

CÓMO Y POR QUÉ SEGUIR ESCENIFICANDO TEXTOS CLÁSICOS ANTE LA CONCIENCIA DE LA VIOLENCIA ESTRUCTURAL QUE CONTIENEN¹

[...] the general formula behind structural violence is inequality, above all in the distribution of power [...] inequality seems to have a high survival capacity despite tremendous changes elsewhere.
(GALTUNG: 1969: 175)

En noviembre de 2012 se inició el camino que cambiaría nuestras vidas: cuatro entusiastas nos reunimos con la firme intención de lograr una puesta en escena de teatro clásico con solamente dos actores. Lo que pensamos que sería únicamente el montaje de una pieza teatral de un período que nos emocionaba, se transformó, sin darnos cuenta, en el compromiso que ha determinado nuestro andar. Formamos Efe Tres

¹ Entregado 5 de febrero de 2020. Aceptado: 26 de febrero de 2021

Teatro como compañía, con el objetivo de difundir la literatura dramática de la época barroca en la escena contemporánea. Buscamos que nuestras puestas en escena sean vertiginosas, lúdicas, sintéticas y con base en la comedia de forma que estas tengan un atractivo mayor para nuestro público. La misión de la compañía es eliminar los prejuicios del público contemporáneo hacia el teatro del Siglo de Oro español, mostrando que, a pesar del tiempo, este continúa siendo actual, divertido y universal.

Efe Tres Teatro rescata las figuras del Bululú y del Ñaque (tipos de compañías de la época en España de uno y dos actores respectivamente). En nuestros montajes apostamos por la teatralidad y la imaginación para así, con elementos escénicos mínimos y valiéndonos de la convención teatral, invitar al público a ser copartícipes en la creación de las ficciones junto con los intérpretes.

Desde la fundación de la compañía entendimos la necesidad de adaptar y recortar los textos dramáticos clásicos para su adecuada escenificación en el siglo XXI. Comparando ambas épocas, el contexto de la representación de obras teatrales se ha modificado tanto que casi podríamos hablar de expresiones distintas. La cantidad de información que la persona promedio recibe al día, el acceso a la cultura, el nivel de alfabetización y el ritmo de vida, entre otros, son factores que hacen que, al compararlas, las necesidades para la representación se revelen sumamente diferentes.

Para nuestro primer montaje, *El príncipe ynocente* de Lope de Vega, pensamos que el reto como compañía sería únicamente con respecto a la forma: adaptar el texto para reducir la duración, modificar algunos conceptos en desuso para hacerlos más comprensibles y reestructurar el ritmo para ser más familiares ante la mirada de nuestros espectadores. Procuramos mantener fielmente el contenido; el discurso, la poesía, los personajes y el contexto nos parecían elementos a conservar y con los que no había que inmiscuirnos.

Hoy nos enfrentamos al innegable hecho de que los contenidos de las obras de teatro que queremos difundir están plagados de ideas muy alejadas de las posturas que profesamos dentro y fuera de los escenarios. Por violencia admito tanto confrontaciones físicas como verbales, porque su forma pasiva, a veces invisible, es la que está latente en toda la literatura de la época. La gran mayoría de las obras dramáticas de los Siglos de Oro reflejan misoginia, racismo, xenofobia y otros tipos de violencia sistémica. Sin embargo, muy pocas de esas obras se enfocan en estas problemáticas

como tema central; son sólo el reflejo de la normalización de actos de una sociedad que, por fortuna, estamos trascendiendo. Al negarnos a confrontar estas ideas y llevarlas a escena tal cual llegan a nosotros, sin modificación o adaptación alguna, podríamos, sin quererlo, favorecer dichas dinámicas sociales y de esta manera perpetuarlas.

No queremos.

Las preguntas con las que nos enfrentamos nos hicieron cuestionar directamente la base de nuestra formación. ¿Por qué hacer teatro clásico? ¿Merece el esfuerzo seguir escenificando las obras de este período? ¿Cómo seguir representando teatro clásico ante la conciencia de la violencia estructural que estos textos contienen? Este artículo pretende ser el compendio de algunas de las respuestas que en nuestro andar hemos encontrado. Estas son solamente nuestras reflexiones y no pretenden ser doctrina o verdad absoluta. Son, más bien, una propuesta, una provocación para continuar el diálogo en la búsqueda, siempre, de una sociedad más amable.

¿Por qué montamos teatro clásico?

Esta era la primera pregunta a responder y nos la hicimos de manera tácita, pues la respuesta original era simplemente porque nos gusta. Por la belleza de las palabras, por la poesía, porque en los clásicos encontramos inspiración y crecimiento. Por eso nos gusta. Porque nos demuestran que lo que en su momento pulsaba sigue siendo motor y fuerza sin importar el avance del tiempo. El honor, el amor, la lealtad, la soledad, el poder y la muerte. Porque aquello de lo que se habla en este período, tan común a lo largo de la historia, es recurrente en diversas expresiones artísticas. Y, porque estos temas en la época barroca son tratados de una manera tan meticulosa que resulta excepcional.

