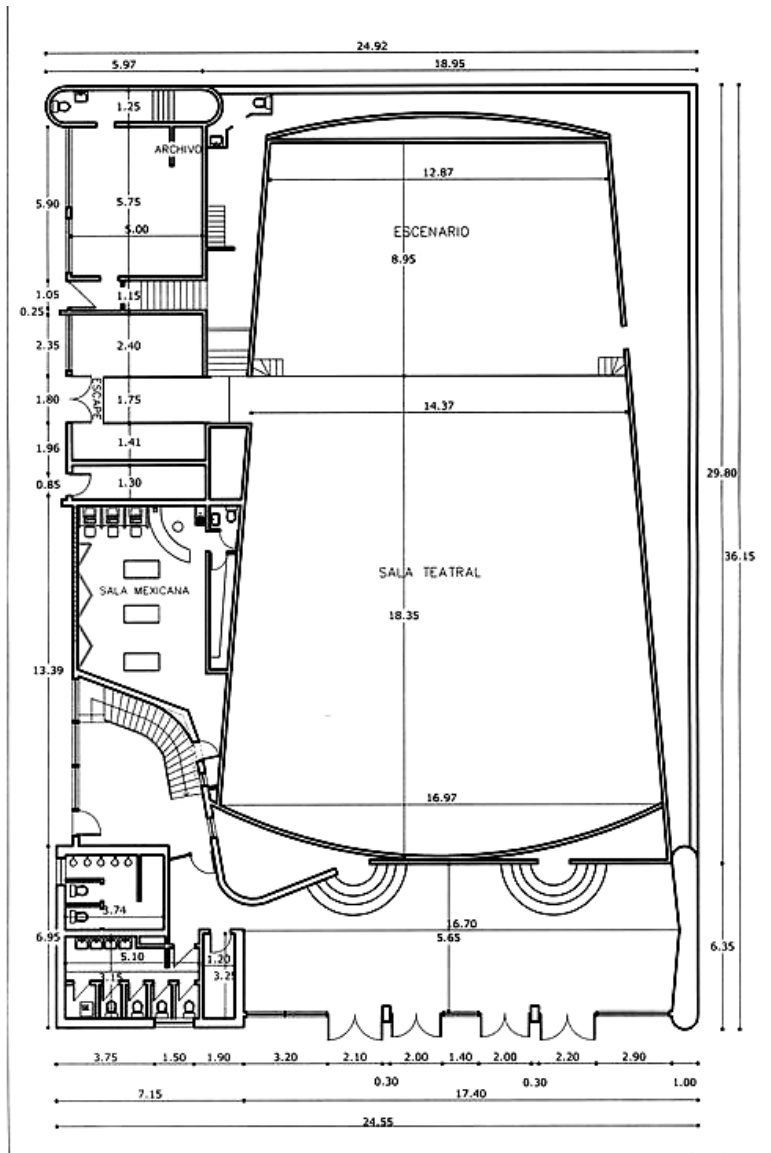
Vestuario. Lo mismo que ocurre con la escenografía, el vestuario por lo regular debe ir de acuerdo con el espacio, el tiempo y la circunstancia de la obra, a menos que el director tome una decisión en contra. Para esto no existe otra alternativa que documentarse bibliográficamente acerca del vestuario; todo lo cuál depende directamente del país, raza, clase social, época y ocasión que se pretenda imitar.



En el teatro contemporáneo la arquitectura tiene muchos matices, y los espectáculos en escena, son variados, música, danza, actuación teatro de marionetas, etc. a escala real, reducida o gigante, como su definición lo dice “no tiene límites, es libre totalmente”.



En las imágenes de ésta página, se muestran algunos ejemplos: el escenario a escala real con toda su maquinaria y el escenario a escala reducida. El teatro condiciona al espectáculo y el espectáculo acondiciona al escenario.



Ejemplo de arquitectura contemporánea de teatro en México para un teatro profesional. Abajo, teatro Raúl Flores Canelo del Centro Nacional de las Artes.



Capítulo 2:

La Dirección de Arte y Diseño,
como proveedores de recursos visuales
para el diseño de la propuesta escénica

1. La Dirección artística del autor y director escénico de la obra “Espectros de Tenepal”

Platicando con el Autor de la obra teatral, Arturo Reyes, director de “La Compañía, Agrupación Tecpaneca De Arte Escénico”, encargado del montaje original, explicó su concepto:

“Es un esfuerzo por difundir el teatro Nahuatl del siglo XVI, que se conozca la otra cara de La Malinche, que es una figura controvertida y mitificada. La mayoría desconoce eso y quiero motivar, que estudien la historia y así aportar algo a la comunidad. Esto es enriquecedor para los estudiantes, adolescentes y jóvenes que están al tanto de todo menos de su identidad y claro al público en general le debería interesar conocer de donde venimos. Por supuesto me gustaría que llegara principalmente a la gente joven, estudiantes que esta aprendiendo historia, y ojala la curiosidad los motive a investigar por su cuenta”. (14)

“Ese cambio que el día la sociedad pide a gritos, podríamos aprovecharlo para crecer como nación. Nuestro país vive atrapado en la mentalidad de la conquista, muchas personas piensan que un “Indio” es un ser inferior, ignorante, débil y pobre. Además continuamos con gobernantes que, ven al “Gobierno” como “Poder”, y no les preocupa servir sino servirse y con actitud prepotente: son corruptos de una forma impresionante, haciendo a un lado las responsabilidades que como autoridad deberían atender. Es un rollo bastante grueso el rechazo de la identidad mexicana por padres que no les enseñan a sus hijos el valor de sus tradiciones y la pasión por la patria. Pesa mucho en el ánimo mexicano, creer que al sufrir una conquista, somos un país de perdedores, pero eso no es cierto, es un pensamiento falso.” (14)

“Quiero que mi compañía crezca, esta obra es bastante buena, si esta obra pudiera venderse sería un éxito seguro porque hay muchas obras históricas, pero están mal hechas, no cualquiera sabe hacer teatro histórico. No es un guión fácil, todos los personajes viven enfrentando una compleja personalidad dual. Los cántaros, máscaras, vestuarios son de distintos estados del país pero así eran los que se usaban en la época. Investigamos mucho para saber que cosas podíamos usar porque no se puede usar cualquier cosa como utilería. Los espectros que no descansan en paz, somos nosotros, los atrapados entre el ayer y hoy. La utilería y vestuario ya están y si me proponen algo diferente para cambiarlo tengo que considerarlo, las decisiones en teatro se toman valorando todo el conjunto. Estoy deseoso de ver que puede hacer un diseñador para mejorar la escenografía. El foro de Miguel Sabido es impactante y realmente quiero ver que ofrecen los diseñadores para el teatro.” (14)

(14)Comentarios de Arturo Reyes, Director de La Compañía para explicarme su punto de vista respecto a su trabajo teatral.

Es deseo del autor el reflejar un conflicto interno de cada personaje en la obra, el conflicto de razas, su rencor, y como aquella identidad se transformó con la llegada de una idiosincrasia extranjera.

El autor pretende que el espectador identifique que esta inmerso, y que esos fantasmas, también son sus fantasmas y los carga él y también los demás mexicanos. Se basa en un personaje que con toda la debilidad de ser mujer esclava, jugó el papel más importante que cambió el curso de la historia nacional sobre la cual ha crecido innumerable cantidad de mitos, más el rencor acumulado y desprecio de una sociedad mal informada. Ya que la historia fue escrita por los vencedores, esta plagada de muchas versiones. Pero sin lugar a dudas, también tenemos riqueza social y culturas que no le pide nada a nadie.

Los conquistadores españoles, necesitaban inculcar en la mente de los conquistados un fuerte complejo de inferioridad para que el sometimiento se consumara y no se revelaran, el día de hoy no hay tal sometimiento, pero persiste el sentimiento de inferioridad y el poco orgullo que se conserva se convierte en rencor; pero ya no hay a quien pasarle la cuenta. Se llama “malinchismo” a la incapacidad de valorar lo propio, o que prefiere las cosas extranjeras, “malinchista” es la persona que actúa de esta manera y nace del concepto: “Malinche vendió a su raza”.

1.1 El Montaje

La obra, fue escrita, cuando Arturo Reyes trabajaba al lado del maestro y director Miguel Sabido, autor de la famosa obra mexicana “Maria Egipciaca”. El maestro Sabido, posee un inmueble en el centro histórico de la ciudad de México, ubicado a un costado de la Pinacoteca Virreinal, frente a la Alameda Central.

Se trata de las ruinas de una nave conventual y parte de un claustro que anteriormente fue parte del edificio del quemadero del Santo Oficio. La construcción original que incluía lo que hoy es La Pinacoteca Virreinal; se fraccionó en lotes y algunas partes se derribaron por sus dueños, otras se mantienen en pie, pero sin un trabajo para el rescate arquitectónico y hoy fungen como negocios. Aún en los edificios aledaños se logran ver cúpulas y muros de caliza. Tal es el caso del Centro Cultural Miguel Sabido, donde aún se conserva un foso y restos de lo que fueron muros, corredores y habitaciones. En éste lugar por su atmósfera y arquitectura, se decidió montar la obra, aprovechando el ambiente. La obra ubica dichas ruinas como la casa de Malitzin, después de 500 años.

Para su ambientación y presentación no se modifico nada, únicamente se incorporo utilería al escenario para que los actores interactuaran con los objetos. Todos elementos alegóricos que no datan de la época. La iluminación, es otro recurso teatral interesante: veladoras de cera y candelabros dispuestos por todo el escenario.

El espacio fue arreglado por el Director Miguel Sabido, dueño del inmueble, para hacer un foro teatral, en las ruinas de la antigua nave. Se colocaron cerca de 200 gradas para el público, (grada y palco), diabladas

para la iluminación, equipo de sonido, altavoces y un escenario de planta trapezoide irregular. “Espectros de Tenepal” es una obra creada para este escenario. El foro que puede ser ocupado por muchas otras compañías o grupos con fines altruistas o comerciales ya que la política del lugar es de tener las puertas abiertas.

La peculiaridad del escenario, es enriquecedora para la obra, pero la sujeta a él. Es decir, como todos los elementos visuales de escenografía y ambientación, son el escenario en sí, sin éste lugar para las funciones, la obra se encuentra sin recursos visuales sobresalientes. Mi objetivo es que esa atmósfera se lleve a donde la obra quiera ir. Aunque el foro del Centro Cultural es enriquecedor, no es necesario reproducirlo, ya que tampoco refleja el carácter de la obra. No olvidemos que se trata de una nave conventual. Es útil y afín pero no representa el contexto de la obra. Para cualquier historiador, el escenario representa un completo desfase contextual. La fuerza visual de la arquitectura, no es suficiente para integrarla a lo que plantea el guión.

Los símbolos connotan un significado, pero también un contexto, si se busca elevar el nivel de representación en la obra, mi trabajo, no está en cambiar la actuación. Mi trabajo es detectar las necesidades en la escenografía para la puesta en escena y darle su contexto adecuado, (como un director de arte), usando los elementos correspondientes, los signos y símbolos que transmitan el mensaje de la obra.

La característica de acercar al espectador e incluirlo como participante en la trama debe conservarse, es parte de su magia. Es necesario como recurso kinestésico para integrar al espectador como parte de la obra. Esa cercanía debe considerarse primordial en la propuesta escenográfica.

2. Necesidades y soluciones

En este lugar, el escenario, con un falso telón al fondo, hace creer que lo que en realidad es el escenario completo, sea un gran proscenio. Como “La Compañía”, no tiene espacio para sus presentaciones, la estructura debe ser independiente de lo que un teatro ofrezca. Muchos eventos culturales se hacen al aire libre, y es en estos amplios espacios, donde podemos acercarnos más al público, además de integrarse a los muchos festivales que reúnen a la comunidad artística.

Ya que el guión plantea el movimiento de los personajes por distintos planos físicos y espirituales, y se usó la irregularidad del escenario del Centro Cultural Miguel Sabido, para reforzar este concepto, la nueva planta escenográfica, debe incluir más de un plano espacial, es decir múltiples niveles, a lo alto y/o a lo largo. Además, los movimientos de los actores, tienen acciones marcadas a distintos niveles del foro. Esos movimientos y diálogos tienen alto valor simbólico por la posición superior o inferior respecto al nivel del escenario. Colocar a los actores todos al mismo nivel es algo que el director no desea. Me interesa que la propuesta resuelva este problema sin que tengan que modificarse los movimientos actorales.

“El diseño es un proceso de creación visual con un propósito. A diferencia de la pintura y de la escultura, que son la realización de las visiones personales y los sueños del artista, el diseño cubre exigencias prácticas. Una unidad de diseño gráfico debe ser colocada frente a los ojos del público y transportar un mensaje prefijado. Un producto industrial, debe cubrir las necesidades de un consumidor.

En pocas palabras, un diseño es la mejor expresión visual de la esencia de “algo”, ya sea esto un mensaje o un producto. El diseñador debe buscar la mejor forma de que ese algo sea conformado, fabricado, distribuido, usado y relacionado con su entorno.

El diseño es práctico. El diseñador es un hombre práctico. Pero antes de que esté preparado debe dominar un lenguaje visual. Este lenguaje visual es la base de la creación del diseño, existen principios, reglas o conceptos en lo que se refiere a organización visual pero una prolija comprensión de ellos habrá de aumentar en forma definida su capacidad para la organización visual.

Hay numerosas formas de interpretar el lenguaje visual. A diferencia del lenguaje hablado o escrito, cuyas leyes gramaticales están más o menos establecidas, el lenguaje visual carece de leyes obvias. Cada teórico del diseño puede poseer un conjunto de descubrimientos distintos por completo.

No olvidemos que el diseñador es una persona que resuelve problemas. Los problemas que debe encarar le son siempre dados. Esto supone que él no puede alterar ninguno de los problemas, sino que debe encontrar

las soluciones apropiadas, pero en casi todos los casos el diseñador deberá confiar en su mente inquisitiva, la que explora todas las situaciones visuales posibles como soluciones”. (15)

Ya que todo es símbolo en escena, el orden estético y funcional del decorado es equivalente al conjunto de normas, reglas o arreglos que en diseño se distinguen como “Composición”. Mucha de la libertad creativa depende de aprender las reglas básicas que se utilizan en el diseño para poder encontrar el mejor camino y si es necesario, romper estas reglas, con toda legalidad y así incrementar el potencial creativo. Para representar nuestro mensaje visual y se interpreten satisfactoriamente los mensajes a comunicar por la propuesta escénica.

Tanto el director de escena como el escenógrafo, el diseñador o el pintor de caballete se valen de líneas, formas, valores, texturas y colores para componer, ordenar armónicamente y/o embellecer su obra; también consideran la situación del espacio de aquellos elementos que están dentro del marco compuesto por los límites de la embocadura del “stand” o punto de venta, la arquitectura, el escenario o del lienzo y la mutua relación y el orden de importancia de cuantos constituyen el conjunto y la acción o actividad subjetiva de ellos.

Si el diseñador compone y organiza todo sobre un plano bidimensional, la labor del diseño escenográfico, tiene una labor mucho más compleja puesto que ha de resolver mayores dificultades puesto que ha de resolver la composición del diseño como son los múltiples planos en la escenografía dentro de la escena, los personajes o actores humanos, la luz artificial y su control y colores.

El diseño escenográfico, no consiste en copiar exactamente la realidad de un paisaje o conjunto de cosas, no es tampoco, registrar lo que se ve tal como hace la cámara. Tiene que ser pensada y calculada y no se concreta superficialmente a la ligera. En ella debe estar precisamente representado el elemento interpretativo. La composición ha de captar y retener la atención del espectador y sin que éste se de cuenta, debe llevar su vista al centro de interés y situar cada elemento en el lugar que le corresponda, sin luchar ni dañar a los otros.

En una obra bien compuesta todos los elementos deben encajar de manera agradable, sin esfuerzo ni desacordes. La armonía dentro de la escena es un problema de equilibrio de líneas y sus direcciones, de volúmenes, texturas, valores y colores y también de peso visual.

El diseño escenográfico es en realidad un sistema comunicativo, parte integral del diseño audiovisual, se enfoca a gustos específicos, engloba la interrelación de signos visuales auditivos y verbales para elaborar un discurso ágil y concreto.

Ya que el principal problema que debe resolver la escenografía para la obra “Espectros de Tenepal” es la adaptación a las distintas condiciones

(15) WONG Wucius
“Fundamentos del
diseño Bi y Tri-
dimencional”, p. 9

cambiantes de un espacio escenográfico indeterminado, que puede contar con soporte técnico o no contar con ninguno, con amplio espacio para el montaje o al contrario con un espacio reducido, es obligado contar con los recursos necesarios de técnicas escénicas.

2.1 Planeación.

Es conveniente que las casas o escenarios múltiples se transformen en módulos móviles y desarmables. El escenario modular responde bien para formar estructuras simples, su flexibilidad, les adiciona versatilidad y libertad de movimiento.

Si la obra se representara en un lugar abierto o cerrado, pueden agruparse para formar una estructura o extenderse para que el escenario crezca, tal como se hacía en los tiempos evangelizadores, como ya se explicó en la sección dedicada al teatro novohispano. En la colonia, el uso de casas o escenarios múltiples, era una práctica cotidiana en el teatro, si yo utilizo este recurso para la propuesta escénica, no solo resolveré el problema de la independencia, la versatilidad, los diversos niveles físicos y espirituales, sino que además incrementaré el valor representativo de la obra en general.

Por una parte, el escenario sería el ideal, de acuerdo al tema, nos transportaríamos en el tiempo al primer teatro novohispano. Nuestra mexicana aportación al teatro, único en el mundo, casi olvidado y nutrido de los elementos españoles y nahuas. Tal y como la obra pretende hacerlo. El discurso en el guión invita a sentir en persona la ambivalencia cultural. Los recursos de este teatro son ideales, Malintzin es llamada, la madre de nuestra raza mestiza, ¿Qué mejor que usar el teatro mestizo para darle vida?

Si la casa o escenario múltiple, es a la vez nuestra escenografía, y en ella se instalan la utilería e iluminación, no se dependerá de recursos escénicos externos, y podrá presentarse, tanto al aire libre como en teatros, en prácticamente cualquier lugar con el espacio suficiente para instalarla. Como sabemos, la diversidad de espacios públicos, no siempre ofrecen las condiciones ideales para el teatro, aún los mismos escenarios se encuentran limitados, y depender solo de aquellos espacios escénicos ideales confinarían la obra a los mismos.

El público, es nuestro cliente, y la calidad visual es determinante para el espectáculo. La distancia entre el escenario y la última fila del público no debe sobrepasar una distancia cómoda. Esta propuesta busca ser impresionante a la vista sino además informar, apasionar y educar. Es acertado recrear las características novohispanas, adaptadas a lo que el teatro contemporáneo exige, aprovechando que ofrece libertad creativa.

El espacio necesario para instalar la iluminación puede ir dentro del conjunto modular, así como entradas y salidas a camerino. Además de

poderse mover, entrando y saliendo de la vista del espectador, sin tener que hacer grandes recorridos. La ilusión de que los actores entran y salen de una estructura que aparentemente no tiene entradas o salidas, aumentara la ilusión de que se trata de seres sobrenaturales. De espectros propiamente dicho. Hay que contemplar esto, las entradas y salidas deben ser discretas u ocultas.

La estructura modular estaría forrada con elementos decorativos, que pertenezcan tanto al contexto indígena nahua como al español: precortesiano, colonial y actual. Es indispensable, integrar nuestro tiempo presente porque la obra teatral esta hecha para “nosotros”, los que según Arturo Reyes vivimos en un México con fuertes conflictos de identidad. Conformados por dos razas principalmente, la postura social hacia éstas sigue generando conflictos internos: algunos odian a los “gachupines”, otros se avergüenzan del “indio”, otros más tienen la postura opuesta. En fin, “cada cabeza es un mundo”.

El México de hoy es mestizo, la propuesta escénica también lo será. En lugar de buscar la separación de los elementos simbólicos de cultura, religión y tiempo, los integraré. Hay algunos que deben ser sobrenaturales. Los muertos de esta obra están en el pasado y en el presente, sufriendo, y las emociones tormentosas y sobrenaturales necesitan ser representadas. Esto lo haré con figuras icónicas de historia y religión de ambas culturas.

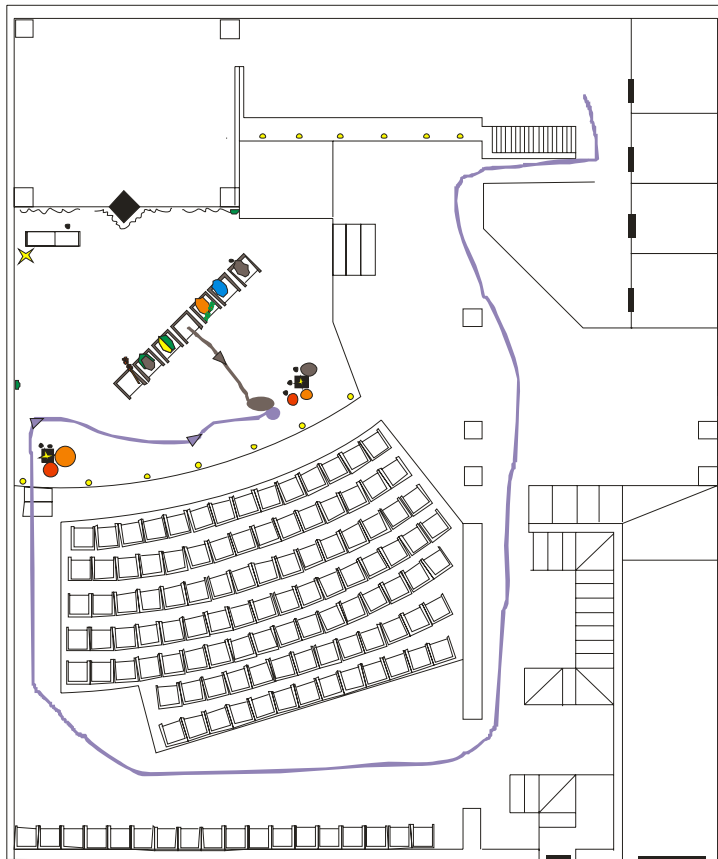
El diseño de cuerpos formados por repeticiones modulares, crean estructuras con armonía y equilibrio aunque sus características predominantes sean sencillas, esto tan común en el diseño, resuelve la problemática primaria.

Construir una estructura desmontable que se adapte a espacios pequeños al aire libre, que pueda transportarse en su totalidad en un vehículo mediano. Una repetición básica de módulos, puede aportar la profundidad necesitada.

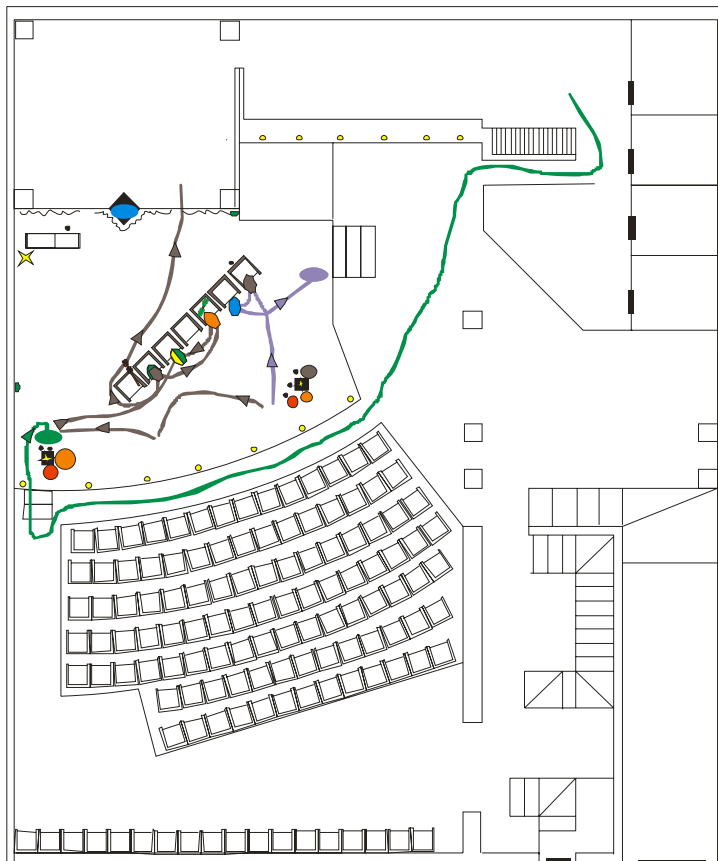
Revisando la planta escenografita original, en el Centro Cultural “Miguel Sabido”, vemos donde se localizan los elementos:

Se ocupa, un vestidor en la parte posterior, espacio para la utilería y una pantalla para producir teatro de sombras, un segundo nivel donde las animas están hablando y en lo alto un lugar divino a donde llegar. Aunque estos elementos no tienen porque ser reproducidos igual al foro del Centro Cultural Miguel Sabido, considero que la obra se hizo para aprovecharlos, así que se necesitan elementos afines.

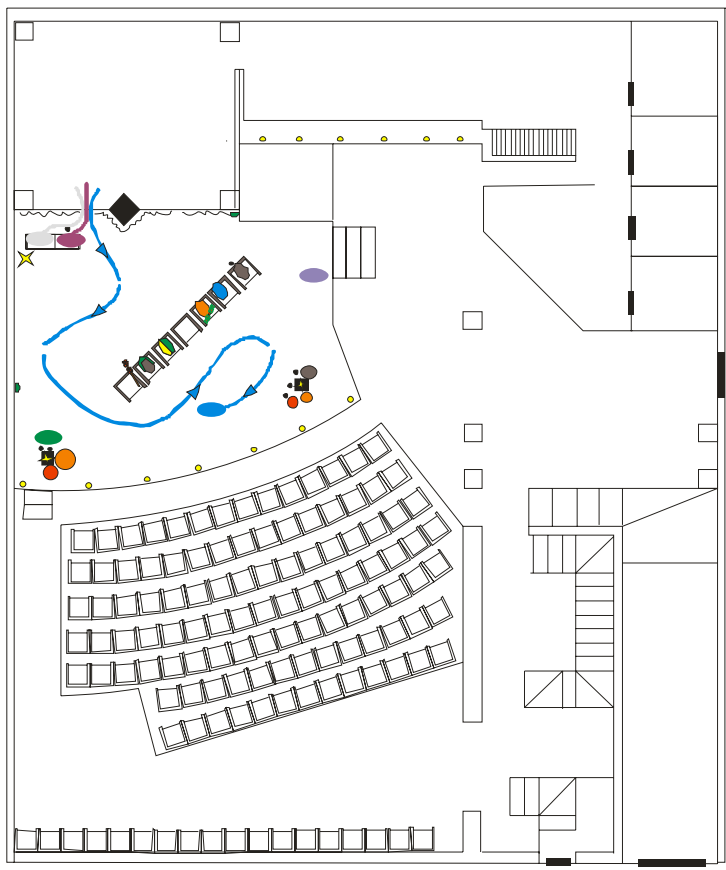
En las siguientes imágenes se marca el recorrido que llevan los actores en el escenario durante las distintas escenas. Se marca cada actor con un color diferente



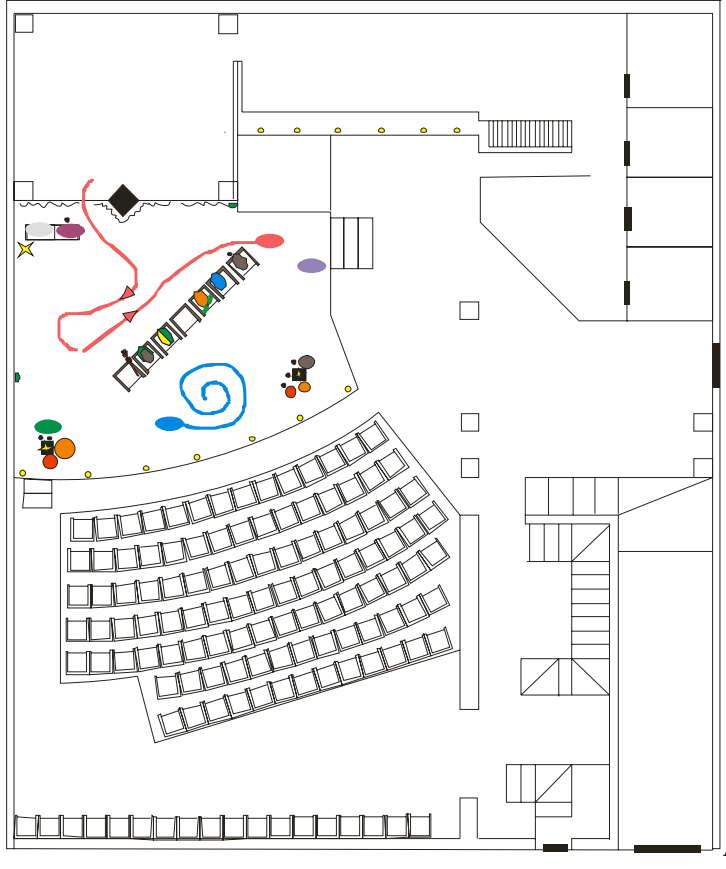
Escena 1



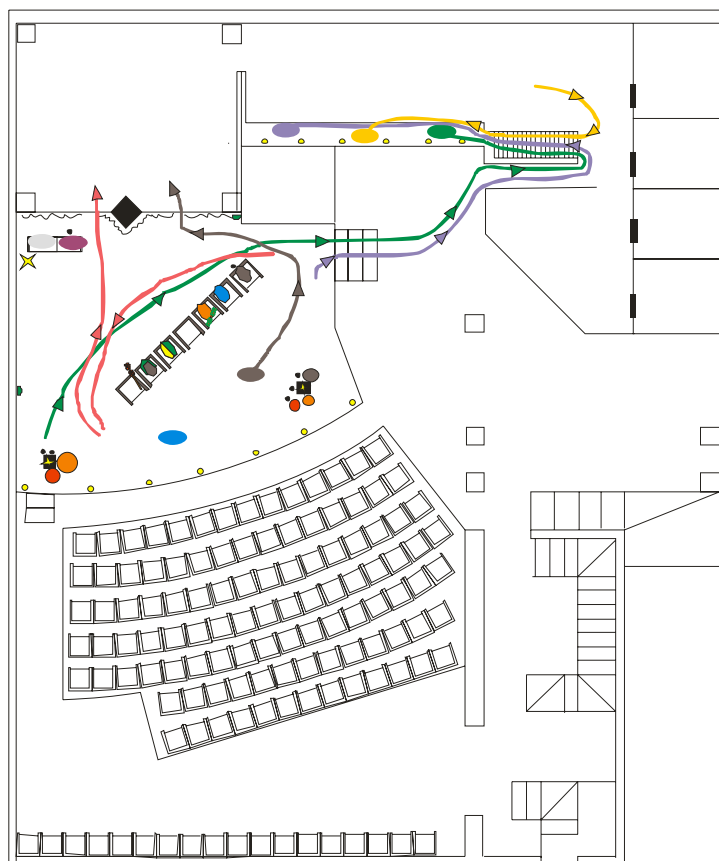
Escena 2



Escena 3



Escena 4



Escena 5

Café: Zumárraga
Violeta: Mujer indígena
Verde: Xuchitl
Azul: Malinalli
Guinda: Ánima
Gris: Ánima
Rojo: Cortés
Amarillo: Ánima (celestial)

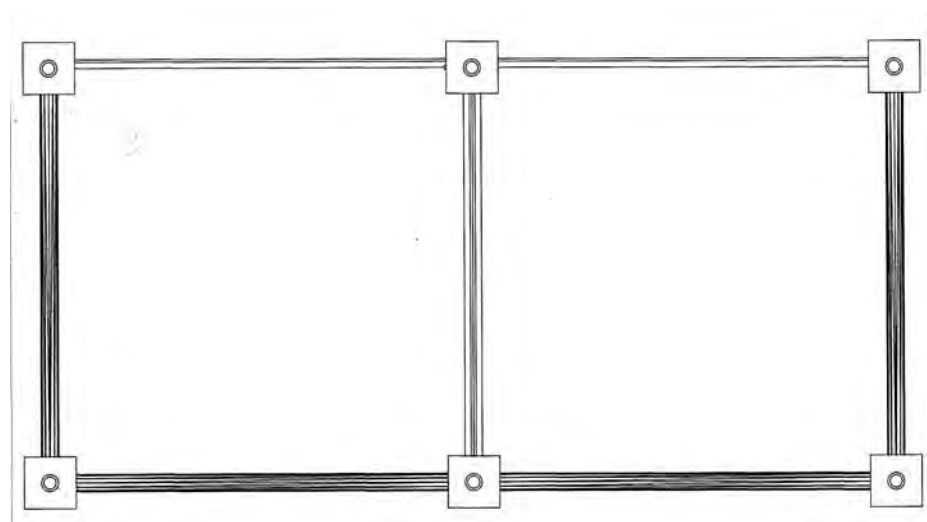
-Otros personajes son representados por las máscaras y los encarnan los mismos actores.

-Los pequeños cuerpos amarillos son veladoras y candelabros. Son parte de la utilería y a la vez, son la fuente de iluminación que utiliza la obra de teatro. Al ser estas una fuente de luz muy pobre, la obra se representa casi en penumbra.

3 Una estructura como escenario, la nueva propuesta:

Lo explicado sobre composición, y escenarios múltiples se resolvió con un conjunto modular simple, que centre la atención del público. Un solo cuerpo con tres niveles ascendentes. Forrado y decorado con elementos españoles e indígenas precortesianos, coloniales y actuales, por dentro y fuera del mismo. Usando la utilería que tiene “La Compañía” para esta obra. Que respete la versatilidad de movimiento que los actores pueden alcanzar sobre el escenario, pero sobre todo que incremente la presencia escénica de los personajes.

3.1 Planta escenográfica



Vista aérea de la planta baja de la estructura metálica sobre la que se realizara el montaje escénico y que a su vez funciona como escenario para la representación escénica. La estructura que funcionara como base para la propuesta escenográfica.

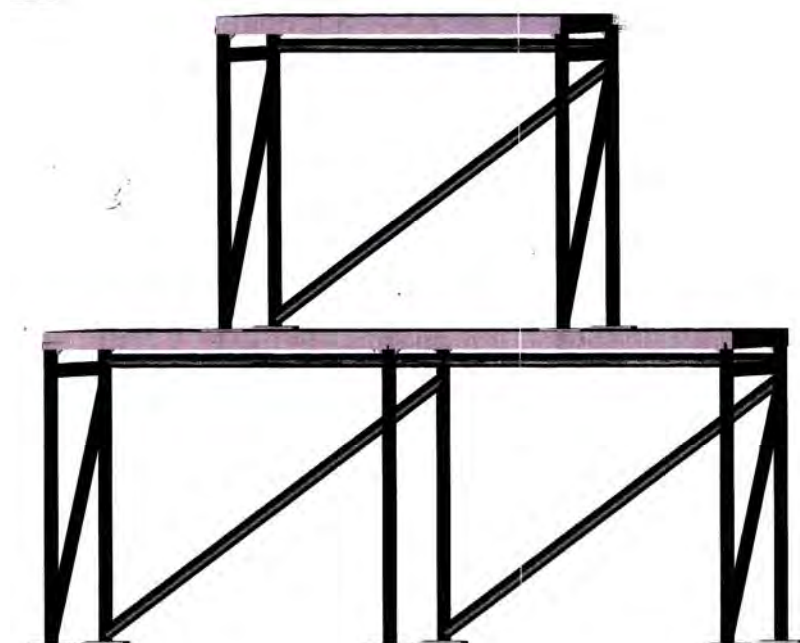
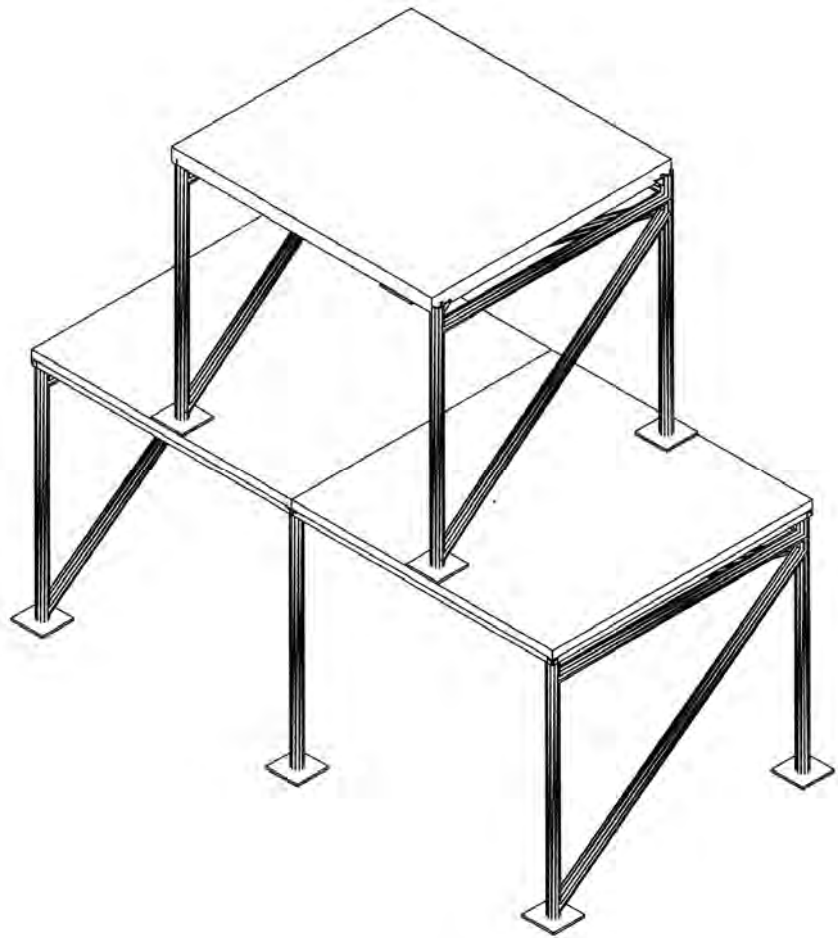
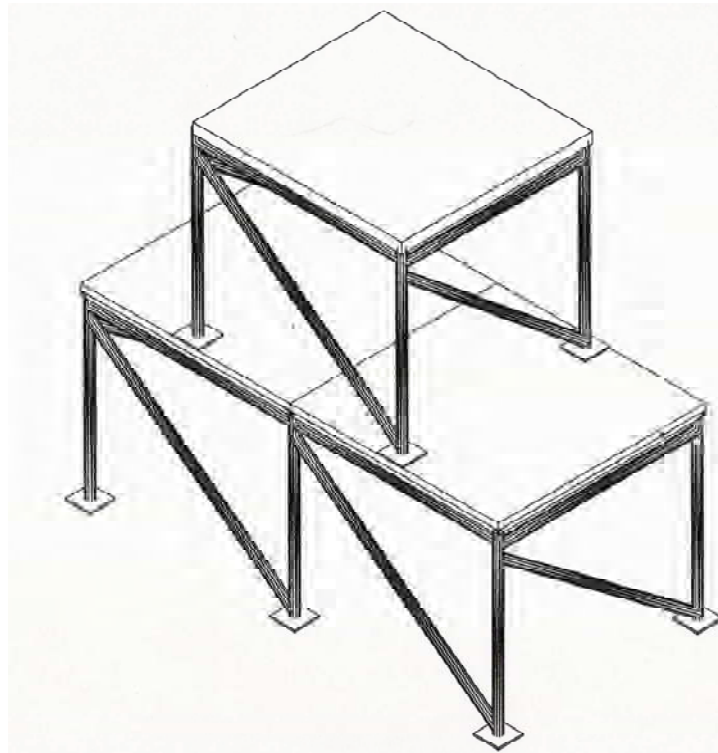


Imagen general de la estructura, sus componentes y su distribución.



En este isométrico podemos ver la estructura desde un ángulo superior, que muestra el frente de la estructura. Se pueden apreciar los soportes diagonales, los postes y sus bases, así como los tambores que soportan los tablados.



Aquí esta la vista trasera, y muestra la estructura exactamente desde el ángulo opuesto de la imagen anterior. En el tubo superior debajo del tablado es donde se sujetaran los telones para los dos niveles.

Esta propuesta es espaciosa, amplía la versatilidad de los movimientos en escena. Crea una atmósfera interior de profundidad y otra exterior. Con suficiente información histórica, cultural y social. El espectador tendrá los datos visuales para contextualizar las situaciones en la obra teatral, y reflexionar hacia donde ésta quiere que el espectador llegue.

La pantalla para el teatro de sombras estará al centro en el primer nivel, también será una salida o entrada al camerino.

Este nuevo planteamiento es el resultado del análisis de los objetivos de la obra. Y está justificado de acuerdo a necesidades específicas de cada área con el fin de cumplir con el objetivo final.

3.2 La estructura, dimensiones y materiales

La estructura modular. Tubular, unida con nodos de ensamble, y otras partes atornilladas, para su fácil y rápido armado y desarmado, que se transporte en un vehículo mediano. Los tres módulos que conforman la estructura, no harán diferencia entre los elementos que integren a uno u otro. Igual que muchos productos en el mercado que son armables: juguetes, muchos muebles domésticos, maquinaria, etc. Estarán formados por piezas especializadas, pero solo de tres o cuatro tipos, no más, para que todas las partes sean compatibles y se evite perder tiempo con piezas demasiado específicas, rebuscadas y complicadas más allá de lo necesario.

Al igual que un “LEGO” la simpleza de las uniones facilita la variedad de combinaciones que pueden hacerse con ellos, retomare este concepto de sencillez para reducir las piezas con que se armara la estructura y a su vez, ésta amplía mucho su versatilidad de formas posibles según sea necesario.

El tubo será redondo, porque distribuye mejor el peso, y como no es posible conocer de antemano los lugares en los que se presentara la obra, se puede decidir cuantos módulos serán necesarios y cuanto será el material necesario para el montaje. La estructura completa tiene dimensiones específicas, pero para espacios pequeños, esta podrá reducirse, ensamblando solo una parte de la escenografía si así se requiere, sin perder su carácter.

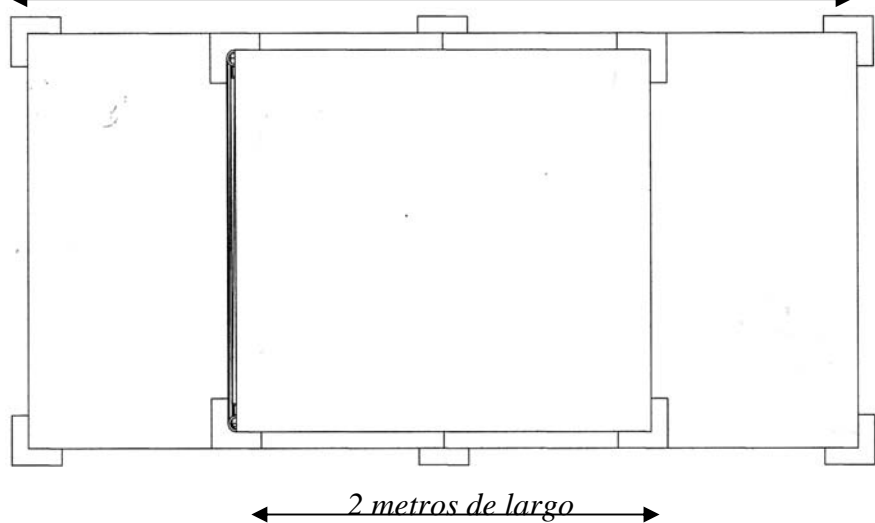
Desde luego preferiría que no sea necesario acceder a presentaciones en lugares que no ofrezcan el espacio necesario para instalarla completa. Pero no puedo tomar este tipo de decisiones por “La Compañía”.