Pero que algo nos guste no puede ser el único motivo por el que nos empeñemos en su promoción. También creemos que, montando este teatro, fomentamos nuestro crecimiento, porque el vocabulario se amplía y conocemos otras formas de ser y pensar. Porque es viajar. Otras épocas y mundos se reflejan en cada obra, dibujando realidades que permiten ampliar un poco más nuestra visión. Gracias a ellas podemos conocer el contexto de una época que fue parteaguas de nuestra cultura y así, profundizar nuestra percepción de ciudadanía del siglo XXI. En fin, porque sigue vivo.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua define el término «clásico», entre varias acepciones, como algo «que se tiene por modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia» y «relativo al momento histórico de una ciencia en el que se establecen teorías y modelos que son la base de su desarrollo posterior» (RAE: 2021). Es indiscutible que este período estableció el modelo que las letras dramáticas seguirían por años. Aquello que lo hace digno de imitación es, en gran medida, su universalidad: esa manera única de seguir hablando de lo que a todos nos incumbe sin importar en qué época o lugar sean escenificados.

La historia nos construye. El arte que olvida sus raíces bien puede considerarse huérfano. Seguir dando espacio al teatro de la época barroca en las tablas actuales es mantener viva su esencia. Así promovemos el diálogo entre autoras y autores de hace cuatrocientos años, con creadoras y creadores y el público como espectador contemporáneo, porque solo



(Izquierda) Fernando Memije, (derecha) Fernando Villa Proal.

El príncipe ynocente (2013), EFE Tres Teatro.

Foto de Barbara Riquelme, cortesía de EFE Tres Teatro.

entendiendo nuestro pasado podemos determinar el rumbo de nuestro futuro.

¿Merece el esfuerzo seguir escenificando estos textos?

La literatura dramática es el registro artístico que quienes han escrito dejan para los anales. Una vez en el papel, solamente el paso del tiempo determinará si la obra será digna de llamarse clásica. Ese registro escrito es inamovible. Cualquier modificación supondrá una obra ulterior, una versión o quizás una adaptación.

Para Jorge Dubatti el teatro es un acontecimiento complejo «constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poiesis y la expectación» (Dubatti: 2011: 34).

1. El convivio es la reunión de espectadores, técnicos e intérpretes en un determinado espacio y tiempo.

2. La poiesis es la creación misma. La puesta en escena, a diferencia de la literatura dramática, es un fenómeno artístico que implica el esfuerzo conjunto de creadores desde distintos ejes: dramaturgia, dirección, actuación, escenografía, iluminación, vestuario, diseño sonoro, musicalización, multimedia y cualquier otro que la creatividad o la necesidad de la escenificación convoque.

3. La expectación, el acto de atestiguar la creación de forma presencial e influyendo la acción en escena.

El teatro está vivo y pulsa con las necesidades del grupo social al que pertenecen tanto artistas como espectadores. Los textos dramáticos que como creadores llevamos a escena necesitan estar colmados de los temas que nos atañen.

Los tiempos cambian y junto con ellos, los intereses. Tenemos que aceptar que hay textos que pierden su universalidad. Otros, aunque tratan temas que permanecen a través del tiempo, fueron abordados desde perspectivas y situaciones que hoy, o bien ya no son pertinentes o son francamente obsoletas y ajenas. Dichos textos ganaron su lugar en la historia y su importancia es manifiesta. Lo anterior no es motivo suficiente para montarlas si su esencia no está alineada con la mentalidad de la época. Algunos textos del período barroco no lo están y esos, estamos de acuerdo, basta con dejarlos en las bibliotecas; allí acudiremos quienes deseemos ser testigos de su esplendor. Muchos otros se mantienen de pie. Son arte que habla a través del tiempo. Es genio buscando su camino,

entre montones de obstáculos (ej. prejuicios, cultura diluida, inmediatez, incluso malas puestas en escena) hacia el gusto de la gente. Esas obras son las que merecen el esfuerzo.

Este me parece un excelente momento para compartir un fragmento del escrito que, en colaboración con Paola Izquierdo (actriz, directora, productora y docente), compusimos para la presentación del proyecto *La firmeza en el Ausencia*², a partir del texto de Leonor de la Cueva:

En el transcurso de los años, parece que el teatro de los siglos de oro pasó de entretenimiento popular a textos reservados para círculos cultos y elitistas. Parece que creemos que está prohibido divertirse o divertir a la audiencia. Dice Brecht en su pequeño órgano: «La tarea del teatro, como la de las otras artes, ha consistido siempre en divertir a la gente. Esta tarea le confiere siempre su especial dignidad. No precisa de otro requerimiento que el de divertir. Pero, desde luego, éste le es absolutamente imprescindible» (Brecht: 1948: 01). Y el teatro del Barroco no está fuera de esta ecuación, es imprescindible que, no obstante, su belleza y grandilocuencia, lo entendamos como divertimento. Según Henri Bergson la risa, desde siempre, ha sido crítica, incisiva, reflexiva. También es unificadora, contagiosa y cuando se comparte, aumenta (Bergson: 1985). Estamos seguros de que a través del teatro clásico podemos encontrar formas para que el ser humano se ría de su propia condición, y así, buscar posibilidades de transformación.