Medidas: 200 cm. de largo, 200 cm. de ancho en la base, y 230 cm. de alto. El conjunto consta de dos módulos o estructuras cuadradas todos con las mismas medidas y con soportes diagonales como contrafuerte para estabilizarlas. Dispuestos dos abajo y uno arriba de estos, este será 25 cm. más angosto que los dos del nivel inferior. La base de las patas es un cuadrado de 25x25 cm.

Considerando los tres módulos, la medida total de la estructura será 460 cm. de alto, por 400 cm. de ancho y 200 cm. de profundidad.

En caso de necesitar un camerino y no se cuente con ningún lugar para este fin, la estructura deja abiertos muchos soportes para improvisar detrás del telón de la planta baja un camerino con la ayuda de la estructura, simplemente colocando un biombo ó colgando un telón a la estructura. Esto lo planteo porque considero la posibilidad de que se lleve a cabo alguna representación al aire libre o en cualquier otro lugar donde los actores no tengan camerino. Tres módulos dispuestos piramidalmente forman toda la estructura.

4 metros de largo sin contar la base de las patas éstas miden 25x25 cm.



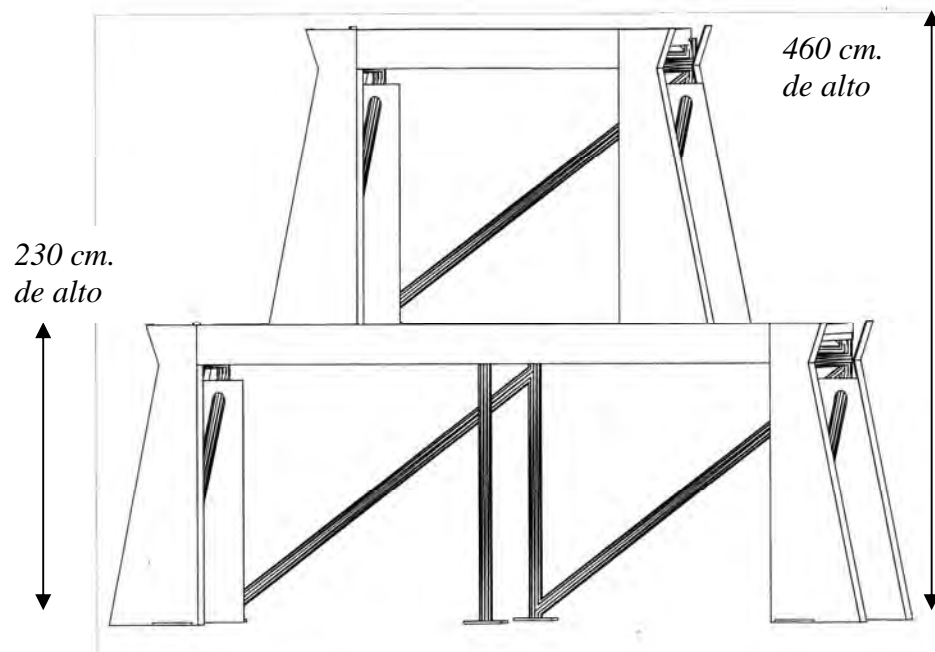
Esta es una vista aérea de la estructura, pueden verse los ensamblajes. El modulo superior ya atornillado al tablado de los dos módulos que le sirven como soporte.

Materiales: La estructura modular será de tubos redondo de 10 cm. de diámetro o calibre de cinco pulgadas de acuerdo a medidas Standard en los materiales de construcción.

Los entablados estarán conformados por un tambor hecho con perfiles de acero y contendrán la madera. Dichos perfiles no pueden soldarse porque toda la estructura debe ser desarmable, pero en cada esquina, nodos de ensamble con perforaciones estarán listos para ser atornillados. De hecho, en la unión de cada una de las piezas las debidas perforaciones estarán ahí para que sean atornilladas.

Las únicas piezas soldadas serán los postes diagonales a las bases cuadradas que van al piso, y dichas bases tendrán las perforaciones para ser atornilladas al piso, aunque las únicas que van atornilladas, serán las que se coloquen sobre el tablado de la planta baja de la estructura, esto es porque no se puede hacer diferencia entre estas piezas y porque a su vez puede servir de utilidad en el futuro para otros proyectos escenográficos.

La madera recomendable es de pino, y es indudable que la madera es la mejor opción, por el sonido que produce al caminar sobre ella, ideal para la atmósfera de la obra, porque es flexible amortiguando el movimiento y por ende vibraciones que la estructura metálica pueda recibir.



Ya lista la estructura y sus características se agregan los decorados, o propiamente dicho, “la escenografía”. El decorado que cubrirá la estructura para dotarla de carácter, estará hecho de fibra de vidrio.

La fibra de vidrio es un material ligero, barato y extremadamente resistente. Una vez moldeada y seca, no pierde su forma ni se deforma. No se necesita una capa gruesa de fibra de vidrio para que sus características se aprovechen. Con un grosor de 5 cm. es más que suficiente para formar las paredes que cubrirán la estructura y con 1 cm. basta para que la estructura pueda sostenerse a si misma. Ese es el grosor que he considerado para hacer las paredes de la decoración, de esta forma y con la ayuda de pernos que embonar entre sí y atornillarse a la estructura.

Para resolver el problema sobre que materiales usar y como darle mayor estabilidad a la estructura, busqué la asesoría del diseñador industrial Norberto Ledesma de la U.A.M. Azcapotzalco, quien me recomendó el uso de la fibra de vidrio. Los diseñadores industriales con su amplio conocimiento sobre estructuras y materiales maleables aportan gran cantidad de soluciones que van más allá del diseño sobre restirador y computadora. Su dominio de materiales es conocido en la industria manufacturera de productos de consumo

4 Textura y ornamentación

Las texturas son perceptibles al sentido del tacto a través de la vista gracias a nuestra memoria y a nuestro aprendizaje, es posible lograr que el espectador sienta las texturas y los ambientes gracias a su interacción previa con el mundo y si el actor reacciona al ambiente en el escenario, el espectador se ayuda a entender las acciones del actor poniéndose en su lugar y reviviendo sus propias experiencias.

Las texturas enriquecen enormemente el carácter del escenario. Independientemente del teatro, foro o patio que sirva como escenario, la atmósfera escénica la crea la obra teatral en su conjunto.

Sobre la relación de escenario sea cual sea y la propuesta escénica, no es posible establecer normas concretas por las variables de sitios que pueden usarse como tal, aspecto que afecta a la concepción del decorado y al montaje de la escena. Otro factor o cualidad que se impone es la del tipo del decorado en su anchura o profundidad y, asimismo, que la mutación sea rápida y silenciosa en el cambio de las escenas para poder ofrecer una sensación de continuidad sin interrupciones molestas, al espectador.

4.1 El marco, continente o espacio

En un teatro tradicional es el espacio decorado supuesto por la embocadura del escenario y entre el límite que corresponde a los del telón de fondo. En el boceto esta área debe marcarse, y solo a esta área se refiere el trabajo de escenotecnicas y bocetaje para el diseño escénico. Cada espacio escénico tiene características propias, dimensiones, equipo técnico de iluminación, sonido, video, audio, etcétera, incluso si cuenta o no cuenta con un telón, proscenio o área designada para orquesta o vestidores. Y en este capítulo no se referirán las características espaciales de los teatros, sino las características necesarias a tomar en cuenta para diseñar una propuesta escenográfica independiente, es decir, que no dependa de los recursos de los teatros para su adecuada representación.

Centro visual de interés. Es el área más focal e importante, puede ser cualquier elemento destacado, un grupo de sofá y butacas, una chimenea, un gran ventanal o cualquier otra característica estructural o visual.

Cuando una línea o una gradación de valor tonal o color marquen una dirección o sugieran un movimiento, al ser detenido éste por otro opuesto, el punto de intersección establecerá un centro de interés. La vista puede seguir una dirección pero al ser ésta cruzada se detiene siendo reclamada la atención por este punto que por ser focal, puede ser principal. Después de mover sobre el plano los elementos que lo integraran y de ensayar diferentes distribuciones, teniendo en cuenta

pesos y equilibrio, la mejor opción será la que resuelva el problema comunicativo-interpretativo satisfactoriamente.

Equilibrio. Así es llamada en toda composición la sensación de estabilidad que debe producir una obra por la armónica compensación de estabilidad que debe producir una obra por la armonía entre la percepción de formas, líneas y colores; sean finos gruesos claros, oscuros, masas grandes o ligeras.

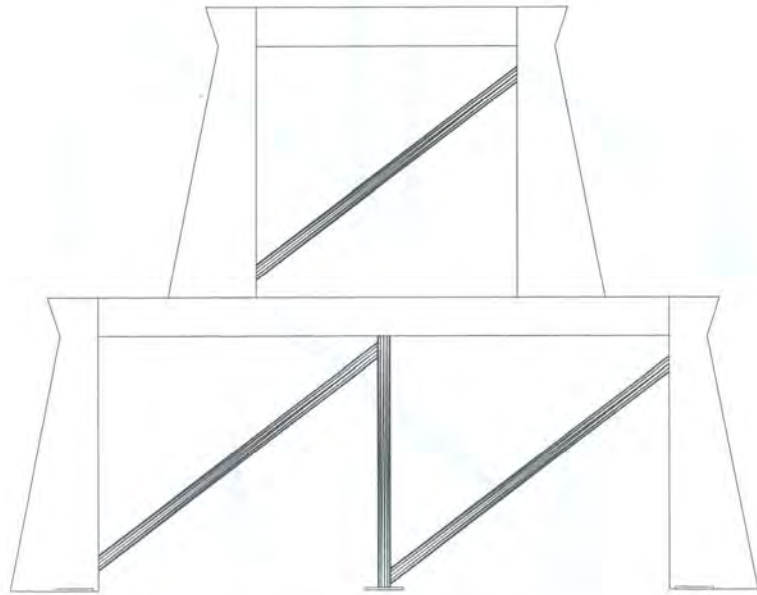
El equilibrio es simétrico cuando después de trazado un eje o línea central, en el boceto de la planta o plano del escenario, se dibujan, pintan o son dispuestas, dos masas iguales en tamaño y peso visual, este tipo de equilibrio es serio, digno y reposado, su exageración produce monotonía. En el equilibrio asimétrico, al ser desiguales los pesos a un lado y otro del eje, el efecto es variado, dinámico, alegre y muy vital, su exageración produce incomodidad y discordancia, pero es válido, según la naturaleza de la obra en cuestión. Cada unidad o elemento, dentro de lo que será el escenario, ya sea cuerpo, imagen u objeto, todo tiene un peso visual, que en conjunto representan una solución escenográfica y esos pesos deben estar dispuestos en orden espacial.

Una obra bien equilibrada produce una sensación agradable y de descanso permitiendo fluir el contenido visual sin problemas de interpretación por el espectador. De lo contrario el desequilibrio entorpecerá la fluidez del discurso visual compuesto por todos los elementos de la obra y se caerá en una desagradable e inquieta impresión respecto al todo.

Destaque y contraste. Es el área de mayor atracción y más requeriente de un conjunto, la más potenciada y que se impone a las demás, tanto en el fondo como en la escena. Una de las principales constituyentes del destaque es la simplicidad porque esta es por sí misma, un factor de cualidad dominante; sobre un fondo liso destaca cualquier forma superpuesta. Sobre un fondo recargado o contrastado varias formas agrupadas carecen de interés. El contraste es otro de los aspectos importantes del destaque: líneas horizontales contrastando con curvas y estas con verticales, formas anchas y pequeñas, con delgadas y alargadas, etcétera. Los intereses de la representación, su objetivo, debe ser el centro de atención, el de mayor reclamo para el espectador; todos los elementos e intereses deben servir a ese fin y ser útiles para destacarla.

División del espacio. Esta debe ser armónica, los elementos ubicados en la misma profundidad producen la sensación de monotonía. El guión de la obra o en su caso el director determina con sus indicaciones los distintos planos de profundidad que requiere. Tradicionalmente son tres: primero segundo y tercer plano, desde el proscenio, hasta el fondo es decir horizontalmente. Verticalmente también se cuenta con tres planos, izquierdo, centro y derecho, todo considerado por la ubicación del público.

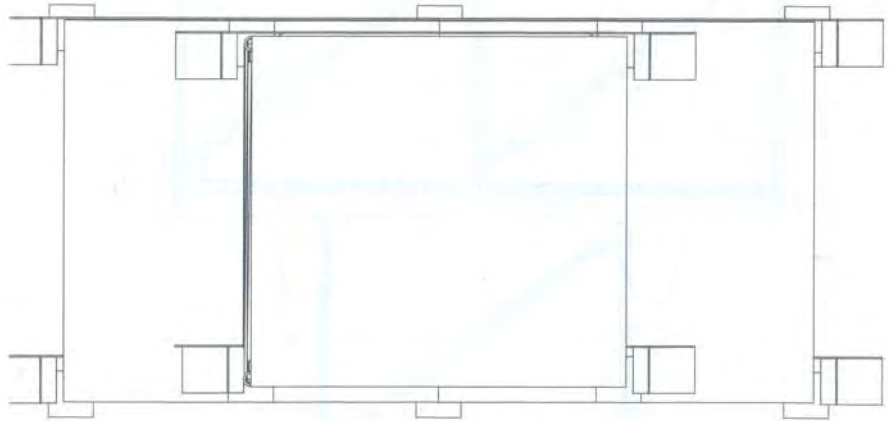
El diseño escenográfico, puede deliberadamente tomar estos valores como referencia o sintetizarlos hasta concretar una representación abstracta.



Vista frontal de la estructura con el recubrimiento de fibra de vidrio, la forma es alusiva a las bases de los templos mexicas.

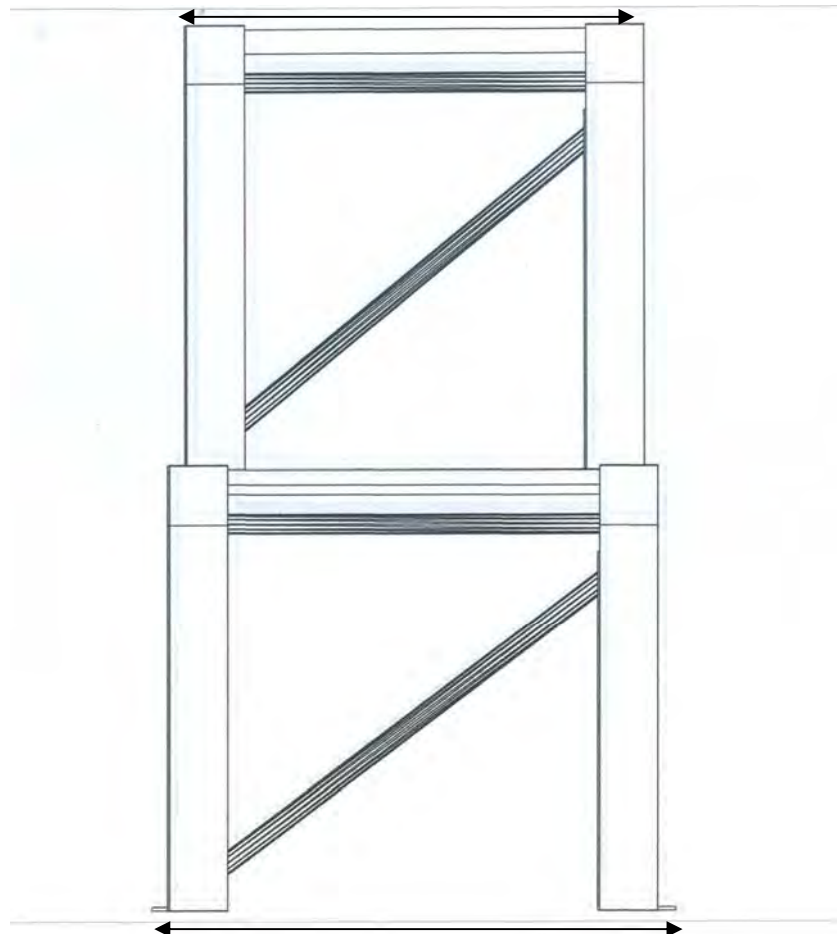


La isométrica muestra la parte frontal, lateral e interior.



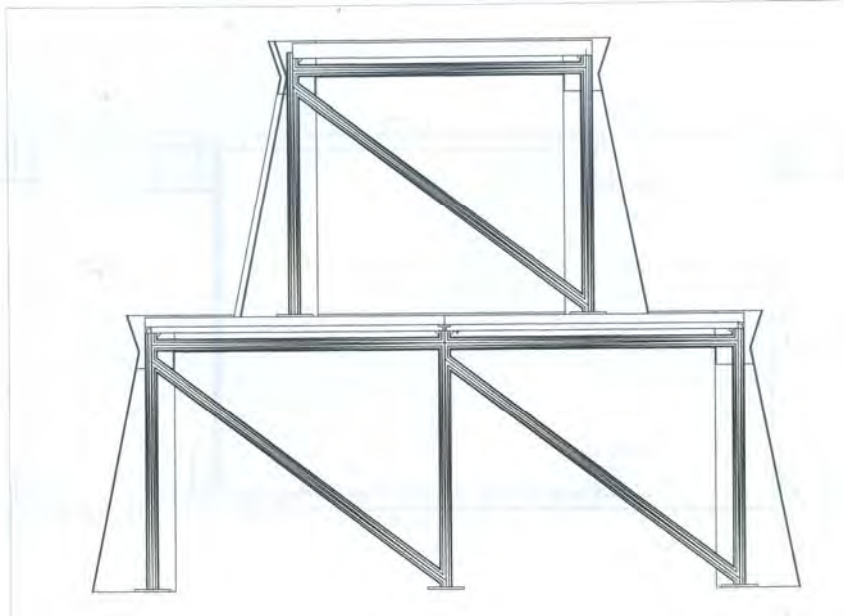
Vista aérea, de la estructura con la estructura de vidrio, el objetivo de esta imagen es mostrar como embona la cubierta sobre la estructura.

175 cm de profundidad. 25 cm menos que el nivel inferior



12.5 cm. de base, 200 cm. de estructura y 12.5 cm. de base

En esta imagen de costado se puede ver como los niveles están escalonados ligeramente. El nivel superior pierde 25 cm. de profundidad debido al ajuste que deben tener las patas de la base, por lo demás conserva la misma estructura y diseño de los dos módulos del nivel inferior.



En la vista posterior, se dejan espacios abiertos en la cubierta de la estructura para que puedan agregarse otras lámparas para iluminación o donde pueda esconderse utilería.



En este isométrico puede verse la parte posterior en su totalidad.

4.2 Texturas en las superficies y decoración del escenario

La calidad visualmente táctil que tienen las cosas es una característica tan importante como el tono y el color; porque afecta a estos dos factores e interviene en la impresión que da la forma. Aunque la textura sólo se concibe como una cualidad apreciable al tacto, también se “siente” por la vista; por el tacto se aprecia la estructura, el peso y la temperatura y por la vista la reacción que el objeto o forma experimenta bajo la luz. Una superficie puede ser bruñida como un espejo y refleja un elevado porcentaje de luz, otra que sea negra y opaca absorberá la mayor parte de la luz, la que sea transparente dejará pasar toda la luz a través y aquella que es traslúcida sólo dará paso a cierta cantidad de luz.

Muchos esquemas de color fracasan porque no se supo considerar que las texturas ásperas no tienen nada de común con las suaves, porque no se le dio importancia al reflejo de la caída de una tela o a las diferencias entre la superficie lustrosa y centelleante con diminutos reflejos, ni a la resplandeciente con amplias áreas reflejantes. Entre el grupo de texturas finas y gruesas existe otro de intermedias que podrán ser usadas con aquellas.

Las superficies de texturas lisa y brillante destacan mucho su color local o propio y acentúan sus valores tonales; por el contrario, las superficies rugosas y opacas reducen su color local y también sus valores.

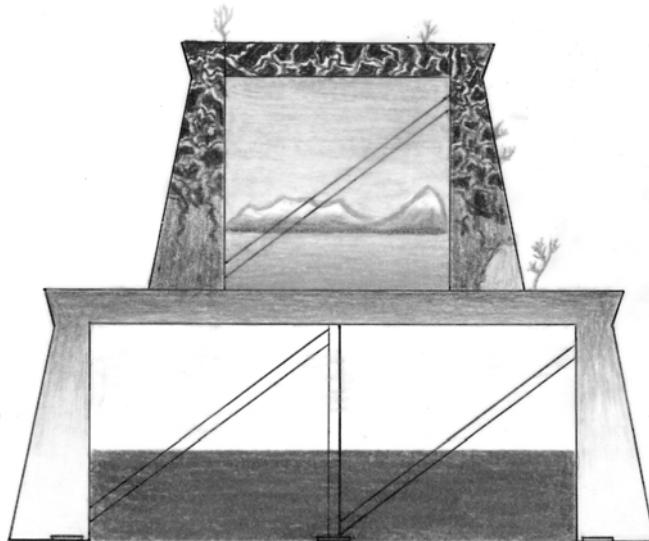
Los cuerpos, y formas que integran la decoración han sido tomados de numerosas fuentes. Todas con un peculiar significado simbólico. Muchos de ellos pertenecen a nuestro contexto actual. Son elementos que podemos ver a nuestro alrededor y forman parte de nuestra vida diaria. Pero no son escogidos al azar, todos tienen una fuerte relación con el tema y están llenos de valores connotativos y denotativos que reflejan nuestra ambivalencia pero lo más importante es su valor como icono, por su textura, color, forma, significado y origen, evocando un contexto específico.