En muchas obras del barroco, están mezclados lo trágico y lo cómico: los enredos, los personajes graciosos, el ingenio, el delirio, forman parte de una enorme cantidad de estas obras, y las dotan de una gran potencia de comunicación e identificación con el público de entonces y de ahora. Lo anterior nos invita, a pesar de los siglos de distancia, a retomar el diálogo una y otra vez. Buscar sentido en lo que el autor quizá quiso decir dentro de su contexto y lo que interpretamos a partir de la moral que nos rige. Cuestionar lo que sigue vigente y aquello que, gracias a las luchas sociales contemporáneas, podríamos poner en cuestionamiento como la misoginia, la xenofobia y el racismo, por mencionar algunas. (Morales Izquierdo y Villa Proal: 2020)

² Nota: En la página web, por un error de comunicación con el diseñador quedó como *La Firmeza en la Ausencia*. Todo lo demás lo manejamos como “EL” ausencia porque así lo escribió la autora además de que se mantiene el verso octosílabo.

¿Qué hacemos ante la violencia que estos textos reflejan, aparentemente fomentándola?

En Efe Tres Teatro no pondríamos en escena una obra teatral si consideráramos que fomenta o invita a la violencia. La violencia sistémica que encontramos en las obras de teatro de la época es consecuencia de la normalización de conductas de ese contexto. Son reflejo de una sociedad con una moral y una distribución de poder diferente. El radar que determinaba lo correcto y lo incorrecto era muy distinto al que nos rige en el siglo presente. El enfoque en la equidad ni siquiera era una idea y, en la gran mayoría de las obras, por no decir todas, podemos detectar un sistema que oprime a la mujer, que juzga de inferior a cualquiera que no haya sido bautizado o sea hijo natural, que aliena a las personas extranjeras y favorece a la nobleza sin miramiento. Dirían que cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia, pero una diferencia fundamental entre ese período y nuestro presente es que hoy (y desde hace muy poco tiempo en realidad) el foco está en atender esas injusticias y eventualmente eliminarlas.

El abordaje de un texto de teatro clásico en este tiempo requiere de un ritmo que se acople a la modernidad. Exige que quien crea tome riesgos, que juegue e incluso que falte al respeto en pos de un espectáculo que dé como resultado el sincretismo de la esencia del texto con la exigencia del momento en que este cobra vida. Si el objetivo es alcanzar dicho sincretismo, hoy resulta prácticamente imposible eludir la evidente desigualdad de género que estos escritos contienen. Menciono la violencia de género por ser la más clara y recurrente; sin embargo, el racismo, el clasismo, la xenofobia y el abuso de poder eran igualmente solapados por la coyuntura en la que surgieron.

En una entrevista, Judith Butler afirma: «Si traemos más violencia al mundo, se normaliza más. Por lo tanto, deberíamos encontrar una manera de incorporar en nuestra práctica el rechazo a normalizar e intensificar la violencia en este mundo» (Díaz: 2019: 45). Siempre que emprendemos un nuevo proyecto, lo hacemos pensando: ¿Qué sociedad estamos procurando? ¿Qué estamos criticando? ¿Qué clase de ideas queremos que nuestro público pondere? ¿Qué queremos de esta obra?

Simplemente mostrar algo no determina la postura que tenemos ante eso. Textos dramáticos en los que un hombre negocia a su hija en matrimonio, en que por ser miembro de la nobleza se perdonan atrocidades cometidas o en que se denigre a alguien por su procedencia no necesariamente reflejan una posición de quien escribe al respecto. En muchos de los casos simplemente nos muestran la sociedad en la que estos textos fueron concebidos. Al ser el teatro un hecho vivo, dialoga en tiempo presente con el público y no a través de la historia, como hace la literatura. De qué contexto hablamos mostrando estas obras, cómo las abordamos, qué hacemos con lo que sucede al margen de la acción principal, cómo abordamos eso que el autor o la autora pasó por alto gracias a su contexto/educación. En fin, sobre qué cosas en la escena tenemos responsabilidad. Eso es lo importante.