En esta fotografía se puede ver una parte de las ruinas del Templo Mayor en el centro de la Ciudad de México. Las negras rocas volcánicas se encuentran invadidas por plantas. Esta escena, textura y color la conocen todos aquellos que han visto las ruinas.



Esta fotografía tomada del edificio de los Guerreros Águila muestra exactamente lo que busco representar en la decoración escénica: el contraste abrupto entre los finos detalles del bajo relieve mexica y la destrozada parte superior de las paredes. La pequeña distancia entre lo vivo y lo perdido. Contrastes como este se ven en todos los sitios arqueológicos, que nos dan identidad y a la vez nos recuerdan que algo nos falta.



Boceto frontal de los acabados escenográficos. La estructura en su conjunto representa una pirámide, con características arquitectónicas mexicas. Los dos niveles representan contextos diferentes. El nivel superior representa el nivel espiritual de las ánimas que reclaman a Mallinali, el nivel inferior representa el interior de una casa colonial.

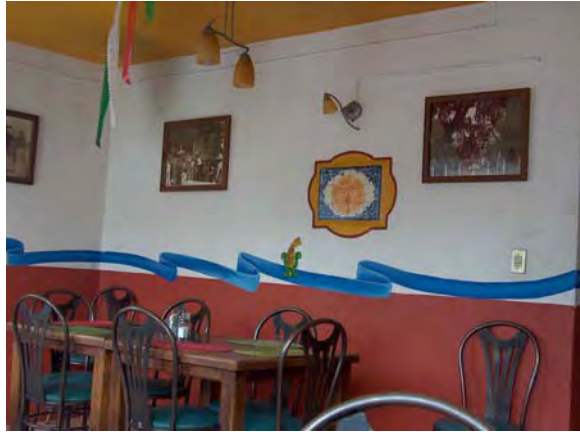
4.3 Los fondos o último plano de la escenografía.

A nuestro favor tenemos la enorme ventaja de que en el guión, no hay marcado ningún cambio de escenografía ni de utilería en ninguna de las cinco escenas, así que no será necesario usar maquinaria teatral o tramoyistas y toda la decoración permanecerá en escena estática. No obstante ya que el escenario está dividido en áreas específicas para personajes y contextos, se necesita un refuerzo visual que ayude a los personajes del segundo nivel: las ánimas. Propongo telones desmontables que muestre dos contextos diferentes, en el primero una habitación que de al paisaje del lago de Texcoco, en calma, con los volcanes Popocatepetl e Iztaccihuatl a lo lejos, con el lago de Texcoco que entonces rodeaba a la ciudad de Tenochtitlán. Ningún cadáver ni persona a la vista, tampoco construcciones, ni humo, ni nada que incite violencia. Debe quedar claro que ya toda penitencia acabó y el paisaje regreso a su calma y plenitud original. El lago exista o no, es un símbolo muy importante. Busco provocar reacciones encontradas en los espectadores.

El otro telón, para el interior de la casa de Mallinali. En base a su biografía las casas donde vivió eran lujosas y exquisitas en muebles y decorados, pero eso no representa el sentir del personaje de la obra. En lugar de la fidelidad histórica, me regresare al sentir de un pueblo forzado a cambiar su modo de vida.



En este boceto muestro con líneas punteadas donde se amarraran a las estructuras. Los franciscanos impusieron en la colonia la costumbre de buscar la protección de los santos. El característico color rojo marrón que por tradición se pinta en los muros de las casas, principalmente en pueblos, tiene su origen católico en buscar la protección de San Francisco, pero también ya es parte del folclor mexicano. Hoy muchos ignoran porque se usa este color pero lo adoptan como tradicional.



En esta foto se muestra la decoración del restaurante “Don Minchos” en el pueblo de San Juan Teotihuacan. 2007



El Convento de Acolman, de la orden Franciscana, construido en el siglo XVI, (después de consumada la conquista), se puede ver el uso de dicho color en el interior y el exterior.



Detalles de pintura y color en el interior del convento.

5 Color y pintura de la escenografía

El color es una cualidad que poseen las superficies y por la que éstas reflejan o dejan pasar ciertas radiaciones de la luz blanca y absorben otras produciendo, de esta manera, en la retina aquellas sensaciones que distinguimos como color. La percepción se influencia y modifica por el estímulo: fatiga o preferencias individuales. La luz natural al ser descompuesta a través de un prisma de cristal y proyectada sobre una pantalla, produce una franja o banda espectral de diferentes longitudes de onda de la que es visible una parte; los extremos invisibles corresponden a las ondas infrarrojas y ultravioletas. Una superficie que vemos blanca refleja todas las longitudes de onda visibles y no absorbe ninguna; no tiene color porque envía al ojo la adición o suma de todas las radiaciones que forman la luz blanca; un trozo de carbón lo vemos negro, porque no devuelve ninguna radiación o las absorbe todas. En la luz blanca del sol están contenidos, potencialmente, todos los colores que percibimos.

Así como la forma tiene tres dimensiones: ancho, largo y profundidad, el color posee las propias, estas son: tinte o cualidad del color, saturación o grado de color y valor o grado de luminosidad.

-Tinte: el tinte de un determinado color es la longitud de onda que este refleja y que el ojo percibe de forma distintiva.

- Saturación: es el grado de intensidad de un color; cualquiera de ellos en estado puro tiene plena saturación pero al ser reducido en potencia deriva a un matiz del color.

-Valor: se refiere a la relación del color con uno de los grados de la escala que se produce por mezclas de blanco y negro. El blanco puro representa la máxima luz y el negro puro la máxima oscuridad; esta cualidad no se refiere a la longitud de onda y es manifestada por la luz que una superficie refleja. Cada color tiene una propia cualidad de valor que está en relación con la escala tonal; el amarillo es el color de valor más alto porque es el que está más cerca en cualidad del blanco y el violeta es de valor más bajo porque es el que está más próximo al negro. Los colores son de valores altos porque reflejan más luz y de valores bajos cuando absorben más luz.

Colores substractivos y aditivos. Los colores substractivos restan en su croma y cualidad. Los colores luz son llamados aditivos porque cuando se mezclan suman sus cromas cualidades. La clasificación científica puede ser simplificada para recordarla mejor si se sabe que los primarios de los colores luz son los secundarios de los colores pigmentarios o substractivos; esto, aunque no tienen valor científico, facilitan al pintor, al escenógrafo y al decorador la clasificación, pues éstos no tienen que ajustarse, como el físico, a la precisión de las longitudes de onda. Los primarios-luz no son exactamente naranja, verde o violeta son concretamente naranja-rojo, verde-azul y violeta-azul pero la analogía con los secundarios substractivos es para asimilar mejor cuales son los primarios de los colores luz.

Los colores primarios son aquellos que no pueden ser obtenidos por la mezcla de otros, los sustratos son: amarillo, rojo y azul. Cuando dos de estos colores son mezclados entre sí, son obtenidos los secundarios, naranja, verde y violeta. Al ser mezclado un primario con un secundario se produce un color intermedio. Con estos se construye el círculo de colores fundamentales. Los colores terciarios son los colores que se producen de la mezcla de dos colores secundarios y los cuaternarios aquellos que se obtienen por la mezcla de dos terciarios. Unos y otros constituyen la tan importante gama de pardos.

Complementarios. Cuando el ojo se fatiga de la visión de un color tiene, inconscientemente, a sustituirlo por otro del tinte que le sea más opuesto. Si es fijada insistentemente la vista sobre un color y luego se le lleva a un punto blanco o gris se verá como aparece una mancha que, aunque imprecisa y con los bordes diluidos, ofrece la misma sensación de forma que el área observada pero con un color radicalmente diferente.

Cada color del círculo cromático, tiene otro color opuesto, otro que es su complementario; la denominación es debida a que en dos colores complementarios se comprenden los tres colores primarios: el violeta es complementario del amarillo porque en aquel se contiene azul y rojo que, con el amarillo forman el trío primario. El complementario de un primario es un secundario y el de un intermedio otro intermedio. Al ser mezclados entre si dos colores yuxtapuestos forman el gris, no el blanco, porque son colores pigmento y el pigmento es opaco, si fueran ondas de luz si producirían la onda blanca que contiene toda la gama de colores. Al colocar dos colores complementarios, uno junto a otro, se exaltan mutuamente.

Calidos y fríos. Trazando una diagonal sobre el círculo de colores, del amarillo-verde al rojo-violeta, ésta dividirá a los colores en dos grupos de positivos y negativos que ofrecen particularidades de temperatura, dimensión, profundidad, peso y tamaño. Los colores del grupo de la izquierda (gama roja-amarilla) se distinguen como cálidos y los del grupo de la derecha (gama azul) como fríos. Los primeros son salientes, porque parecen estar más próximos al observador ofreciendo la impresión de que tienen mayor peso y tamaño; los segundos son entrantes porque, aparentemente, están más distantes y parecen tener menos peso y tamaño.

Esquemas armónicos. Los colores se armonizan por similitud, analogía y contraste. En todas las combinaciones armónicas de un esquema pueden intervenir colores que tengan valores diferentes o extensiones desiguales. Los grises combinarán bien con cualquier color, y el blanco y el negro con colores intensos.

El combinado monocromático consiste en dos o más gradaciones valoradas de un solo color como, por ejemplo: el rojo y sus tonos claros y oscuros. Lo que produce este arreglo es monotonía y poca variedad, limitada en los colores cálidos y demasiado austeros en los fríos.

5.1 Lenguaje del color

Color tónico: es aquel que atrae la atención por su viveza o fulgor, el que da la nota viva, audaz y original.

Color dominante: ocupa el mayor espacio, el de las grandes superficies, el más reposado y el que hace resaltar al color tónico, del que será complementario. Si el dominante es rojo, el tónico habrá de ser verde.

Color mediano: la violencia del contraste entre dominante y tónico se atenúa para crear la armonía por medio de un color que sea análogo o relacionado con el tónico. La armonía es el efecto placentero que un esquema de color produce una sensación grata al espíritu, algo que hace sentir y gozar por la buena relación, amistad y acorde de los colores que lo constituyen.

Sensaciones: la acción subjetiva de los colores generan sensaciones, sentimientos y emociones; un determinado color, por sí solo o con otros y dominándolos puede crearse, sugerir o reforzar la cualidad anímica de una escena y producir un clima de angustia, desesperación, serenidad o esperanza, de sordidez o miseria, de paz o violencia, etcétera y colaborar poderosamente en la ambientación de aquélla para que sea más expresiva y llegue mejor a la receptividad sensitiva del espectador.

El grupo de colores cálidos-rojos, naranjas y amarillos produce un efecto estimulante de alegría y vitalidad; el de los fríos-azules, violetas y azules-verdes crea una impresión silenciosa, reposada, refrescante.

La siguiente es una guía rápida del significado connotativo denotativo de los colores más utilizados y el valor emotivo que más se asocia en nuestra cultura a ellos:

Rojo: Primer color del espectro, esta asociado con el fuego, el vigor, la actividad, el poder y la excitación; por su violencia no debe ser tomado a la ligera, ya que es muy fuerte y atrevido. La familia de los rojos es muy amplia y entre ella son muy gratos los colores pastel.

Naranja: El naranja puro es también un color vital; en exceso puede ser irritante.

Amarillo: El amarillo es el color de la luz, representa fuerza y voluntad, es también el color de la ira, la cobardía y la envidia.

Verde: Es un color quieto y equilibrado, por su posición entre el azul y el amarillo. Cuando contiene mucho azul es frío, y cálido si tiene excesivo amarillo. Es el color de la esperanza y la primavera, expresa humedad, vegetación y frescura; su variedad es amplia, desde los verde-amarillos estimulantes hasta los ricos verde-azules.

Azul: Es el más frío de los colores y el más austero pero cuando deriva al verde o al violeta reduce un poco esta impresión; es el color del cielo y del infinito, del descanso y recogimiento, de la confianza y melancolía; remite al océano. El predominio del azul en un esquema produce un efecto triste y monótono que se contrarresta por el empleo de algunos acentos complementarios en contraste.

Violeta: Es el color del misterio y el misticismo, el exceso de color en la composición lo enfría y el rojo lo hace más calido. Por estar en el extremo más bajo del espectro es el color más silencioso y profundo. El púrpura es un violeta suntuoso que significa realeza y dignidad.

Neutros: los grises acentúan la influencia o predominio del que intervenga en su mezcla con mayor proporción. Neutralizan y rebajan los colores puros y se combinan muy bien con los matices de muchos colores, especialmente con los cálidos. La escala de los grises es muy extensa.

Blanco: Expresa candor, inocencia, pureza; es delicado, tranquilo y armoniza bien con los colores fríos; cuando es mezclado con un color puro reduce éste en croma y también en cualidades sensoriales, las del blanco son siempre positivas.

Negro: El negro establece un contraste excelente con los colores y armoniza mejor con los cálidos, remite tristeza, muerte, desolación y sus cualidades son negativas.

Pero, antes de generalizarlos, recordemos que estos valores sensoriales son generalidades dentro de la cultura occidental, no son reglas, ni lo serán.

5.2 Color utilizado en el mundo Mexica y Nahuatl

La palabra náhuatl que significa color, es “tlapalli”. México es un país pródigo en color, con un lenguaje cromático intenso. Basado en el vocabulario de frases contenido en la “Historia General de Cosas de la Nueva España” de Fray Bernardino de Sahagún y sobre todo en el “Vocabulario en lengua castellana y mexicana” de Fray Alonso de Molina ha recopilado, algunas descripciones del color, tratando de agrupar algunas que se independizaron de su referente original para convertirse en adjetivo aplicable a los más diversos objetos e ideas. Esto con la limitante que impone una lengua profundamente metafórica, en la que cada cosa nombrada es sinónimo indispensable de un sin fin de valores e imágenes asociados. Por ejemplo, en náhuatl la palabra *flor*, es utilizada con intención efímera, lo mismo sucede con los términos de color ya que cada uno está profundamente ligado a su simbolismo.

(16) Los colores principales son:

- Amarillo Zacatazcalli
- Amarillo ocre Tecozahuítl
- Amarillo intenso Coztic
- Azul Xiuhuítl
- Azul agua Toxpalatl
- Azul celeste Texotli
- Azul manchado Cuitlatexotli
- Azul oscuro Mitlalli
- Azul turquesa Tlaliac
- Blanco Iztac
- Blanco grisáceo Tizatli
- Blanco moteado Chiotli
- Café claro Quapachtli
- Morado Cacamolihuqui
- Morado oscuro Yapalli
- Negro Tliltic
- Negro intenso Huizache
- Negrusco Yayahuqui
- Rojo Tlatlahuqui
- Rojo ceniciento Tlalpalnextli
- Rojo vivo Cuezalli
- Rojo óxido Tlahuítl
- Rosa Xochipalli
- Rosa morado Xocoatole
- Turquesado Xiuhtic
- Verde Xiuhuítl
- Verde azul Chalchihuítl
- Verde claro fino Quiltic
- Verde medio Nochtli
- Verde intenso Quilpalli
- Verde oscuro Mitlaltic
- Violeta Matlaxóchitli

5.3 El Dios Xiuhtecuhtli

Para los antiguos mexicanos, el color azul-verde, es un color puro, casi primario, idea reforzada por la naturaleza que se niega a separarlos, por ejemplo: lluvias igual a cosechas. El vocablo xiuhtic –azul o verde- nos revela el origen del cromatismo náhuatl y nos muestra como el color fue pieza fundamental de su filosofía. Xiuhtecuhtli, es el nombre del dios más antiguo e importante de la cultura nahua, el dios del fuego, el elemento más temido y reverenciado de los pueblos primitivos: el Señor Azul. Sin duda una deidad poco entendida y hasta olvidada por los investigadores debido a que perteneció al pasado nómada de los aztecas, antes de su asentamiento en Tenochtitlan. Sin embargo Xihuitl permea la religión indígena y se convirtió en la piedra angular de la cosmovisión cromática del México antiguo. También conocido como el Señor de la Turquesa y el Señor de la Hierba, muestra nuevamente, la evolución del

(16) SHAGÚN Fr.
Bernardino, *Historia General de las Cosas de Nueva España*.

concepto dual entre la religión y el color. De ahí que no es raro que un dios tenga más de un nombre o color. Sin embargo, al ser un dios solar, sus rituales estaban acompañados con fuego y la más importante al cumplirse un el ciclo de 52 años, en el que la ceremonia del fuego nuevo, incluía el sacrificio de cuatro elegidos que representaban los cuatro colores del fuego, el fuego azul celeste, el fuego amarillo, el fuego blanco y el fuego rojo. La cosmogonía nahua de los cuatro colores perduto por largo tiempo y aparece también, en la leyenda de la creación del mundo.

Esta leyenda narra como los dioses únicos, los primeros, el origen de todo, moradores del décimo tercer cielo, Ometecuhtli y su esposa Omecíhuatl, procrearon cuatro hijos, los que Octavio Paz identifica como las cuatro imágenes de Tezcatlipoca, que se confunden y desdoblán una con otra: Tezcatlipoca negro, el espejo humeante que adivina el verdadero fondo de los hombres y que se convierte en su doble contrario; el joven Huitzilopochtli, el zurdo o siniestro, el es Tezcatlipoca azul; Quetzalcoatl es el Tezcatlipoca blanco; Xipe Totec entre el maíz verde y la tierra ocre es el Tezcatlipoca rojo.

El arcoiris (Cozamalotl) es el origen del cromatismo, considerado punto de fuga desde el cual se proyectaban los colores hacia los cuatro puntos cardinales. La herencia multicolor que impregna la vida mexicana viene de todos los ritos y simbolismos del pensamiento cosmológico antiguo, donde se relacionan los colores con las direcciones del universo dado por los dioses, sin lo cual no puede comprenderse la importancia del color.

Este	Rojo	Tezcatlipoca	Resurrección fertilidad, luz, juventud.
Norte	Negro	Tezcatlipoca	Noche, oscuridad, sequía, frío, guerra, muerte.
Oeste	Blanco	Quetzalcoatl	Nacimiento y decadencia, misterio del origen y del fin, antigüedad y enfermedad, lo sagrado.
Sur	Azul	Huitzilopochtli	Luz, calor y fuego, clima tropical.

Estos son los cuatro colores sagrados, dentro del elevado protocolo de la religión Mexica, relacionados no solo con estas deidades sino con su valor simbólico.

La pintura corporal, era parte de la coquetería prehispánica, con mucha libertad para realzar la belleza. En otros casos existía cierto protocolo: las “alegradoras” se pintaban el cabello con lodo y con añil para hacerlo reluciente. Las mujeres con el deseo de gustar al hombre, se pintaban los pechos y los brazos con una labor muy fina de color azul, y se embadurnaban el rostro con una grasa amarillenta llamada “axin” de color mango y sumamente olorosa, (obtenido de un insecto llamado

axocuilin). En otros casos como los militares o ceremoniales, trataban de emular las características de animales como el jaguar, el águila, la serpiente; o dioses como la muerte, el sol, etc. es muy amplio el uso del color y la forma para la pintura corporal, puede sacarse más de una tesis solo con este tema, por lo que nos enfocaremos a las necesidades de la obra teatral.

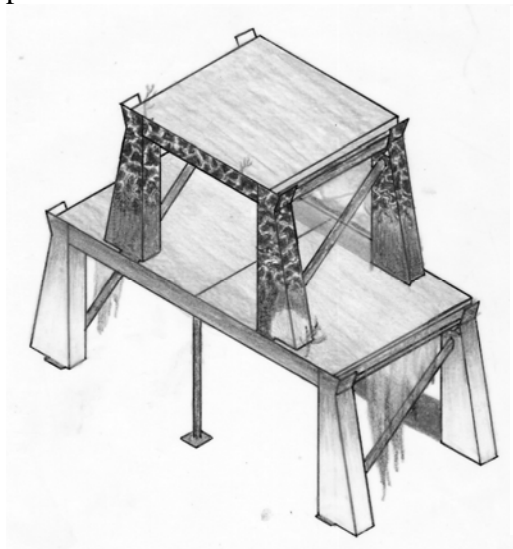
Así pues, el significado simbólico del color va de la mano con el entorno natural y su relación con los fenómenos naturales (azul-agua, verde-hierba, amarillo-sol, rojo-fuego, etc.), recordemos que estos significados, nuevamente se transforman, marcados por su relación con los ciclos y eventos religiosos, el cosmos y la voluntad divina.

5.4 Colores ideales para la escenografía

Ahora que ya sabemos cuales son las características físicas de nuestra escenografía y como se dispone la distribución de los espacios interiores y exteriores. Podemos definir su color. Hasta ahora lo más importante, fue la composición, la distribución y la forma. El elemento visual que integrara el conjunto será el color. Muchos de estos objetos tienen un color y textura que no se cambiara del original porque tanto el color y la forma van de la mano integrando su valor simbólico, por ejemplo la piedra volcánica, las ollas de barro, la hierba, etc.

Como primer punto de partida, utilizare, únicamente los colores comprendidos en la lista de los colores usados en el mundo prehispánico, para ser fieles al contexto histórico, filosófico y cultural. Además, porque entre los nahuas, los colores típicos, continuaron utilizándose cotidianamente.

La diferencia será que en los casos apropiados, se utilizaran los valores del lenguaje del color que utilizamos hoy en día, porque de esta manera jugaremos nuestro papel y nuestro tiempo dentro de la obra, es decir, que dentro del lenguaje del color también se integren el pasado y presente.

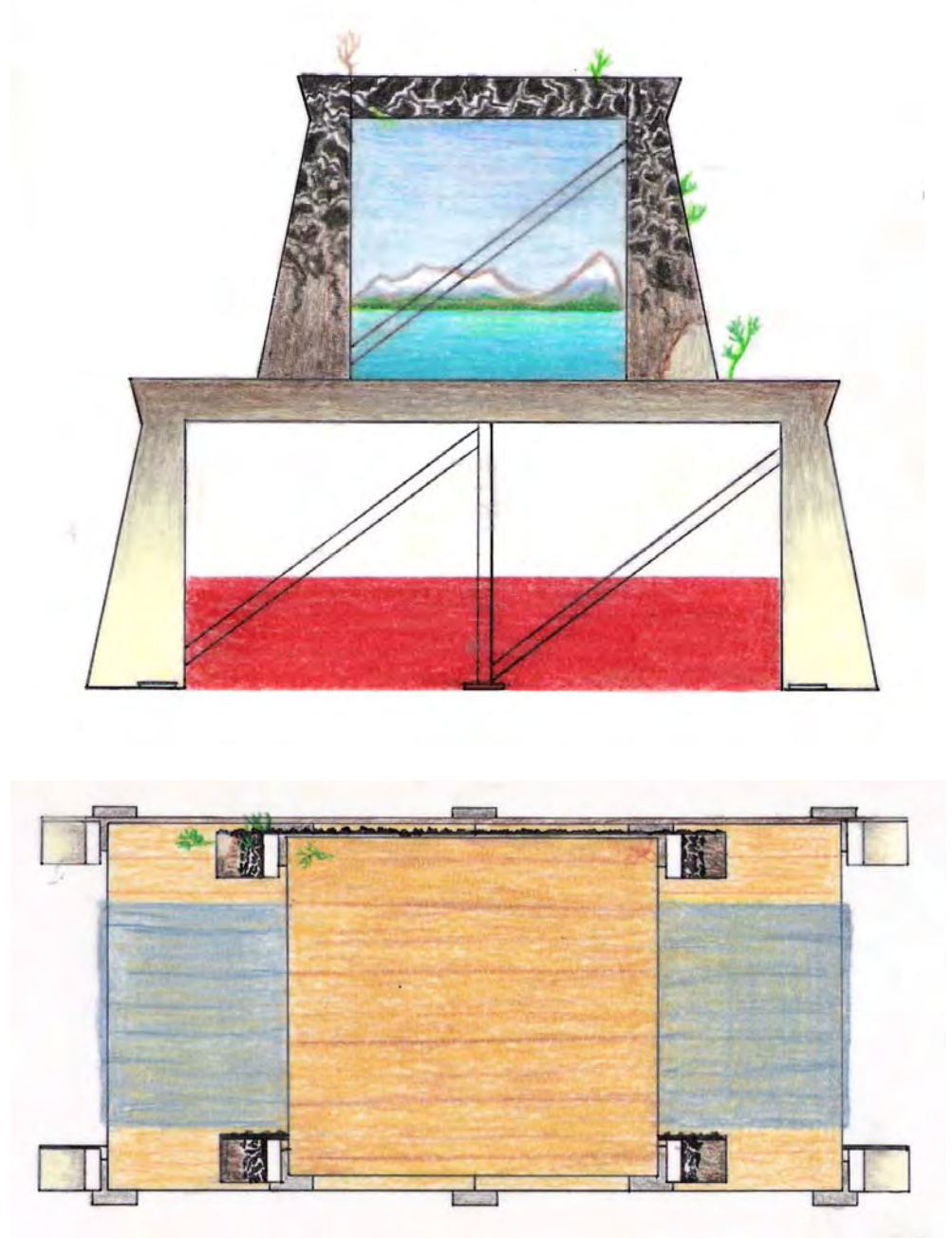


La estructura con su cubierta de fibra de vidrio ya texturizada. En esta imagen se retoma la vista frontal. Los detalles arquitectónicos y otros recursos como la tela rasgada y sucia que cuelga por los costados y cubre el piso del segundo nivel. También se puede ver donde se localizan los telones de fondo, y como cambia la textura gradualmente, entre los dos niveles.

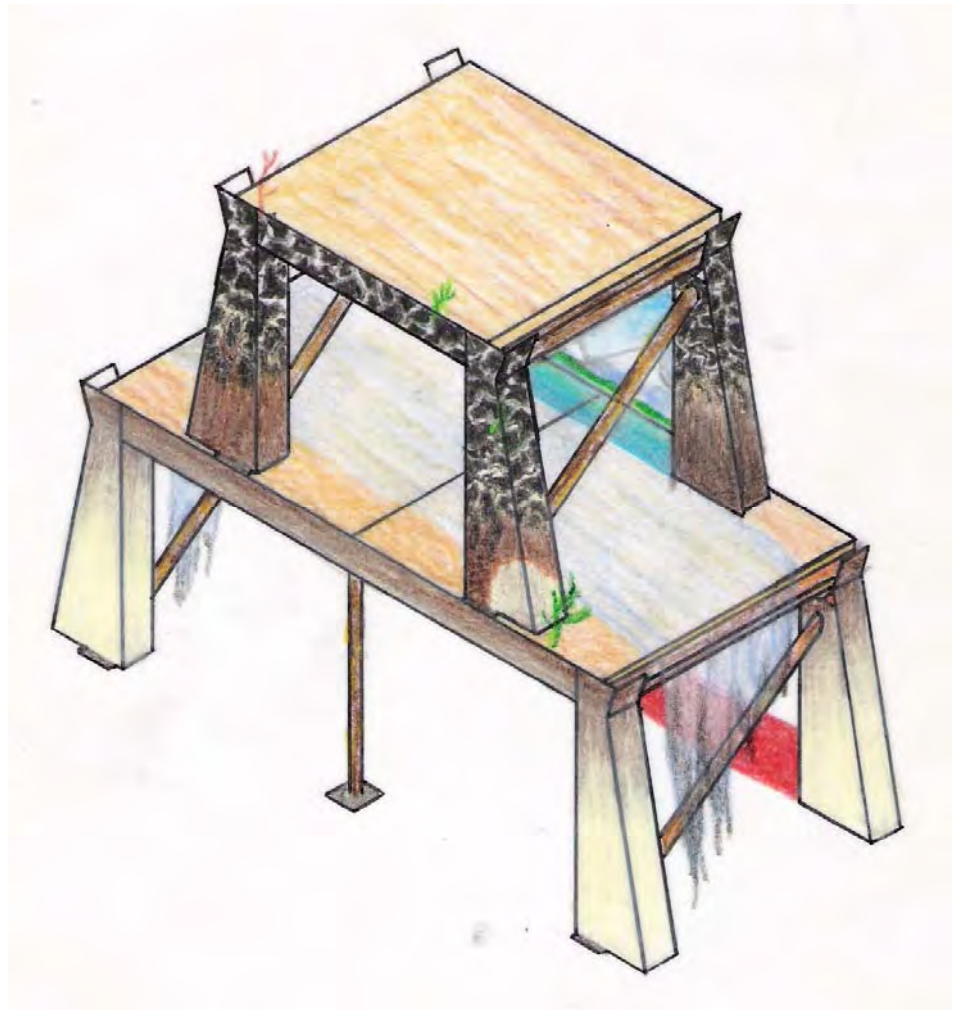
Hay que considerar dos puntos importantes para la elección de color y como estos deben coordinarse con el color de la escenografía:

1- Respecto al color de la utilería, se deben respetar los colores reales de ciertos decorados y objetos como son: el barro, la piedra, el interior franciscano, la indumentaria y la utilería.

2-La combinación de color de el interior prehispánico, la iluminación y los adornos como la vegetación y la pintura corporal de los actores. Deben ser colores que recreen dos atmósferas, un ambiente reconfortable y a su vez un ambiente sombrío al exterior.



Vista superior, el color de la madera es alusivo.



Los muros de la escenografía tienen un acabado que emula el estuco en la parte inferior y conforme sube, se va deteriorando hasta terminar en una textura y color que emula la piedra volcánica.

Los tubos están pintados pretendiendo ser vigas de madera y la tela sufre un degradado de azul a negro. Toda la estructura, colores y formas esta combinadas para hacer chocar las ideas del espectador.

6 Iluminación Artificial en Teatro

En la actualidad, gracias a la lámpara alimentada por energía eléctrica se han llegado a crear los espectáculos de luz y sonido en los que el actor pasa a segundo término. En el teatro, la iluminación se utiliza para dar efectos de tiempo: tarde, día, noche; pero también ayuda a definir caracteres, nivelar formas, hacer composiciones de color, etcétera, no hay límite a la creatividad en el manejo del diseño y su composición.

En el escenario se puede recibir de todos lados: de arriba por las diabladas, de abajo por las baterías o candelillas estas forman parte de la iluminación general. De izquierda a derecha, se recibe luz por los varales y por los reflectores que se usan para localizar un sitio específico. De frente, a través de reflectores o “rifles” también llamados “seguidores”, que constituyen la iluminación selectiva. En la actualidad, la intensidad de la luz se regula por medio de un control general conocido como graduador o “dimmer”, que se encuentra en la cabina del teatro. La iluminación del escenario es artificial y controlada desde un cuadro o tablero de mandos.

Cuando no se cuenta con todos estos elementos, se da color a la luz natural mediante filtros de papel gelatinoso o celofán de colores, e incluso se puede hacer un controlador general, si se tienen los conocimientos básicos de electricidad. Las compañías trashumantes, las que llevan el teatro de un lugar a otro, utilizan estos sistemas artesanales para sus funciones en zonas apartadas. Es este el recurso que utilizaremos para esta propuesta escénica.

Por la luz, son creados valores de ambiente; por sus cambios de intensidad y por su concentración, dirección y modulación de colores se expresa y acentúa el significado y carácter de la representación. La luz es uno de los más importantes factores de un espectáculo y ofrece por sí misma, cuando se sabe utilizar, un efecto bello, armónico y equilibrado.

Por la luz se puede producir una impresión de espacio, transformar una superficie lisa en tridimensional, altera la perspectiva por una estudiada sucesión de valores de tono y avanzar y retroceder un plano.

La arquitectura moderna tiene un sentido del espacio diferente al clásico o académico que afecta al arte en general y especialmente al escenográfico. Los planos verticales y horizontales y las masas o formas de diversos tamaños combinados, yuxtapuestos o superpuestos, asentados sobre una base o suspendidos, pueden generar una nueva dimensión o un movimiento especial; para ello sólo es preciso saber lo que se quiere obtener y buscar la situación, foco, ángulo y potencia de la luz que mejor se acomoden al propósito.

La cualidad lumínica debe estar en relación con la del espectáculo. En comedias o escenas de interior, el alumbrado general puede ser suave y hasta difuso, sin lámparas desnudas que produzcan brillos cegadores ni

contrastes; los tránsitos de luz a sombra habrán de ser graduados para evitar la brusquedad. Queremos evitar eso, para mantener la atmósfera lo más tranquila posible. Para escenas dramáticas se hace uso de los fuertes contrastes de luz y sombra; asimismo en aquellas escenas que deban ofrecer una sensación de ambiente soleado o de noche de luna.

El alumbrado de la escena, aunque permite que ésta sea vista y destaque a los actores, sirve también, para concentrar y animar la acción del espectáculo por medio de la buena distribución de los reflectores; cuando la luz de batería es excesiva toda la plasticidad de la escena se destruye al producirse sombras falsas que alteran la naturalidad fisonómica de los personajes. La mejor luz natural tiene su fuente arriba y habrá de ser bien calculada pues en exceso, ejerce una acción aplastante en los actores. Aunque las luces de las candilejas o baterías van desapareciendo de los escenarios, ellas fueron siempre el factor más importante de la iluminación teatral; esta hilera de luces se divide en cuatro sectores de diferente color: blanco, amarillo, rojo y azul verdoso que pueden ser encendidas por separado para obtener colores diferentes, crear mezclas, su intensidad se puede reducir gradualmente hasta su completa extinción.

Son utilizadas para iluminar desde el proscenio, completándose el alumbrado por luces laterales o cenitales, o sea, desde arriba, superpuestas por diabras; estas son líneas de luces en batería y a través del escenario y desde el falso proscenio, ocultas tras las bambalinas, hasta el fondo. Tanto las luces de reflectores, como las de diabras, no deben ser vistas desde la sala, un foco visible molesta al espectador y distrae su atención.

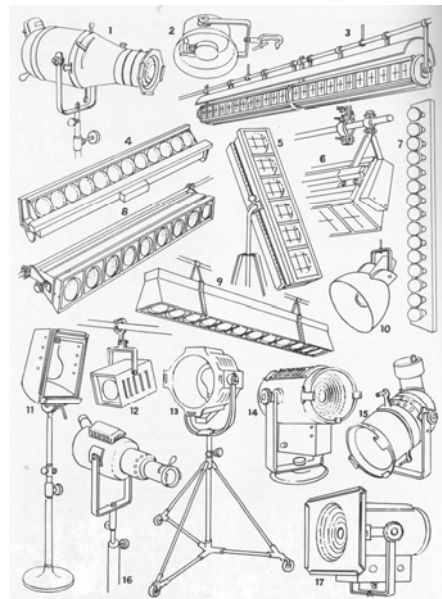
Los restantes elementos de iluminación que intervienen en la escena como lámparas de techo o mesa, faroles, apliques, fuegos de chimeneas, hogares, etc. Son accionados por el operador del cuadro eléctrico, que los enciende o apaga en el momento preciso.

Las luces de color en el escenario son fuentes débiles de alumbrado y tiene como principal función intensificar o reducir los colores del decorado o vestuario y sobre todo, colaborar en la creación del ambiente y hacer más perceptible y emotiva la cualidad de una escena.

Tanto en el teatro como en los estudios de cine y televisión se hace uso de dos equipos de iluminación; uno de luz difusa para el alumbrado general y otro de luz dirigida o concentrada para ser proyectada en un determinado sector y también para acentuar, modelar o crear por la luz o el color una sensación atmosférica; asimismo para requerir la atención del espectador y su interés hacia una parte de la escena o hacia un personaje o grupo de éstos.

En la iluminación difusa o general son utilizados armazones o soportes para candilejas o baterías, diabras, varales, cajas, secciones y aparatos de pantalla rectangular, rifles con pantalla en forma de aro o circular,

“spots”, “floods” y reflectores de los que también se hace uso para la proyección del color; todos los aparatos que se citan son fabricados en tipos y tamaños diferentes.



Diablas, varales y reflectores en distintas presentaciones.

6.1 Luz y Tono

Sabemos que la luz es fundamento de la forma pues esta, sin aquella no podrá ser visible. La intensidad de la fuente de luz y su dirección determinan los valores claros, medios y oscuros de la sombra. Los valores son fracciones del tono, que es la cualidad clara u oscura de una superficie o de un color iluminado. El aspecto de una forma o de una figura humana es dependiente de la cualidad clara, media u oscura de los valores del tono creados por la luz que aquellos reciben; cuando éstos cambian la forma o figura, se alteran.

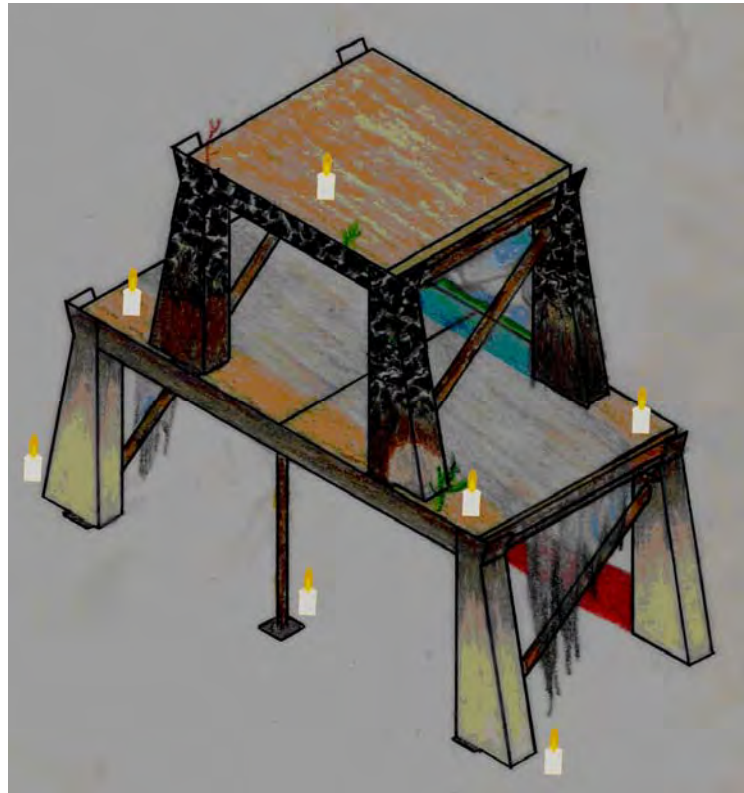


- 1-Luz de frente
- 2-Luz posterior
- 3-Luz de los costados
- 4-Luz cenital
- 5 Luz diagonal de arriba a abajo
- 6 Luz desde le piso

La iluminación que se utiliza en la obra para los actores es la número seis: del piso hacia arriba.

La forma en que todos estos consejos y conceptos de como usar la luz a favor de nuestras intenciones, nos sugieren que no abusemos de ella, además no hay que olvidar que unos de los recursos para la obra marcado una y otra vez como fundamental en el guión, es la sombra, la penumbra que envuelve y disfraza todo, la luz marca, acentúa, intensifica, y es importante retomar lo que se refiere “al más allá preso en la oscuridad”.

Ese es el concepto de luz y sombra de la obra teatral. Por lo tanto, se abusara de la oscuridad y la luz será la que remarque la intencionalidad.



Según el director de la obra teatral, de esta manera es como se ha alumbrado la escenografía desde sus inicios, yo propongo utilizar veladoras, porque dan más soporte e iluminación que las velas convencionales, sin embargo recomiendo retomar el último tema de este capítulo donde se hacen una serie de recomendaciones generales sobre la dirección de arte y las propuestas para mejorar la misma. En esta imagen solo quiero marcar en que área se colocan las veladoras. Estas se colocan dentro de un tarro del cuál yo desconozco la forma y el tamaño del modelo definitivo. Existe un modelo tentativo que se utiliza para servir bebidas en los carritos de feria. Espero de verdad que no sea necesario utilizar este jarrito.

No es nada recomendable buscar soluciones para aún los más pequeños detalles sin consultar al director de arte porque se puede romper del todo el conjunto visual y echar a perder aún el trabajo más estudiado y cuidado.

7 Utilería y Cuerpos decorativos.

Sobre la relación de escenario y decorado, no es posible establecer normas concretas por las variables en necesidades, dimensiones, presupuestos y este está supeditado a las proporciones siempre variables de espacios; además de los requerimientos del género que se pretenda resolver, aspecto que afecta la concepción del decorado y al montaje de la escena

Disposición del mobiliario. Esto no se realiza probando situaciones y cambiando elementos hasta encontrar aquella que sea más adecuada; deben conocerse el planteamiento de “donde” y “para qué”.

Después de ser dibujada la planta en un plano a escala y considerar sus características y medidas, se consideraran en esta misma escala el mobiliario sometido al espacio disponible, su estilo al de la época y todo ello de acuerdo con los requerimientos de la acción y del tráfico y por supuesto, con el carácter y objetivo de la obra.

La agrupación de muebles o elementos debe tener un centro más destacado en el que se desarrollen las escenas o momentos más interesantes de la obra que sea representada. Las vías o caminos para el tráfico en la escena deben ser estudiados y cuanto se ponga en ella situado de manera que no obstaculice el paso de los actores en sus entradas, salidas y movimientos; toda línea del tráfico será corta y fácil, evitando los espacios estrechos entre muebles y elementos.

Aunque cada uno de los que interviene en el decorado debe ser considerado aisladamente por sus cualidades y carácter, todos habrán de ser vistos y analizados en conjunto y como partes de un todo. Hasta el mejor o más caro decorado fracasara si sus elementos no están integrados.

Después de considerar la ambientación serán seleccionados los muebles y elementos, sus formas y estilo. Los estilos muy severos y formales requieren colores oscuros; los alegres e informales colores claros. Teniendo decidido el color dominante serán seleccionados los restantes colores del esquema; los centros o áreas más focales podrán ser destacados por contrastes. Sobre un fondo oscuro, van bien los valores claros y cuando estos se impongan en el fondo, aquellos serán oscuros.

Sea cual sea el decorado su principio más fundamental será la sencillez y simplicidad por la parquedad de sus elementos; una variedad excesiva de líneas, formas, colores, tonos y texturas producen una impresión recargada, desunida y molesta. La multiplicidad y variedad excesivas no concentran la atención, anulan el interés y destruyen la composición del conjunto.

Paneles. Cuando no interviene el telón de fondo y para cubrir grandes espacios de la decoración son éstos utilizados; pueden ser de diferente

altura según requiera la escena, aunque siempre a tamaño que se pueda manipular y transportar sin dificultad.

Los fundamentos esenciales de la decoración teatral, así como en las artes visuales y el diseño, las líneas, formas y valores, el color, la luz y la textura; constituyen el orden estético.

Ya que no es posible hablar de recursos definidos para la decoración en el teatro, voy a referirme a elementos básicos de toda decoración, usados por igual en el diseño gráfico y el diseño escénico. Me da gusto, encontrar tantas similitudes entre las teorías compositivas del diseño y el teatro. Por ejemplo, ambas nos hablan de la línea como elementos básicos y las connotaciones de movimiento que posee, al igual que el punto, la forma, el color, la medida y la textura.