A continuación compartiré cuatro casos concretos con los que nos enfrentamos como compañía: la creación del texto original de *¿Qué con Quique Quinto?* a partir de *Enrique V* de William Shakespeare; la reinterpretación de *El retablo de las maravillas* de Miguel de Cervantes; la adaptación y el montaje de la primera jornada de *La firmeza en el ausencia* de Leonor de la Cueva en donde aprovechamos el recurso de la metateatralidad para hacer comentarios sobre el texto; y el proceso de *The Game of Cardenio* en el que exploramos otras opciones para expandir el diálogo e inmiscuir a espectadores y espectadoras en la discusión.

¿Qué con Quique Quinto?

Contrastar nuestras formas de trabajo con las de cada compañía con la que hemos colaborado ha sido fundamental para consolidar nuestra poética, nuestros mecanismos de producción y sobre todo el compromiso con el discurso en escena. Para este montaje, el segundo de Efe Tres Teatro, tuvimos la fortuna de asociarnos con la compañía Doctor Misterio. Esta agrupación, con más de tres lustros de experiencia en el ámbito del teatro para niños y niñas, es conocida en México por la responsabilidad que tiene con el discurso de cada una de sus puestas en escena. El propósito de esta asociación era lograr el sincretismo de poéticas de ambas compañías y hacer un «Montaje minimalista de teatro clásico en cabaret para jóvenes audiencias».

Originalmente planeamos realizar la adaptación de un texto clásico para niños y niñas. Conforme más textos analizamos, más nos percatamos

de que las temáticas de estos poco tenían que ver con el interés de los jóvenes públicos. Decidimos que para elegir la obra que pondríamos en escena, nos centraríamos en la anécdota y no tanto en el contenido. Nos decantamos por *Enrique V* de Shakespeare. El planteamiento metateatral nos invitaba a un juego alineado con el de Efe Tres Teatro, además de que la victoria del protagonista con tantos factores en contra y la manera en que gana la confianza propia y de su gente son elementos con los que la infancia podía fácilmente relacionarse.

El proceso de adaptación se nos revelaba como una tarea cercana a lo imposible. Los elementos en los que nos basaríamos para presentar esta historia a nuestro público objetivo eran solamente esencia de la pieza en tanto que el contenido estaba plagado de violencia bélica. Ninguna de las dos compañías estaba a favor de este mensaje. La trayectoria de Doctor Misterio los había llevado a crear obras originales para cada montaje. Andrés Carreño, director de la compañía y del montaje, propuso escribir un texto nuevo.

Y nació *¿Qué con Quique Quinto?*

El carácter emblemático de Enrique V nos presentaba un terreno amable. La anécdota era bien conocida y podíamos abstraer momentos representativos para hilar una historia nueva claramente basada en el texto de Shakespeare. Carreño rescató el alma del texto original resultando en la historia del pequeño Rey Enrique —Quique pa' los cuates—, quien se tiene que enfrentar al Reino de la Censura para conquistar así su libertad y la de todo su reino. Así, Inglaterra y Francia se convirtieron en el País de los Infantes (que nadie escucha) y en el Reino de la Censura respectivamente. Los momentos que elegimos, aunque adaptados para los jóvenes públicos, fueron esenciales para mantener el vínculo con la época isabelina: el monólogo inicial «Oh, for a muse of fire...»; las pelotas de tenis que el rey de Francia envió como regalo a Enrique; el momento en que, durante el viaje en barco, Enrique se disfraza para saber qué piensan de él sus súbditos; y, finalmente, el famoso discurso de la batalla de Agincourt, que se transformó en una bella e inspiradora canción. La obra se resuelve gracias a la habilidad conciliadora de Quique, quien logra hermanar ambos reinos, la hija del Rey de la Censura toma las riendas de su tierra y decide no casarse con Quique... «aunque así terminara la original de Shakespeare» dice uno de los personajes. Los infantes ganan su derecho a levantar la voz y a tomar decisiones por sí mismos.

Esta fue una de nuestras primeras revelaciones al hacer teatro clásico. La mejor manera que encontramos de honrar al autor y de continuar el proceso de una obra que nos inspiró fue a partir de un texto original, teniendo cuidado de nunca perder el vínculo e incluso haciendo mofa, en escena, de lo disímil que resultaba en comparación con la pieza del Bardo de Stratford-upon-Avon. Y para rematar este apartado, una cita muy *ad hoc*.

...la gente constata la convicción, típicamente bárbara, de que el pasado es útil sólo cuando y donde puede convertirse, de inmediato, en presente. Cuando uno puede consumirlo, comerlo, transformarlo en vida. La relación con el pasado no es un principio estético, no es forma de elegancia: es la respuesta a un hambre. El pasado no existe: es un material del presente. (Baricco: 2008: 66)



(Izquierda) Montserrat Ángeles Peralta, (derecha) Fernando Villa Proal. *¿Qué con Quique Quinto?* (2016), Cabaret Misterio y EFE Tres Teatro. Teatro Orientación del Centro Cultural del Bosque. Foto de Gabriel Morales, cortesía de INBA/CITRU.