Puede haber un infinito número de posibilidades para crear una decoración, pero ésta en el diseño escenográfico, tiene una finalidad. Es ese elemento, el que determina que servirá y que no. Por ejemplo, la obra “Espectros de Tenepal”; ¿Dónde se desarrolla?, ¿quiénes aparecen y que hacen?, ¿que enseñanza guarda para el espectador?, ¿Qué mensaje es el que se transmitirá englobando todos sus elementos?, estas y otras preguntas nos sirven para identificar nuestras necesidades, a lo que queremos decir. La respuesta no se dará verbalmente sino sugestionalmente, es decir crearemos un estímulo visual, siempre presente, pero para ser transmitido a la atmósfera y atrapar al espectador en un ambiente irreal.

7.1 Valores connotativos, denotativos de la decoración de interiores.

Toda decoración encierra siempre los valores connotativos y denotativos, una mesa puede ser solo eso en escena, pero nos hablará de cómo es el personaje que la tiene, si está sucia o rota en un rincón; podemos asumir por nuestra experiencia personal que esa persona ficticia, que encarna un actor; es sucio, flojo, desorganizado, no muy meticuloso o simplemente que no le importa en lo más mínimo. ¿De donde sacamos estas respuestas, si no conocemos todas las circunstancias que rodean la vida de un personaje?, de nuestra experiencia personal y ambiente sociocultural. Es algo normal, cuando se presenta algo incompleto a la vista de nuestros sentidos, el cerebro busca los medios para completarlo y hacerlo comprensible, tomando de referencia todo lo que observemos alrededor de dicho objeto enigmático y de nuestro propio conocimiento acumulado.

No hay tampoco una forma de delimitar los valores que denota un determinado ambiente, sea natural o ficticio y como será interpretado por cada espectador. El valor connotativo, siempre será algo muy personal, pero la cultura, es decir el intercambio de ideas y el modo de vida común entre sí para varios individuos, crea un ambiente que será la primera estructura cognoscitiva en la cuál buscar referencias y significa-

do de las cosas o el porque de ellas. Por lo tanto a estas características que crean un contexto, será nuestro recurso a usar. Las características culturales y sociales proporcionan un valor determinado de respuesta a los estímulos visuales sobre su valor o significado. En base al contexto es como podemos manipular ciertos objetos para que el significado no se pierda.

Considerando lo anterior no se usaran símbolos de estas culturas tales como escudos, ídolos, sellos, escritura pictográfica, santos, códigos u otro tipo de efigie. Se usaran objetos de uso cotidiano nahuas y mexicas, así como estructuras arquitectónicas y el paisaje característico.

Una forma de evitar que se pierda el significado de la obra es eliminando los distractores u exceso de símbolos que confundan al observador, por ejemplo: hay numerosas maneras de representar a la muerte, en el mundo prehispánico, se usa la presencia de los dioses del inframundo, celestiales, descarnados, ofrendas, sacrificios, etcétera, pero cada una de estas representaciones tiene un trasfondo ritual independiente, si los ponemos juntos, algunas personas que conozcan de estos rituales no tendrán problema en identificarlos, pero si se preguntaran ¿porque están todos juntos? y quizá sacaran sus propias conclusiones, pero las personas que no conozcan el tema, y estén ahí para saberlo, se confundirán porque su significado y valor no estará presente, se perderá el valor simbólico, además estas formas de representación no están echas para usarse indiscriminadamente.

Otra cosa que como Diseñador y Comunicador Visual se debe considerar, es que no todo lo hace la imagen, hay que dar su justo valor a las caracterizaciones actorales, a la música, al sonido ambiental, a la iluminación, al discurso y al guión. Es frecuente que los diseñadores quieran acaparar todos los significados y contenidos con la imagen y describir todo son símbolos u otros recursos visuales.

El teatro es como tal un lenguaje, un símbolo en si mismo, donde todos sus elementos están coordinados y aunque la imagen es un recurso fuerte, la dirección de arte, se encarga de coordinarlos, la producción audiovisual de realizarlos y la imagen de ambientarlo. Es un conjunto de disciplinas, todas valiosas, donde la imagen es una parte.

Explico lo anterior, porque es importante dejar su espacio a los otros elementos de la obra con el fin de que entiendan porque no es necesario abarrotar el escenario y escenografía con símbolos e iconos. El símbolo final semióticamente hablando será la obra en su totalidad.

8 Recomendaciones generales

Durante toda la investigación y recopilación de información para obtener los elementos históricos y culturales específicos para crear la propuesta escenográfica, se ha encontrado mucha información que puede mejorar, considerablemente el vestuario, maquillaje, iluminación y utilería con la que actualmente cuenta la obra teatral.

Por ejemplo, el vestuario puede representar mejor el periodo colonial, sin tener que hacer grandes modificaciones al vestuario destinado para la obra, si el director retoma la forma y color del huipil tradicional. El huipil es una prenda femenina muy importante y muy representativa. Puede ser emulado con facilidad, pero debe respetarse su color blanco y el bordado. Los huipiles pintados que se usan en la obra, por sus características, corresponden al estilo hindú de pintura textil, ese es un terrible error contextual que debe corregirse.



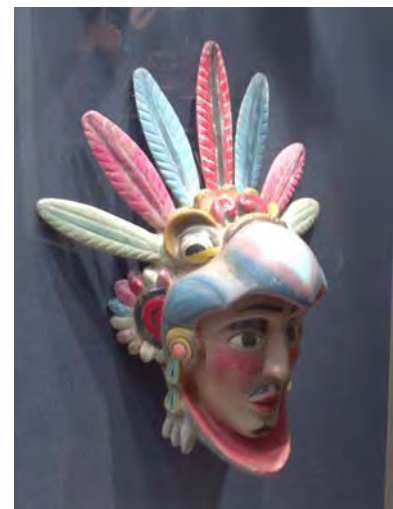
Imágenes, huipiles nahuas que se exhiben en el Museo Nacional de Antropología e Historia.



Cerámica y cestería nahua, característica de la región central del país.

Lo mismo sucede con las máscaras, y otros objetos, como los que se muestran en estas imágenes. La cerámica y cestería corresponde al contexto histórico de nuestro interés, pero las máscaras de utilería no solo se encuentran lejos de representar a los personajes para los que

fueron hechas; además omiten la forma tradicional de la máscara nahua novohispana, como podemos ver en los siguientes ejemplos. Todas ellas fueron usadas para representaciones escénicas coloniales, que como ya se mencionó, estaban dedicadas a la evangelización y propagación de la nueva fe, por ejemplo las pastorelas; y en ellas es evidente la calidad del trabajo manual, el uso de la madera como material de elaboración y de forma más que evidente, el sincretismo religioso prehispánico combinado con la temática católica.



La máscara nahua es diferente a la prehispánica y es rica en formas y colores. Muchos recursos para elaborarla, son validos. Ya que la obra teatral es del periodo nahua, debe apegarse al estilo plástico que le corresponde de no hacerlo continuara siendo una obra pobre y sin credibilidad.

La forma, colores y materiales, deben retomarse, la fuerza expresiva de estos ejemplos, deben servir como inspiración para retomar los gestos y las formas y aprovecharlas en la elaboración de nueva utilería para la obra. Incluso, se podría reproducir algunos de estos ejemplos para que fuera utilería totalmente dentro del contexto que nos interesa. La cartonería con la que están echas las máscaras de la utilería no siguen un

estilo histórico, contextual, cultural que se relacione con lo nahua. Más bien parecen máscaras africanas caricaturizadas a partir de burdos comics.

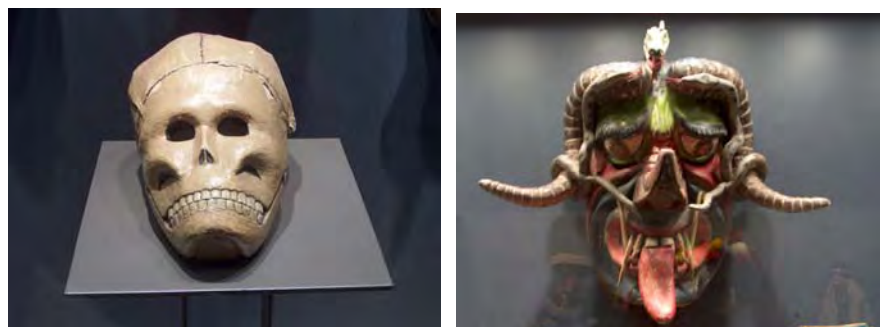
Nuevamente es el director teatral quien debe aprobar los cambios, pero ya que todas estas correcciones son para beneficio de la obra teatral, espero que sean consideradas.



Como podemos ver en todos estos ejemplos de máscara nahua, el material, color y forma, dista mucho del estilo empleado en las máscaras de la utilería para la obra teatral. Este problema conceptual debe corregirse para que la dirección artística de la obra esté correctamente encausada, se incremente la calidad histórica de la obra y se proporcione al espectador la información visual correcta de acuerdo al tema.

Nuevamente propongo que se retomen aquellas formas que ya forman parte de nuestro banco de memoria cultural. Es contraproducente querer inventar nuevas formas basadas en la imaginación individual y personal para objetos que ya gozan de reconocido valor cultural. La línea cultural, exige ser respetada. En el momento en que los objetos resaltan por su falta de integridad o afinidad, se destruye aquella razón por la cual se agruparon, excepto, cuando esa es la intención; y es valido, pero en el caso de ésta propuesta escénica, no es así.

He aquí otros ejemplos que pueden retomarse para algunos personajes:



El maquillaje corporal también tiene un papel muy importante, no se trata solamente de belleza, sino de simbolismo. En dado caso es mejor especificar la naturaleza exacta de los personajes de la obra ya que las ánimas de guerreros podían estar pintadas, pero si se trataba de civiles no podían usar el mismo tipo de maquillaje



El maquillaje corporal es en si muy dramático, y el que utilizaban los sacerdotes y guerreros entre los mexicas, lo era aún más.

En esta imagen se muestra un maniquí de festividades nahuas contemporáneas del estado de Sonora.



El acabado en los vestuarios podría ser más realista y gozar de mejor calidad en el acabado. Los vestuarios con los cuales se representa la obra deben ser reparados y realzar su presentación. Pueden ser de hechura casera pero de materiales muy baratos les quita realismo y empobrece su apariencia. Este es un ejemplo de casaca española.



Existen muchas imágenes del vestido prehispánico masculino. La reproducción lejos de significar falta de originalidad, significar mayor compromiso con la cultura y la realidad histórica. Si se corrigen estos vestuarios también se mejoraría en mucho la calidad de la obra.

Visibilidad: Ya he hablado de las dimensiones de la escenografía y que esta está planeada para teatro de cámara. Por tanto el público no debe sobrepasar los 200 espectadores a una distancia mayor a los 30 metros del escenario. Las voces a capella, la pobre iluminación y la necesidad de una atmósfera mística marcan esa necesidad. Encuentro desventajas para que este tipo de teatro llegue a grandes masas pero si puede encontrar un público fiel a este tipo de teatro que se acerca al espectador.

Acústica: La estructura escenográfica tiene varios niveles para crear resonancia a través de su estructura, gracias a que por sus tres niveles para el rebote del sonido, pueden crearse efectos de profundidad y eco.

Estos tres niveles son:

-El piso: Aquí se logran la mejor acústica gracias a que el rebote del sonido llegaran más lejos entre los espectadores. Al rebotar de abajo hacia arriba alcanzaran mayor volumen y claridad.

-El techo del primer y segundo nivel: Gracias a estos puentes de madera se crea el efecto de profundidad e interiorismo. Puede utilizarse cualquier área de la estructura para el rebote del sonido: saldrá con eco más marcado, pero por la altura del actor su voz cubrirá la misma área que el actor de piso sin que el eco reste calidad a su voz. Por el contrario la altura del actor sobre el escenario incrementara el dramatismo de su interpretación.

Ya que no hay cambios de escena que permita a los actores descansar la voz, se recomienda respetar los 30 metros de distancia del escenario para tener lo mejor en sonido dado el nivel de dificultad que los actores deben enfrentar.

Estas conclusiones las obtengo de trabajar directamente con los actores principales de “La Compañía” y de experimentar, conocer y comprobar su desempeño vocal y su resistencia. El límite de los 30 metros es el espacio máximo que los actores pueden cubrir para ser escuchados durante toda la función en un espacio abierto.

Locaciones: Como ya mencione, diseñé esta estructura escenográfica para que “La Compañía” pueda decidir sin tener que consultarme cual sería el lugar ideal para la función ya que una vez que el proyecto me sea comprado, lo dejo en sus manos para que lo aprovechen como lo crean conveniente. Eso incluye por supuesto el lugar donde decidan hacer una representación. Si se siguen las recomendaciones de visibilidad y acústica no tendrán problemas durante las funciones: ya sea en un lugar abierto o cerrado.

Un lugar cerrado sería el ideal porque se puede controlar la cantidad de luz y sonido en la escena y se pueden evitar molestas interrupciones que interfieran con la atmósfera de misticismo que debe imperar. Sin lugar a dudas mi recomendación es que siempre se represente en un lugar cerrado o debidamente controlado. A no ser que el director debido a algún interés particular no deje otra opción a la producción.

Ya en estas condiciones forzadas de hacer representaciones al aire libre, recomiendo que las funciones se efectúen en la noche. No es necesario contar con forros, carpas, lonas o demás accesorios porque destruyen el conjunto visual de la escenografía: sería desastroso buscar plásticos para proteger la estructura al aire libre.

Para que “La Compañía” Agrupación Tecpaneca de Arte Escénico incremente el valor de sus producciones, necesita buscar los lugares ade-

cuados para las mismas, cumpliendo por supuesto con la calidad que el público espera por un buen espectáculo. Es importante darse a conocer al público, pero también es importante “donde” nos damos a conocer al público. Para evitar lo referente a los inconvenientes de los lugares abiertos, existen plazas donde se montan bellas carpas como por ejemplo en el Centro Nacional de las Artes:



Por ejemplo en la Plaza de las Artes, donde es claro el interés de las autoridades por ofrecer espacios con calidad visual. Si se recae en abaratar la calidad de la interpretación al grado de colgar lonas, cuerdas o demás amarres, ajenos se destruirá la belleza total de

la estructura y lo importante no debe ser perseguir clientes como si el producto teatral fuera un entretenimiento para feria.

No recomiendo que se represente bajo la lluvia porque las luces se apagarían, los telones se mojarían y los actores estarían expuestos a clima poco saludable. Por eso reafirmo que siempre debe representarse en un lugar debidamente controlado o cerrado, especifico para el Teatro de Cámara para la cual fue creada la obra.

Por supuesto muchos festivales aún a nivel delegacional ofrecen cada vez más y mejores servicios para los artistas y sus espectáculos. Si “La Compañía” decide que el trabajar al aire libre es un riesgo que vale la pena correr, valorando las condiciones del lugar escogido, que éste resulte favorable y de ser así, cuentan con la fuerza para desenvolverse satisfactoriamente ante el público; no hay razón para que duden de hacer su trabajo donde les parezca conveniente, están en todo su derecho de trabajar.

Conclusiones

El diseño y la comunicación son parte de todo el quehacer humano. Los conceptos son los que justifican como nombrar algo de cierta manera o de otra. Todos los diseñadores, ya sea textiles, industriales o gráficos, compartimos herramientas afines; pero con una educación multidisciplinaria como la que se imparte en la carrera de Diseño y Comunicación Visual, las posibilidades de expandir nuestro campo de acción y de trabajo son muy fuertes, tanto así que decidí encaminar mi proyecto de tesis a resolver problemas de comunicación visual pero en el área artística del teatro.

Gracias a la comunicación, el hombre vive en sociedad y el diseño es lo que ha creado las grandes culturas antiguas que definen al hombre de hoy en día. El diseño escenográfico no es un concepto nuevo, la comunicación visual escénica tampoco lo es. Pero la forma en que se educa al diseñador y comunicador visual (al menos en mi caso personal), se enfoca principalmente a actividades publicitarias o de imagen corporativa, y no creo que esa sea la única opción ocupacional.

Hay mucho que aprender acerca de cómo nuestra carrera se relaciona con todo lo demás, en mi caso aplicar la teoría del diseño a la práctica del teatro no fue difícil, lo laborioso, es lograr que vean en los diseñadores algo más que publicistas o maquiladores de imágenes. En el ambiente teatral, encontré que muchos profesionistas desconocen que el diseñador es un estratega, un creativo elaborador de mensajes, no solo un operador de software. Necesité reforzar mi papel como practicante activa de artes escénicas para que consideraran mis propuestas sobre el diseño escenográfico. Finalmente conseguí al cliente interesado en que elaborara la propuesta escénica y obtuve total libertad creativa.

En todo el proceso de elaboración de esta tesis, no encontré un parámetro que defina al diseño con un giro exclusivamente publicitario. Al contrario, encontré enormes posibilidades de emparentarlo con todo aquello que se relacione a la imagen, ambiente, movimiento y necesidad.

Espero encontrar que próximas generaciones de diseñadores encuentren en todas partes recursos para su desarrollo personal, laboral y profesional, por ejemplo la moda, los textiles, la decoración, etcétera. El límite es la ambición del diseñador. Las teorías y conceptos, están ahí para que justifiquemos todo lo que nuestra creatividad quiera hacer, no para encajarnos en acciones que respondan al estereotipo ocupacional que hoy por hoy gobierna el mercado laboral. Es verdad que el diseñador y comunicador tiene una función social, laboral y cultural, en la que se especializa nuestra educación superior, pero para mí, explorar los alcances del diseño es la mejor opción para crecer, colaborar y continuar con mi desarrollo profesional. Me refiero a no esperar encontrar una vacante laboral específica, en un solo giro comercial o educativo y que se cierre el mundo si no la consigo, al contrario, ese debe ser el momento de rebasar los límites ocupacionales autoimpuestos.

Me referiré ahora a lo que he aprendido trabajando para “La Compañía” Agrupación Tecpaneca de Arte Escénico:

Mi impresión sobre “La Compañía” es que el grupo no está formado por actores profesionales. Su director Arturo Reyes Pizano tiene formación de Ingeniero Civil, no de Actor y su camino en el terreno artístico se a dado de la mano de maestros de renombre con los que ha trabajado como voluntario en proyectos amateur.

Los actores que he conocido dentro de esta agrupación son personas que han crecido “en las tablas” es decir, en el ejercicio y la práctica dentro de talleres de teatro y espectáculos amateur. El día de hoy no conozco un solo actor profesional dentro de su elenco.

Es muy común que los grupos de teatro pequeños como “La Compañía” trabajen un poco como el circo, donde todos realizan todas las actividades, pero por esa falta de visión en cuanto a las propias capacidades y limitantes no se obtienen trabajos profesionales. Puede trabajarse de esta manera, pero el caminar será muy lento por el sobre esfuerzo constante que el personal tiene que hacer. En el circo es importante aprender a delegar responsabilidades.

Desconocen el concepto de Dirección de Arte: esa es la impresión que obtengo al ver la calidad del trabajo en los acabados de la utilería que me presentaron de la obra “Espectros de Tenepal”. No veo investigación, ni dirección en el trabajo, pero si veo muchos clichés que no dicen nada concreto.

Es del todo loable el esfuerzo de “La Compañía” en su sincero deseo de crecer y mejorar como agrupación de arte escénico. Prueba de ello es su interés por darle calidad a sus representaciones y el primer paso fue buscar mi asesoría como diseñadora y directora de arte. Muchos grupos de teatro no son capaces de reconocer la ayuda que necesitan de profesionistas que pueden colaborar con ellos para mejorar su trabajo.

De continuar en esta búsqueda de formalizar y alinear se trabajo escénico mejorara mucho la calidad de la agrupación. Por mi parte yo estoy del todo dispuesta a continuar trabajando con esta compañía si así lo desean.

La obra pretende montarse para el próximo periodo de clases que inicia en agosto de este año. Cuando por los intereses de muchas instituciones educativas se aviva el interés por la historia. Es un buen periodo para estrenarla ya que para ese momento, los encantadores espectáculos de verano ya han dejado las carteleras y es demasiado pronto para vislumbrar las producciones de fin de año.

Por supuesto si mi trabajo sufre modificaciones u alteraciones que transformen sus características originales y le den otras para las que no fue planeado, exigiré que no se mencione que ese trabajo fue realizado

por mí, ya que si descontextualizan la calidad de mi trabajo lo que me hará parecer mala diseñadora.

Existen muchos talleres artesanales donde puede mandarse a hacer la utilería, el vestuario y la estructura tubular. La estructura tubular debe estar hecha por soldadores que se dedican a resolver estos problemas, y no por actores incapacitados para estos temas. Un actor por mucho corazón que entregue al arte teatral, no puede ser arquitecto, ingeniero, soldador, pintor, estibador, costurero, músico, acróbata, cantante, etcétera. Su trabajo está limitado a la interpretación histriónica.

No es necesario que se construya de forma casera por el personal de “La Compañía” ya que me consta que solo actores conforman el grupo de teatro, esta es una razón de porqué los acabados de sus producciones no parecen profesionales y en el caso de una estructura metálica, es peligroso que se manejen sin asesoría y confiando solo en su buen juicio.

No es mi responsabilidad como diseñadora y directora de arte construir la estructura escenográfica a menos que así me lo pidan, en ese caso es mi responsabilidad conseguir quien pueda construir la estructura. Mi trabajo consistió en buscar las soluciones de diseño, no de construcción. El valor proporcional de la construcción tampoco es elevado, ya que los materiales son muy económicos. No hablare de precios porque tampoco me compete ese tema.

El montaje no lleva mucho tiempo en construirse, si pese a estas recomendaciones se deciden por hacerla de forma casera. En un mes puede tenerse la producción completa, trabajando 8 horas durante semana inglesa para un grupo de 20 personas, divididas en áreas como son: vestuario, utilería, máscaras, telones y estructura, 4 personas capacitadas y concentradas específicamente para la elaboración de su parte correspondiente son suficientes.