El retablo de las maravillas

El Merolico, entremeses bululudados fue nuestro siguiente espectáculo, ahora sin colaboración de otro grupo. Cuenta un proceso muy distinto. Para esta puesta en escena montamos cuatro entremeses cervantinos: *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca* y *Los habladores*. El proceso de adaptación de estos textos respondía, en primera instancia, al montaje en bululú, ya que:

el cómico [él solo] ha de ir presentando la aparición de los personajes cuyo papel ha de interpretar él mismo. «Va diciendo: ‘ahora sale la dama’, y dice esto y esto; y va representando», es decir, el *bululú* tiene una doble función: la de presentador [...] y la de actor de los posibles papeles en la comedia. Este doblete del cómico supone un esfuerzo tanto para él como para los espectadores, que han de poner en juego su imaginación para amoldarse a las características de una obra representada por un solo actor. (Mascarell: 2011: página web)

Lo principal era la claridad de la representación y la comodidad del actor al momento de interpretar las situaciones y las escenas. En cuanto hacemos al público parte esencial en el proceso de contar la historia, el mensaje tiene que ser muy certero, cualquier falta de claridad u omisión puede resultar en una representación incompleta en la percepción de nuestro público. Muchos personajes fueron eliminados y redujimos el diálogo al mínimo necesario.

El retablo de las maravillas fue el entremés que implicó mayor trabajo de adaptación. De los más de once personajes que escribió Cervantes (Chanfalla, Rabelín, Chirinos, Gobernador, Benito Repollo, Teresa Repollo, Juan Castrado, Juana Castrado, Pedro Capacho, Furrier y Sobrino) solamente conservamos siete con algunos cambios. La presencia de dos pícaros, interpretados por un solo actor, daba pie a confusiones. Chanfalla solamente se mantuvo en los diálogos con Chirinos al inicio y al final del entremés. En el resto de la pieza solamente Chirinos lleva la acción picaresca, absorbiendo los diálogos de Chanfalla. El Gobernador, Benito Repollo, Juan Castrado y Juana Castrado fueron reducidos a figuras representativas de poder: el Gobernador, el Obispo, el Juez y la hija del Juez (joven privilegiada sin conciencia). Al Furrier lo convertimos en un General del ejército. El resto de personajes fueron eliminados. Por suerte

el texto original sigue immaculado. Todavía podemos recurrir a él para disfrutar de cada uno de los personajes. Además del «recorte de personal» al que nos vimos orillados, también consideramos que, del vasto despliegue de maravillas (imaginarias) que Cervantes nos presenta saliendo de su retablo, tan solo necesitábamos algunas cuantas. No nos importaba el significado simbólico que estas, en su individualidad, pudieran aportar, nuestra meta era que quedara claro el engaño de Chirinos y la falsedad de los poderosos.

El último proceso es el que más pertinencia tiene en este artículo. Cervantes, en una clara crítica a su tiempo, dice en palabras de Chirinos «que ninguno puede ver las cosas que en él [El retablo] se muestran, que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio» (Cervantes: 1615: 244). Es un registro de la terrible discriminación que en esa época sufrían las comunidades judía y árabe así como cualquier persona nacida fuera de matrimonio, pues eran considerados inferiores.



(Izquierda) Montserrat Ángeles Peralta, (derecha) Fernando Villa Proal. *El Merolico, Entremeses Bululuados* (2017). EFE Tres Teatro. Foro Bellescene. Fotografa Pili Pala, cortesía de EfeTres Teatro.

Recuerdo haber escuchado de una versión en California en la que uno de los motivos para no ver las maravillas era ser inmigrante, es claro el foco en el que estaba la crítica. Por cierto, me hubiera encantado ver dicha adaptación. Ante la decisión de qué hacer con esto, y porque nosotros buscábamos criticar otro aspecto de la sociedad y no la discriminación, nos resolvimos por algo más llano. Los motivos que les impedirían ver las maravillas serían ser corrupto, cruel, pecador o incauto. Antítesis, estas, de las virtudes que los personajes idealmente deberían profesar. Eliminamos lo periférico para dirigir la atención hacia lo que nos parecía lo primordial de esta pieza: la incongruencia e hipocresía de las cúpulas de poder.

Al hacer una crítica sobre algún tópico en específico en el teatro, es importante dejar clara la intención. Asumir que el público entenderá la denuncia solo con mencionarlo (o interpretarlo) es ingenuo. Incluso podría existir quien al verlo en escena refuerce dicha idea en lugar de reflexionar en contra de ella. En *El Merolico, entremeses bululuidos*, se atiende a tantas cosas que la decisión fue no arriesgarnos a dejar un cabo suelto. Esta es otra opción con la que nos encontramos, eliminar o modificar aquello que no es primordial para contar la historia, en especial si es algo que requiere una atención específica. A veces es mejor ser muy directos con lo que cada relato pretende, enfocándonos en la anécdota y no en la ornamenta.

La firmeza en el ausencia

La violencia que abundó en cierta época se puede notar también en las voces que fueron acalladas. Una trinchera para combatirla es hacer lo posible por cambiar la historia y dar voz y foro a quienes no gozaron de estos privilegios. Ante la posibilidad de crear un nuevo proyecto, nos entusiasmó la idea de buscar un texto de alguien poco conocido, algún autor americano o alguna dramaturga apenas mencionada. Invitamos a colaborar en este nuevo proyecto a Paola Izquierdo, quien había estado realizando una búsqueda y compendio de textos barrocos escritos por mujeres. Gracias a ella conocimos a diversas dramaturgas entre las que resaltaron Sor Marcela de San Félix y Leonor de la Cueva, esta última autora de *La firmeza en el ausencia*.

Una de las principales herramientas escénicas que utilizamos en Efe Tres Teatro para cómodamente actuar las historias con solamente uno o dos intérpretes es la metateatralidad. Contamos, en todos nuestros montajes, con dos capas de ficción: los personajes base habitan un universo en el que recrean las obras clásicas estableciendo así otro universo subalterno. En *El príncipe ynocente* dos presos en su celda son quienes actúan la obra de Lope de Vega; en *¿Qué con Quique Quinto?* una troupe itinerante del mundo de la imaginación utiliza su embarcación para representarla; *El Merolico, entremeses bululuados* presenta a un vendedor callejero que al son de sus pregones muestra los entremeses de Cervantes. Para *La firmeza en el ausencia* construimos lo que internamente llamamos «el ecosistema» de la ficción:

La escritora Sor Marcela de San Félix, tras 400 años de encierro, es liberada de una habitación oculta detrás de una pared falsa en el Corral de Comedias de Almagro (...). Al enfrentarse a la realidad del siglo XXI, descubre en las plataformas digitales un gran medio para contar las historias de las autoras del Siglo de Oro, cuyas obras —como ella misma— han estado «guardadas» cuatro siglos.

Con la complicidad del profesor Felipe Vistahermosa (...), un profesor de la UNAM especialista en Siglo de Oro, deciden tomar el internet como escenario para presentar la vida y obra de las dramaturgas de su época (...), y montar su texto favorito: *La firmeza en el ausencia*, de Leonor de la Cueva. (Efe Tres Teatro, página web)

Creamos a los personajes Felipe y Marcela y les dimos una vida virtual a través de notas periodísticas, de la cuenta de Instagram de Felipe y en el Videoblog en YouTube de Marcela. Aprovechamos estos espacios para contextualizar y hablar del Siglo de Oro, denunciando la violencia de género a la que fueron sometidas las escritoras y buscando darles un poco de la exposición que les fue negada. Este es el primer proyecto de Efe Tres Teatro en que nuestros personajes base tienen un universo tan complejo; es la primera vez que los usamos para ilustrar el contexto de la época y a través de ellos denunciar los abusos que contiene el drama.

La fórmula de adaptación respondió a los mismos principios de las obras anteriores: facilitar la acción de los dos intérpretes, adecuar el vocabulario, recortar versos en pos de la adecuación del ritmo y disminuir la duración. También eliminamos personajes, fragmentos que no aportaban a la historia o eran repetitivos y formas de violencia,

normalizadas en la época, pero que ahora son evidentes e innecesarias. Los fragmentos que conservamos aportan a la anécdota y son necesarios: nos apoyan en el objetivo de denunciar la violencia de género. Felipe y Marcela se encargan de hacer hincapié en la diferencia de contexto entre ambas épocas. Con rompimientos de la ficción y comentarios puntuales sobre lo que ocurre en escena generan algo muy parecido a lo que Brecht denominó en *Escritos sobre teatro* (Brecht: 2004) el «Verfremdungseffekt» (efecto de distanciamiento). Así provocamos la reflexión del espectador no en la violencia de otrora, que no va a cambiar, si no en la presente, esa sobre la que todos tenemos responsabilidad.

Todo lo que hacemos tiene un impacto en la sociedad, sobre todo cuando lo hacemos sobre un escenario. Tomamos esa responsabilidad muy en serio. Sabemos que lo que hagamos en escena estará siempre sujeto a interpretación. Procuramos abordar los temas sensibles de forma directa y clara. Una nueva respuesta al *quid* de este escrito nos fue revelada gracias a este montaje. Cuando lo que queremos dejar claro es el contexto histórico, para mostrarlo o para hacer un comparativo entre épocas (es sorprendente cuán poco ha cambiado a pesar de todo lo que ha cambiado), la opción más contundente fueron los comentarios al margen de la ficción. Contrastamos la visión de los personajes base con las situaciones periféricas de la dramaturgia que no necesariamente forman parte del discurso central de la autora.