Por supuesto lo más tardado es la estructura, pero recomiendo que se trabaje por objetivos. Primero la estructura tubular, luego los tablados y el armado, por último los forros y la decoración. La estructura debe pintarse primero con pintura protectora de aceite, la decoración y logro de acabados puede hacerse con cualquier pintura que resista la constante manipulación y tenga un terminado mate. Me inclino por la pintura acrílica por ser barata, fácil de conseguir y con gran variedad de marcas y colores a escoger. Existen pigmentos industriales más resistentes como la pintura para PVC, esta pintura sería más que excelente pero no hay variedad de colores.

El arte dramático tiene una organización que no debe subestimarse. Por eso se tienen líneas de jerarquía: El director, El productor, El escritor, El escenógrafo, El director de orquesta, Los agentes de relaciones públicas, El responsable del elenco, etc. estas personas tienen a su cargo el personal y departamentos que trabajan cada área.

En el caso de grupos pequeños, esta estructura se concentra en menos personas pero debe conservarse la división entre la actividad de cada una de ellas, para no perder el hilo de las mismas. Así como el diseño es una actividad multidisciplinaria, el teatro lo es aún más. Aún los grupos pequeños necesitan repartir las responsabilidades y el trabajo y dejar al personal capacitado en el trabajo que le corresponde nada más.

Creo que la obra tiene mucho que ofrecer como espectáculo, pero es indispensable que “La Compañía” reestructure sus procedimientos de trabajo. No veo como pueda sostenerse a si misma, he visto un periodo de agotamiento entre sus integrantes lo cuál a ocasionado la salida de muchos actores ya que es necesario que incremente la calidad de su utilería y ese peso esta recayendo sobre personal no capacitado.

Es verdad que el trabajo escénico es caro en cuanto a la inversión inicial, pero pasando este bache, todo se remunera. Se puede pagar una vez la escenografía y reutilizarla indefinidamente, así que el gasto es relativo y se repone gradualmente

Me siento conforme con mi trabajo y con la estructura escenográfica para el espectáculo de la obra “Espectros de Tenepal” creo que he alcanzado los objetivos planteados y he encontrado soluciones con antelación a problemas que no se han presentado aún.

Espero que las correcciones que he marcado a la Dirección de Arte las utilicen para sacar un máximo de provecho de los elementos visuales. Estas recomendaciones las hago principalmente para que el espectáculo se represente con el contexto adecuado.

Me ha tocado representar el papel de Escenógrafa y Directora de Arte, es por esto que deseo que el espectáculo luzca de la mejor forma posible. No olvidemos que este trabajo representa más que un proyecto de titulación, se trata de mi primer proyecto escenográfico para el teatro.

Pero definitivamente el camino de esta compañía no parece fácil, hay mucho que trabajar desde su estructura interna, su organización y su personal.

Es muy común que muchos artistas de todas las áreas creativas busquen que sea al público el que se obligue a entender sus obras en lugar de ser ellos los que busquen explicar su trabajo, pero no para un dramaturgo (escritor y director), que quiere llegar al corazón de un pueblo adolorido según sus propias palabras. Es indispensable no crear confusiones visuales, ya que el contenido del texto y del guión lo doy por irreprochable ya que no me compete cuestionar su calidad.

Anexo

Guión de la obra teatral: “Espectros de Tenepal”

En su primera versión, con las anotaciones de la dirección teatral original.

Autor: Arturo Reyes Pizano

Personajes:

Malinalli Tenepal

Fray Juan de Zumarraga

Hernán Cortes

Mujer

Xuchitl

Dos: Mujeres animas en pena

Tlachpanaliztli (confesión)

Cahuítl (tiempo)

Sancta Iglesia

Tlamazehualiztli (penitencia)

Miquiztli (muerte)

Anima 1

Anima 2

Lados: los del espectador

(Esta oscuro, se adivina; mobiliario, este son sillas de respaldo muy alto, dispuestas en semi circulo, no se colgaran en las cabezas. También en una que otra silla, alguna prenda distintiva del personaje, vistas así, en la penumbra semejarán a la vez espectros y a la vez, personajes sentados. Dependiendo del personaje que hable se irán usando.

La iluminación será a base de veladoras, una o dos antorchas y dos lámparas de 500 wats, una verde y otra ámbar, colocadas a los extremos, diagonales cruzando el escenario; una tercera lámpara de 150 o 200 wats al centro, azul, usadas de tal forma que solo acentúen el ambiente semi oscuro de las construcciones coloniales. El guión está escrito a modo de versos no rimados ni medidos en forma tradicionales una porque se usan poemas de poetas del mundo náhuatl y otra, porque se requiere el matiz que pueden dar los tonos de voz).

Escena 1 (humor)

(Es la noche del 29 de enero de 1529, en que fue citada Malinalli para ser oída en el Juicio de Residencia contra Hernando de Cortés, siete días atrás, el 23 en la noche fue asesinada a cuchillo en su propia cama. Se escucha un grito desgarrador en la oscuridad, silencio, se deja oír una ocarina, entra, Mujer, desde el público, traje de indígena de la época;

lleva utensilios de limpieza. Va abajo derecha, enciende una veladora, dejándola ahí comienza la faena (si no hay telón, las sillas estarán de espalda al público y ella en la semi oscuridad las irá colocando de frente, girándolas sin cargarlas pero que no produzcan sino una suave ruido al deslizarlas, como susurros. Terminada esta tarea, viene abajo derecha. Realiza faena en ese lugar.) (oscuro)

Mujer: De miedo la noche, tan noche
tan negra; tan negras las almas
que en pena pasean
pasan con frío, me hielan
se hilvanan sus penas
las arrastran en las noches negras.
me muero de miedo entre estas,
paredes de piedra robadas
a los templos de humillados
dioses de piedras tan negras.
me muero de miedo y no termino
mis faenas...

Quien los condenara
los enviara de vuelta
a sus lejanas tierras;
que queden las aguas
limpias de afrentas
sin mancha de sangre
volver a ser niños
se olviden las muertes
tornen los dioses altivos
no quede recuerdo
de los blancos asesinos
Me muero de miedo y no termino
Mis faenas...

Zumarraga: (Esta en alguna silla, casi no se ve por la iluminación tan baja, parece sólo un hábito dejado sobre la silla, no se mueve) (como susurro seco) ¡Calla mujer!

Mujer: ¿Quién? ¡Omochiuh! ¿Quién eres? ¡Anima en pena, imanima,
no trueques mis días!
¡No te debo favores!
Si moriste vuélvete
al lugar sin colores...
No sigues mis ojos con más horrores
espera a que tornen en todo el valle
las aves y las flores.

Zumarraga: (como lamento) ¡Ay de mí!
Anima debiera ser
y penaría menos
que en aquestas tierras

Mujer: (cayendo de bruces)
¡No te miro! ¡No te miro!
Quien mira al ánima
sufre mil condenas.
Déjame que no he de ir
a los campos floridos.
Aún no llegan mis días
¡No eres de cierto!
Eres jugo de mis pensamientos.
Me muero de miedo y no termino
mis faenas.

Zumarraga: así debiera suceder
Morirse de miedo
antes que tomarle al pecado
aprecio,
tan mejor es bendición la muerte
que desta suerte
vivir, andando en contra,
amar a Dios
siéndole tan lejano.

Mujer: ¡Mejor me voy!... (hace que se va pero se detiene).
Mas si viene l'amo
me golpea, me llaga,
me afrenta
si no he terminado mis faenas.
¡Mas no quiero morir de miedo!
¡Anima vete! ¡Tezcatlipoca!
¡Diablo disfrazado!
Por los chaneques del inframundo
y los mil guerreros
¡Vete! (recorre el escenario haciendo movimientos, como ahuyentando y
murmurando, soplando, etcétera).
Me muero de miedo y no termino
mis faenas.

Zumarraga: (comienza a levantarse)
Acalla perjura, insensata
Tu alma de bestia
que Dios tan sólo es uno.
Como bestia sos indios
prietos, sangrientos mortales,
¡Entiendan! Ya entiendan
que no son dioses sus piedras
teñidas de entrañas.

Mujer: (En una sucesión rápida)
¡Aléjala, aléjala, que no
no se me acerque, perdona mis males,

perdona mis afrentas, que no me
lleve al lugar sin ventanas.
Ah zan ninetlamata, (yo solo me aflijo)
niquitohua, (digo)
maca niya (que no vaya yo)
ompa ximohuayan. (al lugar de los descarnados)
Tlazotli noyol (mi vida es cosa preciosa)
In nehua, nehua, (yo sólo soy)
in nehua, nehua
in nehua, nehua
in nehua, nehua....
Zumarraga: (viene a ella lento)

Mujer: (acelera el ritmo y la intención, continúa como un rezo mientras
Zumárraga habla)

Zumarraga: mujer insensata
no es culpa tu ignorancia
no le conocíais, más le conoceréis,
le conoceréis,
evitaos la pena de morir
¡En el nombre de Dios,
calla! (levanta la mano para abofetearla, cambia la intención mirando el
cielo, estira la mano sin verle y la toca)

Mujer: (alarido) (silencio) (como un quejido apagado)
Diablo blanco calla.
(música de ocarina)

Escena 2

Xuchitl: (entrando desde el público, lleva una cántaro con agua que
vaciará en algún cuenco en el escenario produciendo sonido que después
será rítmico) (se dirige abajo izquierda)
El coyote duerme saciado,
Aun quedan los ecos
llenado estos cuartos,
Señora,
creo escuchar las lenguas
saetas clavando la afrenta
en el hermano y van pasando
a uno, clavando más hondo,
haciendo en su juego
pedazos las honras
del que esta ausente.
No niego Señora que tu señor
tiene el color de la serpiente
siempre lo he tenido
por merecedor de castigo.
Hace seis noches te llevó

Miquixtli acabó el martirio
los que hoy te lloran serán olvidados
hoy empiezan los recuerdos torcidos
Malinalli torcida
hoy ya enconan odios estas
mismas lenguas que tanto traicionan
en castellano, al hermano
Hoy han hecho escarnio
del hermano ausente .

Zumarraga: ¡Dios si por la lealtad,
las culpas fueran lavadas
oyela sufrir por su señora dueña!

Xuchitl: Abierto con daga tu pecho

Quedaste tendida en el lecho
Y te fuiste quedando dormida.

Zumarraga: ¿Hay en su boca más blasfemias, que en la mía?
Soy solo un hombre,
quien juzga a las almas
eres tu señor, perdónales.

Xuchitl: si hablaran los muertos
todo lo dirías, ante quien juzga
tu voz de recuerdo estaría llena.

Dos: (entrando como flotando) (susurros, vaho) (viento)

Mujer: Aquí se sentaron los jueces
que no son de lo divino
aquí se creyeron dioses
los enjuiciadores.

Xuchitl: ¿Quién ha de juzgarlos a ellos?

Coro: (todos juntos) ¿Quién perdonara sus almas?

Zumarraga: (17) ¡Oh, criaturas de Dios! Sabed, como ya sabéis, las órdenes divinas de Dios Nuestro Señor, de cómo acabará, de cómo se perderá el hombre y a las cosas creadas por Dios... Nuestro Amado Padre. Las perderá, terminará con todas las cosas que Él hizo, todo tipo de ave, todo tipo de animal y a vosotros también. ¡Desapareceréis, OH hombres de la tierra!. ¡Llorad por esto! Sonaran las flautas; saldrán hacia acá la Penitencia, el Tiempo, la Santa Iglesia, la confesión y la Muerte.

Coro: ¡Tlamacehualiztli, Cahuitl, Sancta Iglesia, Tlachpaliztli, Miquiztli!

(17)Auto del Juicio
Final. Fray Andrés de
Olmos

Tlamacehualiztli: Que ya no se hable del desatino de todos los habitantes del mundo, agobiados por toda clase de pecados ¿Qué creerán? ¿Por qué obran así? No quieren abandonar las transgresiones horribles de sus corazones, la dureza de su ceguera. ¡Oh cuatrocientas veces desgraciados!

Malinalli: (desde lejos, como eco) Morirán por sus pecados. Están sordos.

Coro: Ya no escuchan, la penitencia gime.

Malinalli: Están ciegos.

Coro: Ya no ven, la penitencia llora.

Malinalli: Se dirá que el pecado les ha destruido los ojos. Les ha sabido dulce.

Coro: Les ha olido el perfume.

Malinalli: Se han adiestrado en el pecado como si se edificaran una casa, como si se cubrieran de un manto. Y aún pueden tener vida; la han considerado agua comida. ¡Y a los dioses han olvidado!

Dos: ¡Hasta su mismo Dios olvidaron! (Índice hacia el cielo, terminación seca, de golpe. Gira la cara).

Malinalli: (Con mucha angustia) ¡Oh cuatrocientas veces desdichados!

Cahuitl: (Cantado) Yo soy el tiempo.

Xochitl y Mujer, (Ambas): ¡El es el tiempo!

Cahuitl: Yo les cuido noche y día y les grito que recuerden al Criador, al Hacedor, al Soberano. Los exhorto a que giman, a que le glorifiquen, que le sirvan, a que cumplan con los deseos de Dios Nuestro Señor. Les suplico que vayan a su querida casa, a que lo sirvan.

Coro: A que le rueguen, que les de su amada gracia.

Malinalli: Pero ellos sacaron provecho de mi vida, de mis labores, no de mi enseñanza. Mis hermanos. Yo les digo: “Yo os quiero salvar; y no soy de culpar”. Ya se tendrán que defender en presencia del Dios cuando sean llamados uno por uno. Cuando sean interrogados ellos sabrán que contestar, no con lengua doble como en este mundo.

Y yo voy a rendir cuentas ante su Dios Padre y mis Dioses, quienes me dieron todo poder. Poder de raza y de extranjero. Y no encontrarán ninguna disculpa, cierta estoy.

Coro: ¡Pronto serán llamados!

Santa Iglesia: Yo soy la madre misericordiosa. Me puso aquí en la tierra mi amado doncel.

Ambas: Gime la Santa Iglesia, gime.

Santa Iglesia: Jesucristo para los hombres del mundo. Lloro por ellos todo el tiempo. Vierto mis lagrimas por ellos; oro ante mi amada madre santa, para que se apiade, para que ilumine a sus criaturas, no olviden los sacramentos. Aquí los tengo guardados.

Coro: Guardados en su vientre vamos en su vientre bendito no moriremos.

Santa Iglesia: Les daré de comer, les daré de beber cuando tengan sed.

Malinalli: Bebí y sedienta quedé,
vinagre y sal me dieron en recompensa,
mis hermanos y los tuyos.

Santa Iglesia: Que vayan, que vivan rectamente, que oren. Se apiadarán de si mismos. Y que lloren.

Coro: A escondidas lloran, a escondidas esconden sus pecados y su arrepentimiento cubren.

Santa Iglesia: ¡Que se arrepientan de sus pecados y defectos!

Malinalli: ¡Sus defectos muestras cual medallas cuando hacen clanes!

Confesión: ¡Oh tú, madre de la verdadera fe! Verdad es, pero no se acuerdan de eso, no lo desean, sólo pecan. ¿Acaso no me escuchan? ¿Acaso estoy errada?

Xuchitl: Perdida la confesión no halla tregua ni complacencia.

Coro: Perdida la confesión plañe en el desierto.

Confesión: Que en el alba abran sus pechos, que hagan penitencia les pido, que se preparen para la muerte, que mil castigos vendrán si no son perdonados por Dios Nuestro Señor y no le verán si no ayunan primero. Así podrán entrar al cielo y serán llamados a que, uno por uno, rindan cuentas de cómo vivieron en la tierra.

Malinalli: Aquí me encuentro en la espera
y sostengo el aliento
para escuchar el llamado.
¿Por qué tardas mi Señor?
Aquí está tu sierva.

Miquiztli: In nehual in nitopilecatzin, in nitlaixquetzalzin, el enviado del cielo.

(yo soy el alguacil, el elegido, el enviado del cielo)

Ambas: El es el alguacil, el elegido, el enviado del cielo.

Dos: (Lamentos rápidos)

Miquiztli: Mi poder resplandece en el cielo y en el universo. Saben en sus corazones los habitantes que habrá de venir el Hijo de Dios a sentenciar a vivos y ha muertos.

Ambas: Vendrá, vendrá por ellos
Inyol ihuan in mimicque. (vivos y muertos)

Dos: (Quejido prolongado)

Miquiztli: Los justos le acompañaran en su casa señorial y los malos, los que no le sirvieron en la tierra, serán arrojados a las profundidades del averno.

Ambas: ¡Truena Miquiztli sediento de cuerpos!

Dos: (Ha, ha, ha... (soplado))

Miquiztli: Sabe el mazehual que el juicio será espantosísimo, horroroso para el que no viva en rectitud.

Malinalli: ¿No oyen? ¿no escuchan? Arrodillaros.

Son los ecos internos que claman
nuestros gusanos nos llaman ya
antes de irnos ¡aún es tiempo!

¡aún... es tiempo!

Abierto está el corazón
del Dios extranjero.

Cualquiera que vuestro pecado fuere
aunque hayas ennegrecido mil rostros
la confesión y la santa iglesia
te dan perdón sin condición,
aunque el hombre te acuchille
en tu cama

¡Aún es tiempo!

Aunque no castigue al hombre
que del hombre toma el alma

¡Ihuan me chocacan!

Coro: ¡Ihuan ma tlaocoyacan ipampa in intlatlacol, in intlalpichihual!
(Y que lloren ¡Que se arrepientan de sus pecados y defectos!)

Zumarraga: Tu rico mantel toledano
engalanando la mesa
y los candelabros de plata
adornando la tarde escarlata
recuerdos grabados me llevo.
Señora serena.
Prisionero de palabras zalameras
de tu señor sólo miré los lujos
reparé más en la Talavera,
tus ojos profundos.
Y tu piel extraña; blanca y morena,
me decían mil reproches
Insensato, sólo miré los derroches

Ambas: Ahí está el defensor de los indios.

Zumárraga: ¡Insensato debieran llamarme cuando no supe entenderte!
Dios, misericordia pido, quítame este estandarte.

Malinalli: (Grito largo y quejumbroso)

Coro: (Gritos ab líbitum) Traidora... vendida... pecadora...
¡malinche!...

Escena 3

(Música de viento, entra ella, efecto de viento. Ella viene con el aspecto de haber estado tantos años, 500 o más, deambulando por regiones desérticas, en la desolación. Viento, neblina)
(Con los brazos levantados murmura, susurra en latín, nahuatl y español, oración, canto y lamento al mismo tiempo. Mucho manejo y escultura corporal)

Malinalli: Christus factus est pro nobis
Obediens usque ad mortem
Mortem autem crucis.
Ximizcallican in nannyolque
Xicuican in namonacayo
(risa extraviada)
Ximozcallican in anmimicque
Venid aquí...

(por nosotros cristo fue obediente hasta la muerte, hasta la muerte en la cruz. Resucitad oh, vivos encarnaos. Resucitad oh, muertos)

Por aquí es. Por aquí...
cayó tonatiuh de mi señor,
su mejor guardia, guerrero, hermano... ¡maldito!

¡No me dejen, yo voy...!

Aquí fui reina y madre, esclava y elegida...
 ¡no se caigan los caballos...! Aquí está mi macahuitl
 señor, señor soy tu sierva, así me hiciste
 ¡No! lleva lejos a esa mujer blanca,
 yo te he dado hijos, señor,
 Dios nuevo en la cruz vieja, en el tepetl divino.
 Axax, axax... (hace que sopla)
 Sopla Ehecatl, sopla... diablos, tlacolilos, anchaneque
 anchaneque, fantasma, (varias veces) (Viento)
 ¡Oh, tototl! Zaquanquechol...
 ¡Pichi! ¡Pichi! Pichi, ja, ja, ja...
 mis pipiltzin... mi zihuapi, dene pilconet (mis niños... mi niña... mis
 bebés)
 dene niños perdidos... chicha, toma chicha
 mi oquixpil hermoso, coacoalzin (mi niño hermoso, bonito)(Hace que
 trae un niño, le arrulla y le canta la siguiente canción de cuna)
 Cochi cochi pili, amotatzipilli
 Mazat, mazat choca mopilli
 Mo tath moca choca tinemi
 Yomopilli moca choca tinemi
 (que duerma la niña y que no llore
 llora el hijo del fantasma
 su papá llora por él
 tu hijo llora por ti)

(Lo arroja y lo busca en el suelo. No hay nada)

mi pipiltzin... ja,ja,ja. ¡Ay mis hijos!
 ¡Mictlantecihuatl! Mi pipiltzin,
 a todos mis hijos del hombre,
 dene tocat, (mi querido), barbado diablo,
 y mis hijos del mazehual
 ¡Mazehual! ¡Yo te maté! (hace mutis de acuchillar)
 (Gime frenética) (Música)
 (Baja luz, viento, relámpago)
 mi sangre morena no pudo soportar la humillación
 de ser esclava después de princesa,
 y fui esclava y violada y objeto
 mercancía predilecta
 no en oferta, era niña...
 y fui presa
 Desgarré mis vestidos
 me cubrí con la piel blanca
 llegada de tan lejos,
 la barba dorada hizo de mi piel pellejos
 la hizo ajena, no fue más mi morada
 ¡Ay! Axax, axax,... tan ajena.

¡Dene tocat!

Donde están ahora nuestros hijos, Cortés tocat, (Cortés querido)
eras ajeno a mi piel blanca y ahora es más blanca
porque me tocaste, devoraste mis entrañas
y con mis manos blancas corte los yolome morenos
tiltic yolome, (negros corazones) como la noche, confundidos
en la locura de sus dioses ¡Mis Dioses!