(Paola Izquierdo).
Entrevista a
Sor Marcela
de San Félix.

Material
complementario en
el proyecto *La
firmeza en el ausencia*,
Efe Tres Teatro,
2021. Cortesía de
Efe Tres Teatro.

The Game of Cardenio

Counterpoint Players es una compañía con base en Ottawa, Canadá. Al igual que Efe Tres Teatro, está comprometida con encontrar perspectivas del siglo XXI a través de textos teatrales clásicos. Se valen de técnicas de teatro contemporáneo para explorar la forma en que las problemáticas del siglo XVI son relevantes en la actualidad. En palabras de su directora, Bronwyn Steinberg, «Al trabajar con los clásicos, buscamos encontrarnos en ellos, para bien y para mal» (Steinberg: 2020). Este proyecto nace con una pregunta similar a la que es motor del presente artículo: ¿Cómo y por qué seguir escenificando textos clásicos a partir de la conciencia de la violencia de género que contienen?

Mientras que nuestro foco está en el Siglo de Oro, el de ellos está en la época isabelina inglesa. Trabajar a partir de la obra perdida *Cardenio* de Shakespeare, (presuntamente inspirada en episodios de *Don Quijote de la Mancha*) nos parecía simplemente lógico. Un nuevo panorama se dibujó ante nosotros. En tanto que este es un texto perdido, nos otorga la emocionante posibilidad de reproducirlo a nuestra manera. El trabajo orientado hacia el teatro contemporáneo de Counterpoint Players también nos sacudía el esquema invitándonos a explorar nuevas formas de escenificar los clásicos.

Empezamos la creación de un espectáculo en el que, usando una estructura inspirada en los juegos de mesa, en la que se invita al público a recrear la obra perdida de Shakespeare. El objetivo de este juego es descubrir la anécdota al tiempo que disfrutamos de algunas escenas dramatizadas y se obtienen puntos modificando, avalando o reprobando las acciones de los personajes. Tomamos la novela de Cervantes y la obra teatral *Double Falsehood* de Lewis Theobald (misma que se presumía como el texto perdido del Bardo en 1727) como las piezas de este rompecabezas. Buscamos empujar los límites de las estructuras narrativas permitiendo al público una participación activa en el juego, en la discusión sobre conductas y sistemas de valores y en el desarrollo de la historia en formas que nos resultan poco comunes al abordar el teatro clásico.

Entre los puntos clave de la anécdota hay una violación que queda impune, un matrimonio obligado, una traición sin consecuencia porque el perjudicado «era inferior», una mujer obligada a disfrazarse de hombre a causa del hostigamiento, un secuestro y al final, el reclamo de matrimonio de la víctima hacia su abusador (la única manera de recuperar la honra).

Otra vez, cualquier parecido con la actualidad es mera coincidencia. No pretendemos actualizar la anécdota de manera que se adapten a los valores del siglo XXI. Al contrario, a través del juego buscamos compartir el sistema de valores «obsoleto» de hace cuatro siglos con espectadores y espectadoras de forma que puedan compararlo con el personal y sopesar sus creencias contra las de antaño. La interacción con el público provoca una experiencia más dinámica y divertida mientras profundizamos en el cuestionamiento individual de cómo enfrentar la violencia sistémica. Gracias a *The Game of Cardenio* nos encontramos con el tesoro de la diversidad.

Este proyecto estaba programado para ser presentado en agosto de 2020 en Ottawa. La pandemia de Covid-19 interrumpió nuestra ruta hacia el estreno. Continuamos el trabajo de experimentación a distancia y presentamos en un par de ocasiones avances de nuestro proceso («*work in progress*» virtuales). La primera de nuestras presentaciones «prueba» en línea fue en el encuentro teatral TACTICS en Ottawa en el verano de 2020, la fecha de la proyectada premier. El objeto de este espectáculo es ser presentado en vivo en un teatro frente al público, por lo que seguimos en exploraciones y sesiones virtuales en espera de la ocasión para poder viajar nuevamente y reanudar nuestro trabajo presencial.

Es importante aclarar esto, pues *The Game of Cardenio* no ha sido probado empíricamente en su totalidad. Lo expuesto es solamente la premisa del espectáculo. La respuesta del público, por haber sido en el ambiente controlado de las muestras de «*work in progress*», ha sido muy poca, y dirigida, con relación a lo que proyectamos. Sin embargo, creo que es un proceso digno de compartir pues en él no queremos llegar a conclusiones. El objetivo es provocar la reflexión en el espectador conforme el juego se desarrolla y la anécdota se desentrama. Es el público quien comparte sus respuestas con respecto al teatro clásico. Nosotros sólo colocamos la pregunta y presentamos el ambiente adecuado para que se sientan con la confianza y seguridad de compartir su punto de vista.

Conclusiones

La fortuna de Efe Tres Teatro nos ha brindado la oportunidad de colaborar con otras compañías, de hacer amistades en círculos académicos e intercambiar puntos de vista con artistas alrededor del mundo. Hemos trabajado con las compañías Doctor Misterio (antes Cabaret Misterio),

Teatro de los Sótanos de la Ciudad de México y Counterpoint Players en Ottawa, Canadá. También en este país colaboramos con la profesora Erin Cowling de MacEwan University en Edmonton para *Empeños* (próximamente). Hemos sido convocados a presentar nuestro trabajo y a hablar de la manera en que abordamos los textos clásicos en distintas instituciones, encuentros y festivales tanto en México como fuera del país. Lo anterior ha ampliado el círculo de personas que ha influido en nuestro trabajo y nuestra cosmovisión. Gracias a esto nos hemos ido haciendo más conscientes de aquello que decimos e interpretamos. Hemos ido consolidando el compromiso que tenemos como artistas de adoptar una postura y de hacernos responsables ante cada cosa que hacemos en el escenario.

Escribir una obra original conservando la esencia del texto. Modificar aquello que refuerza conductas nocivas sin afectar la anécdota. Hacer hincapié en lo desafortunado del contexto y comentarlo en la escena. Invitar al público a externar su opinión y así exponernos a nuevos puntos de vista. Estas son solamente algunas posibilidades alrededor de la pregunta: ¿Cómo y por qué seguir escenificando textos de este período a partir de la conciencia de la violencia estructural que contienen? No hay respuestas correctas. Para algunas personas puede ser tan simple como ya no escenificarlos. Para nosotros cualquier otra respuesta es la correcta. Nuestro objetivo es mantenernos abiertos a nuevas formas de hacerlo para conservar nuestra «amistad» con el teatro clásico a la vez que enfrentamos de forma directa su inherente violencia sistémica. El ejercicio proviene de muchos flancos: entender quiénes somos y desde dónde hablamos, cuáles han sido nuestros privilegios y cómo los hemos aprovechado. Solo siendo honestos con nosotros mismos podemos abordar los temas que nos importan desde estos textos que, aunque los pasan por alto, sin duda son excepcionales.

FERNANDO VILLA PROAL
EFE TRES TEATRO

Agradecimientos:

A Fernando Memije, Allan Flores y Ana Lilia Herrera, primeros tripulantes y constructores del barco. Andrés Carreño, Paola Izquierdo, Julia Arnaut, Luis Fernando Zarate, Eduardo Castañeda y Gustavo Proal, sin sus réplicas y apoyo esto no se hubiera logrado. A Cuauhtemoc Villa, por la diligencia en la ayuda brindada y tu amable disposición a la dialéctica. Particularmente a Bronwyn Steinberg, Lauren Morris, Luise Jaramillo y Amelia Griffin, soportes emocionales e intelectuales del 2020, a quienes debo un gran porcentaje de las conclusiones de este escrito.

Bibliografía

BARICCO, Alessandro. (2008). *Los Bárbaros, ensayo sobre la mutación*. Anagrama.

BERGSON, Henri. (1985). *La Risa*. Traducción de Amalia Aydée Raggio. Editorial SARPE.

BRECHT, Bertolt. (1948). *Pequeño organon para el teatro completo*. Traducción de Christa y José María Carandell. Editorial Don Quijote.

----- (2004). *Escritos sobre teatro*. Alba editorial.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. (1615). *El retablo de las maravillas*. Biblioteca Cervantes Virtual. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-retablo-de-las-maravillas--0/html/ff328a9c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_5.html

DÍAZ ALVAREZ, Enrique. (2019). *Entrevista con Judith Butler, El poder político del duelo público*, Revista de la Universidad de México. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9648a57f-6498-4885-9c63-32d3d3ab8ae4/entrevista-con-judith-butler>

DUBATTI, Jorge. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México, D.F. Libros de Godot.

EFE TRES TEATRO. (2021) «La firmeza en el ausencia». <https://www.efetresteatro.com/la-firmeza-en-la-ausencia>

GALTUNG, Johan. (1969). «Violence, Peace, and Peace Research». *Journal of Peace Research*. 6. 3. 167-191.

MASCARELL, Purificación. (2011). *Bululú, ñaque, gangarilla... (I parte)*. El patio de comedias (Blog) <https://elpatiodecomedias.wordpress.com/2011/02/16/bululu-naque-gangarilla-i-parte/>

MORALEZ IZQUIERDO, Ana Paola y Fernando VILLA PROAL. (2020). Dossier no publicado de *La firmeza en el ausencia*.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2021). *Diccionario de la lengua española*, 23^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es>

STEINBERG, Bronwin. (2020), Dossier no publicado para *The Game of Cardenio*.