Dos: (En susurro disparejo) Corazones negros, corazones negros...

Malinalli: Corazones negros, tiltic como la sombra,
Negra con la que me marcaste...

Dos: (Susurro) ¿Dónde están las plumas. Dónde está el copal?

Malinalli: ...yo no disfruté las plumas y el copal,
Fui arrojada al Mictlan pero no me quisieron
por eso los maté,
tenían ciudades hermosas y lavaban sus cuerpos
en los lagos tibios, los cuerpos morenos,
que fueron cayendo de mis manos blancas,
morenos y no negros como el mío
que así manchaste ¿Por qué me tocaste?

Dos: (Susurro) Las plumas hermosas

Malinalli: Se vertían con plumas y se creyeron dioses

Dos: (Contundente, sentenciosas) El corazón de piedra verde.

Malinalli: ... Yo rompí su corazón de piedra, verde jade,
Negra obsidiana ¡Fue más fuerte mi mano blanca!
Custodiada, guiada por tus indignas ansias
¡Mira cómo quedaron mis manos de tanto acariciarte
Portocarrero!
Y con esta, con el dorso tallé tu corazón
En las noches obligada tocat Hernán.
Así te quedaste a mi lado y tu corazón se volvió negro,
Tiltic y cruel, negro, tiltic (se acaricia el vientre y el cuerpo)...
negro; así me amaste pero mi corazón ya había huido
a las sombras de las selvas espesas, como quetzal.
Mi xochiquetzal, dene yextliyanxohitl. (ave preciosa, querida flor
armoniosa)
Así me dijiste y tus labios sorbían mis vientres
¡Robaste mi vientre! Y yo robe tu espíritu

Dos: ¡Nos humillaste!

Malinalli: ... y humillaste a mis hermanos morenos,
Luego ellos me humillaron a mí por ser

tu Malinche, concubina, tu lengua, tu esclava,
tu prisionera, tu puta... ja,ja,ja...
Ni el Motecuzoma soportó los amocualli (demonios)
hijos de la alianza de mi espíritu con el Dios de a caballo,
bestia hombre, dios sangre, cuatro patas y barba blanca,
plateada, plata y metal, fuego, trueno, hambreado carne
mil demonios, amocualli
que acabaron con los que se creyeron inmortales.

Dos: Les sorbiste sus entrañas (grito lastimero)

Malinalli: Sorbiste mis vientres y decías del amor, palabras falsas,
yo sabía de tu ambición, sorbiste mis vientres

Dos: Su sangre desbocada te arrastró

Malinalli: ... y mil conejos se metieron en tu sangre
y mataste a mis hermanos, y a los tuyos,
quemaste sus esperanzas en las aguas de la Villa Rica,
quemaste las nostalgias, amarilleaste las imágenes en sus recuerdos,
los bañaste de oro para que sudaran crueldad en las selvas ardientes,
les metiste fuego en las entrañas, se volvieron odio, dolor,
ambición. ¡Mataste su nobleza! De los negros... de los blancos
de mis vientres
y me nombraron la traidora,
¡El pecado es tuyo! Ja,ja,ja...
el pecado es palabra de tus dioses, los míos no conocieron esa desdicha,
esa aberración es inventada por tu raza.
Las alegradoras éramos necesarias para el desahogo del hombre.
¡Yo fui tu alegradora! Tu mi desahogo, mi venganza,
y pagaste mis favores con mil almas la ofrenda,
me engrandeciste más que al Huichilobos, tan pleno fuiste de pasión
que tantos corazones me ofreciste como los aztecas a sus dioses.
¡Huichilobos, yo descuarticé a tu raza!
Así me gritaron mis hermanos, así los blancos
Y esparcí sus sangres como a los mil guerreros
¡Huichilobos! Ja,ja,ja
(Solloza, en el suelo se aprieta el vientre)
¡Mis hijos! ¡Ay, mis hijos!...

Coro: (Como eco que se aleja) Mis hijos, mis hijos...
(Toca en el piso un son azteca, va entrando música, ella comienza a
danzar suave y tararea como ida)

Escena 4

Ambas: Fue Cortés el hombre
Fue cortés el diablo.

Xuchitl: Todo lo contaminó, fue Santiago y hombre
se creyó dios, enaltecido en el poder
solo cuando estuvo lejos levantaron
los puños en su contra, los castellanos
de esta nueva tierra, le odiaron.

Malinalli: (Susurro) siempre.

Ambas: Era demonio, en soberbia montado
no en caballo. Toco tu piel y la dejo negra
Y así vinieron nuestros hijos
negros por herencia, humillados.
Tu señor robó la tierra, y le diste hijos.

Coro: Entregaste a tu raza ¡Malinche!

Malinalli: ¿En dónde están los hombres
que lograron las batallas?
Mis manos no empuñaron arma
de mis labios no salió la afrenta
que humilló a mi raza.
Mis carnes eran mancilladas
mi infancia fue cortada
¿En dónde estabais vosotros?
¿En dónde estaban los dioses?
No eran dioses los blancos invasores
eran soberbia engrandecida
por vuestros propios temores
eran hombres de otros colores
tan sólo hombres, débiles y les dejasteis
vencer.

Ambas: Eran demonios y tu su concubina

Cortés: (Quejido lastimero y desesperado)
Marina aleja a las fieras
¿Qué tierras estas tan llenas de quimeras?
Que amargos son mis desatinos
Me odian mis hombres
Me acechan tus hermanos endinos
¡Aléjalos Marina, que se vayan las fieras!

Malinalli: ¡Auuuuh...! ¿no eres hombre? ¿No matas totonaques? ¿Por
qué tiemblas? ¿Por qué tiemblan todos?... ¿Qué se callen?... ¡No se
callarán nunca! Son los dueños de la selva, son los amos de la noche
(como loca) ji,ji,ji... ji,ji,ji,ji..., yo no soy macho ni soy dios y no
tiemblo porque me visto piel serpiente, porque me pongo saliva de
tecolote en los párpados y así veo (Cambia a tierna). Así te miro Hernán,
con tu cara llena de miedo y ansias por conquistar nuevas tierra,

abrazándote a mi cintura, como al árbol la hiedra, ¡hijo´e puta! Gritabas en las selvas ¡que se acabe esta mierda!...

Coro: (Risas de todos, burlonas a veces. Cuchicheos)

Cortés: ¡Que no se ría...! Velásquez maldito (Golpes al aire) ¡Anda con tu madre cabrón! No te daré estas tierras...

Malinalli: (Ríe burlona) ¿No eres hombre? (varias veces lo repite durante el siguiente diálogo)

Cortés: ¡Que no te rías! Coño que te crees que me jodiste... yo te voy a dar tu jodida Dieguito.

Malinalli: ¿Cómo cojones puedes dormir con tantos ruidos? Marina... parecen demonios y este sudor del aire, todo pegostioso... y eran demonios y los traías dentro.

Cortés: ¡Malintzin, te quedas a mi lado y diles que se callen! ¡Como puedes dormir!

Coro: (Terminan las risas. Sonidos guturales durante el dialogo siguiente)

Malinalli: ¡Soy mujer tiniebla, soy mujer anual! Ja,ja,ja... me han robado la conciencia...
Qué miedo te metía y temblando, mi pipiltsin,
Me maldecías hasta quedar dormido, en mi pecho,
Siempre en mi pecho.

Dos: ¡Eran dioses barbados!

Dos, Una: ¡Quetzalcoatl regresaba!

Dos, Otra: ¡Eran dioses!

Malinalli: No eran dioses eran sólo castigo,
eso da siempre el hombre que conquista
todo lo destruye, moral, credo, ley,
honra y honor.

Xuchitl: Penaste por amor en los brazos de Grijalva

Malinalli: Grijalva, Portocarrero, Cortés, Jaramillo,
Todos y tantos fueron poder en mi cama
Y dejaron negra mi piel blanca,
Fueron el mal que viene y se enquistista.

Ambas: Fuiste amada por el hombre de a caballo.

Malinalli: Solo muertes venían en los lomos
del Zaino, del castaño, y en la yegua La Rabona
de amor no hubo esencia:
para hacerme blanca te pintaron
amor por mi presencia.
Así era despreciada por los míos
y quedaba traicionera en los recuerdos.
Más que aún siendo dueña fui esclava
con el miedo mortal de mis angustias
clavado en las entrañas.

Coro: (Sobre el dialogo siguiente) Maldito, maldito...

Malinalli: ¡Maldito seas por hacerme presenciar
la muerte tan de cerca!

Coro: ¡Maldito!

Malinalli: Me tocabas con la sangre en tus manos
Y creí derramar la mía en las lágrimas
que dentro de mi espíritu, prisioneras
reprimí por mis hermanos;
¡Hasta miedo me hiciste
sentir de morirme!.

Cortés: Soy vasallo del rey más poderoso de la tierra
Soy su caballero, y vengo en paz
A conocer al señor de estas tierras
En el nombre de Dios venimos
Amici sequemur, et si nos fidem (amigos, sigamos la cruz, si tenemos)
Habes us vere un hoc signo vicencemus (verdadera fe venceremos)

Todos: ¡Venceremos, venceremos!

Malinalli: ¡Y nos mataron!

Coro: ¡Y nos mataron!
Y tu lengua se volvió falsa.
Malinche, la traidora.

Malinalli: (18) Tú me aborreces
Me envías a la muerte

Coro: Ni nech cocolia (Yo te aborrezco)
Ni nech niquitlane. (Me envías a la muerte)

Malinalli: Jamás volveré a salir de la tierra
Zan ye niyauh, zan ye niyauh ye ichan (Yo ya me voy, ya me voy a su
casa)

Escena 5

Cortes: (19) Que en paz hemos venido
de vidrio traemos estas cuentas
como muestra que no habrá afrenta
dejen a los prisioneros sueltos
que coman, que beban,
que dejen la locura que hayan tenido
somos vuestros hermanos
¡Cortarles las manos a los tlaxcaltecas!
Solo son cincuenta espías.

Malinalli: ¡Que crueldad tan exquisita mi señor!
Que maneras heredadas de tu mundo
En el nombre de cristo
Me bautizasteis, Juan Díaz
Clérigo suspenso, excomulgo
Para ser amancebada,
No me hicisteis señora,
Solo digna pecadora de vuestros pecados
¡No es burla... mi señor! Perdona mis palabras
es sólo un poco de temor
que se estanca en mi vientre
y sube de pronto hasta mi cara
¿no lo ven? Pinta mis ojos,
mi frente
no lo digo, mi alma calla
va conmigo siempre y no me atrevo
es dolor ciego, angustia pertinaz,
verdad mordaz que retengo
y me ahoga, me sujeta, me amedrenta
¡Detén Cortés tanta afrenta!
...¡ya no puedo!

Cortés: Es orden de mi dios y mi señor.
Son mis obras por mi dios guiadas
y a fe mía glorias de mi patria
no soy pecador, la historia ha de juzgarme

Ambas: ¿no te llamaban asesino y violador?

Dos: Asesino, asesino... (todo el dialogo siguiente)

Mujer: En las que ansias de hombre desahogaste
y mandaste matar
mataste a Catalina,
doña Ana, doña Inés, y Miahuaxochitl,
las hijas de Xocoyotzin
Leonor Pizarro, Antonia Hermosillo,
nobles y plebeyas, alimento de tus lujurias.

(19) *Otilia Meza*

Malinalli: Don Hernando detén tus felonías
Ya descansa, tus demonios apacigua,
que caudales de gloria habrán de llegar
...más tú no oías

Ambas: Pecador, irredento
Compraste la absolución con espejos
y arcones de oro sangriento
y te hicieron marques y gobernador de las indias.

Dos: Recuerda mi sangre... ¡Recuérdame!
Mi sangre derramada

Malinalli: (20) Fray Pedro ¿Por qué les quemáis?
¿Por qué a esos buenos cristianos?
¿Qué orinaban al Santo cristo'
¿Qué le latigueaban tras las puertas?
¡calumnias! Fray Pedro
hombro con hombro les he visto
con Cortés, imponiendo la fe de Cristo
¡quitadles el sambenito!
Al menos la muerte digna merecen,
Fray Contreras,
los que escupen sus miserias
en la lengua de castilla,
más yagan dentro de los muros
los que mintiendo condenan
a la piel como su piel
originarios todos de la misma tierra!.

Quemad a esos mortales,
Más con ellos
Van vuestras morales.

Xuchitl: Tú no sufriste esa suerte
Señora,
de otra mano te llegó la muerte.

Malinalli: De trece puñaladas
Creíste acallar mis recuerdos Jaramillo
Fuiste de Cortés perro y caudillo
Y mi hijo le entregaste

Coro: Martín él bastardo.

Dos: (Risa muy burlona)

Cortés: Decidle a Moctezuma que se consuele
Y huelgue y no hay mejor, que yo le quiero mucho
Y todos los que conmigo vienen y nadie recibirán daño

Malinalli: Mi lengua traducía.
Y cogiste su puño,
los tenochcanos
con terror te miraban
aherrojando sus pies
en el piso les clavaste
y encadenaste sus manos,
y yo mirando con horror adentro,
fui de los índices en centro
y me llamaron Malinche, la traidora,
no le perdonasteis tener el abolengo
del que nunca disfrutaste,
tanto le odiaste que a garrote
y acuchillado, quedó tendido su cuerpo
tan limpio
con la lanza clavada en su sexo.
ansiabas ser noble como los emperadores Aztecas
y no les perdonaste su grandeza.
Y mis manos ansiaban cerrarse
en tu cuello, quisiera haber cortado tu cabeza
detener los horrores
huir de tu presencia, convertirme en ausencia
pero mi mente extraviada ya no se revelaba.
No les perdonaste

Cortés: (21) Sobre los cascabeles Chaitzin
en el interior de las aguas se espanta.
Cuitlahuac con esto muestra arrogancia,
se adueña de las plumas de quetzal,
de las frías turquesas se adueña el español,
ante el rostro del agua, dentro de la guerra,
ante el ardor del agua y el fuego,
sobre nosotros con furia se yergue Cuahtemoc,
por eso se muestra arrogante,
se apodera de las plumas de quetzal,
de las frías turquesas se adueña.
Anda volando el ave de las plumas finas, mi poseedor de las flores,
como si fueran conejos los persiguen el joven fuerte,
el azteca en la región de los magueyes.

Cuando vieron que mis guerreros
ante ellos huían,
iba reverberando el oro
y las banderas de plumas de quetzal verdegueaban,
¡que no os hagan prisioneros!
¡que no sea a vosotros, daos prisa!

(21) *Nezahualpilli*
(22) *Axayacatl*

Coro: (22) Los jades y las plumas de quetzal
con piedras han sido destruidos,
Mis grandes señores,

los embriagados por la muerte,
allá en las sementeras acuáticas,
en la orilla del agua,
los mexicanos en la región de los magueyes.
El águila grita,
el jaguar da gemidos,
oh tú mi príncipe, Cuauhtemoc,
allí, en la región del humo,
en la tierra del color rojo,
rectamente los mexicanos
hacen la guerra.

Yn quautli ya pipiztecan,
Ocelotl chocatica,
Tinopiltzin, Cuauhtemoc,
Zan ye oncan poctlan,
Tlapallan,
Yecoyaochihua
O yn mexica.

Dos: (lloro muy lastimero) ¡O yn Mexica!

Zumarraga: (23) ¡Jesús!, ¡Jesús! ¿Qué dicen que hicieron?
¿acaso no sois cristianos?
¿acaso no saben que han cometido un pecado cuatrocientas veces
mortal?
Pero ya ha sucedido, ¡oh cuatrocientas veces desgraciados!.
(24)¿Cómo hay que vivir al lado de la gente?
¿Obra desconsideradamente,
vive así, el que sostiene y eleva a los hombres?
¡vive en paz,
pasa la vida con calma!
Me he doblegado,
sólo vivo con la cabeza inclinada
al lado de la gente.
Por eso me aflijo,
¡soy desdichado!,
he quedado abandonado,
al lado de la gente en la tierra,
¿Cómo lo determina tu corazón,
dador de la vida?
¿Es verdad que nos alegramos,
que vivimos sobre la tierra?
No es cierto que vivimos
y hemos venido a alegrarnos en la tierra.
Todos así somos menesterosos.
La amargura predice el destino
aquí al lado de la gente.
Que no se angustie mi corazón.
No reflexiones ya más.

(23) *Auto del Juicio*
Final. Fray Andrés de
Olmos
(24) *Nezahualcoyotl*

Verdaderamente apenas
De mi mismo tengo compasión en la tierra.
Ha venido a crecer la amargura,
Junto a ti a tu lado, Dador de la vida.
Solamente y busco,
Recuerdo a nuestros amigos.
¿acaso vendrán una vez más,
acaso volverán a vivir?
Sólo una vez perecemos,
Sólo una vez aquí en la tierra.
¡Que no sufran sus corazones!
Junto al dador de la vida.

Coro: (25) Ha bajado aquí a la tierra la muerte florida,
Se acerca ya aquí,
En la región del color rojo la inventaron,
Quienes antes estuvieron con nosotros.

Va elevándose el llanto,
hacia allá son impelidas las gentes,
en el interior del cielo hay cantos tristes,
con ellos va uno a la región donde de algún modo se existe.

Malinalli: (26)El floreciente cacao
ya tiene espuma,
se repartió la flor del tabaco.
Si mi corazón lo gustara,
mi vida se embriagaría.
Cada uno está aquí,
sobre la tierra,
vosotros señores, mis príncipes,
si mi corazón lo gustara,
se embriagaría.
Yo sola me aflijo,
digo:
que no vaya yo
al lugar de los descarnados.
Mi vida es cosa preciosa.
Yo solo soy,
yo soy un cantor.

(27)Aquí está el agua y el monte,
aquí el altar de los jades,
en el lugar que es ejemplo,
junto a los cañaverales,
en la orilla del bosque,
en la cercanía de las nieves,
en el lugar de las nieblas,
en el patio florido,
en el patio de niebla,
donde vive la codorniz blanca,

(25) *Axayacatl*
(26) *Tlaltecatzin de*
Cuauhchinango
(27) *Chimalpain*

donde la serpiente se enrosca,
junto a la morada de los tigres,
en tamoanchan,
en el origen,
donde las flores se yerguen... Aquí.
(28) ¿Dónde vives, Oh mi dios.....
dador de la vida?
Yo a ti te busco.
Aquí donde llueven
las blancas flores,
las blancas flores preciosas,
en medio de la primavera,
en la casa de las pinturas... Aquí.
... te espera Malitzin.

FIN

Bibliografía

AMADOR, Bech Julio.

La imagen artística y su significado.
ed. UAM. México 1995.

ARCHER, Otl y KRAMPEN, Martin.

Sistemas de signos en la comunicación visual.
ed. Gustavo Gili México 1991.

BENÍTEZ, Fernando.

Los primeros mexicanos, la vida criolla en el siglo XVI.
ed. Era México 1990.

BREYER, Gastón.

Propuesta signica del escenario. Diseño del objeto escénico.
ed. Celcit. Buenos Aires 1998.

BRIAN.

Fundamentos de la decoración.
ed. L.E.D.A. España 1986.

BROOK, Meter.

“El espacio vacío”, Arte y técnica del teatro.
ed. Península. Barcelona 1973.

BONT, Dan.

Escenotécnicas en Teatro, Cine y TV.
ed. L.E.D.A. España 1981.

CEVALLOS Edgar.

Principios de dirección Escénica.
ed. Gaceta, colección Escenología México 1992.

De S´ AGARO J.

Composición Artística.
Ed. L.E.D.A. Barcelona 1980.

DÍAZ del Castillo, Bernal.

Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España.
ed. ESPASA-CALPE España 1981.

DONG, Wei.

Técnicas de Representación en Color.
ed. McGraw Hill. México 2000.

FORGUS, Ronald y RELAMED, Lawrence.

“Percepción” estudio del desarrollo cognoscitivo.
ed. Trillas México 1996.

FORNARI, Tulio y NEGRIN, Chel.

Diseño y Producción.
ed. UAM México 1992.

GUIRAUD, Pierre.

La semiología.
ed. Siglo XXI. México 1999.

HERREN Ricardo

Doña Marina, La Malinche
ed. Planeta Colombia 1992

HORCASITAS Fernando

El Teatro Nahua vol. 1
ed. UNAM. México 2005.

LOPEZ Austin Alfredo

La Educación de los Antiguos Nahuas
ed. El Caballito, SEP. México 1985.

MEZA Otilia

Malinalli Tenepal “La Malinche” ¡La gran calumniada!
ed. Edamex México 1999

MIGNON, Paul-Louis

Historia del teatro contemporáneo. 1ra edición. en español,
ed. Guadarrama, Madrid, 1973.

MUNARI, Bruno.

Diseño y Comunicación Visual.
ed. Gustavo Gili Barcelona 1985.

PIPES, Alan.

El diseño tridimensional, del boceto a la pantalla.
ed. Gustavo Gili Barcelona 1989.

PRIETO Castillo, Daniel.

Retórica y manipulación masiva.
ed. Coyoacan México 1995.

PRIETO Stambaugh, Antonio y MUÑOZ Gonzáles Yolanda.

El teatro como vehículo de comunicación.
ed. Trillas México 1992.

STAFFORD, Cliff.

Diseño de Stands, Galerías, Museos y Ferias.
ed. Gustavo Gili. Hong Kong 1992.

SAHAGÚN Fray Bernardino de
Historia General de las Cosas de Nueva España
ed. Porrúa. México 2005.

VILCHIS Luz del Carmen,
Metodología del Diseño.
ed. UNAM, 2000

VERDERBE, Rudolph F.
¡Comunícate!
ed. Internacional Thompson Editores México 1999.

WONG Wucius
“Fundamentos del diseño Bi y Tri-dimencional”
ed. Gustavo Gili 2000