Universidad Veracruzana
Facultad de Teatro
Maestría en Artes Escénicas

Discurso de artisticidad y reconocimiento en el caso Jorge Kuri y la puesta en escena de *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*

Tesis profesional
que para obtener el título de
Maestro en Artes Escénicas
presenta

Carlos Antonio Gutiérrez Bracho

Tutora: Dra. Elzbieta Fediuk Walczewska

Xalapa-Enríquez, Ver. Septiembre 2010

A Pedro A. Reyes Linares,
en agradecimiento
por este camino en comunión.

A todos aquellos que han ofrecido
su vida por hacer de éste
un mundo más justo y esperanzador.

Agradecimientos

A Elka Fediuk, por acompañarme en esta investigación. A mis papás y a mis hermanos por ser motor y motivo de esperanzas. A Octavio Rivera, Domingo Adame y Antonio Prieto, por impulsar este programa de posgrado. A Ana Bertha Alfonso. A los doctores que nos dieron clase, en especial a Ahtziri Molina, Margarita Tortajada, Pablo Alonso, Hugo Salcedo, Martha Toriz, Óscar Armando García y Socorro Merlín. A Raquel Gutiérrez, por esa pasión por la vida e iniciarme en el mundo de Bourdieu. A Sandra Jiménez (por todo su profesionalismo y apoyo para este trabajo), Gaby Ynclán (por la amistad y la solidaridad), Ricardo Hidalgo, Elvia Zúñiga, Álvaro Espinoza, Edna Ochoa y Gloria Andrade. A mis compañeros de generación Adriana León, Jesús Tellez, Makame Lara, Karina Castro, Daniel Huicochea, Geraldine Guerrero, Eduardo Mier, Karla Marrufo, Imelda García, Marcela Negrete y Julio Quintero. A Estela Leñero, María Inés Pintado, Claudio Valdés Kuri, Enrique Olmos de Ita, Elihú Galván, Paola Izquierdo y Erwin Veytia por haber aportado su pasión y vivencias a esta investigación. A Leonardo Bracho, Maricarmen Vela, Paco Ochoa, Martha Mejía, Pedro Aguilar, Erandi Rubio, Luisa Huertas, Auxi de la Torre, Patricia Benítez, Lourdes Coronado, Lupita Martínez, Óscar Santana, Blanca Morales, Sandra Erosa, Paola del Conde, Alan Ruiz, Yolanda Ruiz, Inti Barrios, Pepetón Araiza, Iván González, Isha Oropezza, Fabián de la Cruz y Fernando Díaz…

ellos saben por qué.

INTRODUCCIÓN……..….7

CAPÍTULO 1. El problema del reconocimiento …….…….… 31

1.1 La muerte como noticia de la cultura viviente …….……..…. 33

1.2 Reconocimiento, una palabra en clave de actual……....…. 36

1.2.1 Las obras son para la escena, no para el papel……..….. 39

1.2.2 "Este mundo, rosa insoportable"……..…..…. 41

1.2.3 El rol del dramaturgo en la puesta en escena ……..…..…….. 46

1.2.4 La felicidad es inalcanzable ……....…… 50

CAPÍTULO 2. Artisticidad y artes escénicas……..……..… 56

2.1 El concepto de artisticidad…….……..…..… 57

2.2 Telón de Aquiles, una forma formante…….……..……..… 69

2.3 Artisticidad en la producción escénica……..……..…..… 72

2.4 Obra escénica y *habitus*…….……..…..… 76

2.5 Jorge Kuri tras el relevo generacional……...…..……..… 79

CAPÍTULO 3. La ontología del teatro y la dramaturgia…….……..… 85

3.1 El acontecimiento: el ser del teatro en el estar siendo……...…..……..… 87

3.2 El valor de lo efímero en el acontecimiento escénico……....……..… 98

3.3 Carácter meritorio del arte escénico……..……...…..… 102

3.4 La tragedia del acontecimiento …….…….……..……..… 105

3.5 Un acercamiento al discurso de artisticidad de Kuri ……..… 107

CAPÍTULO 4. Apuntes sobre la identidad de Jorge Kuri…….....……...…. 111

4.1 Poder simbólico y discurso de artisticidad……...……..… 114

4.2 Kuri/Embajador frente a Raffles/Embajador …….… 120

4.3 Identidad e interacción social…….… 122

4.4 El espacio fronterizo del arte…….…….… 126

4.5 La originalidad como símbolo……...…….… 132

CAPÍTULO 5. De la idea al texto y del texto a la escenificación……...……..…… 138

5.1 Año 1998, el surgimiento de Claudio Valdés Kuri …..…….… 139

5.2 El texto-conferencia de Jorge Kuri…….… 144

5.3 Participantes y procesos artísticos…….…….… 153

5. 4 La puesta en escena en la voz del director…….… 156

5.5 Teatro y modos de producción……..…….… 159

5.6 Sumando valor simbólico como capital y mercadotecnia…….……..… 170

CAPÍTULO 6. El discurso de artisticidad y el papel del Estado……...……..… 178

6.1 Una historia de dependencia institucional …….… 182

6.2 Economía neoliberal, cambio de estrategias…….…..… 190

6.3 Artisticidad y capital simbólico…….…..… 198

6.4 El nuevo modelo: la negociación…….....… 201

CAPÍTULO 7. Ethos: visión de mundo, visión de artista……...……...…… 205

7.1 *Ethos*, una experiencia del ser común……...……… 209

7.2 El *ethos* histórico …….…….…….… 214

7.3 Valdés Kuri: mundo realista ……...……...……..… 217

7.4 El monstruo y el romántico……...……… 222

7.5 De monstruos y prodigios……...……..… 231

CONCLUSIONES……..……...…… 240

FUENTES DE INFORMACIÓN…….……..… 252

ANEXOS

1. Entrevista con Claudio Valdés Kuri……..…….….. 266
2. Críticas a *De monstruos y prodigios* en www.ciertoshabitantes.com……..… 275
3. Crítica de Rodolfo Obregón a *De monstruos y prodigios*. ……..… 283
4. Crítica de Estela Leñero Franco en revista *Proceso*…….....…… 285

INTRODUCCIÓN

Varios medios periodísticos anunciaron, en abril de 2005, el suicidio de Jorge Kuri. Según la revista *Proceso*, el autor teatral escribió una nota póstuma en la que responsabilizaba a su familia "por la falta de reconocimiento como artista" (Turón 2005). Aunque la muerte del escritor mueve a diversas apreciaciones, el manuscrito que la acompañó nos provocó varias interrogantes. La primera que surgió y dio origen a este trabajo fue: ¿por qué un dramaturgo, a los 31 años de edad, se quita la vida y exige reconocimiento como artista?

Estos pocos datos que ofrecemos ahora sirven para comentar que la palabra "reconocimiento" que Kuri dejó como herencia ha resultado, para nosotros, en una invitación a ser tomada en cuenta no como una petición exclusiva del escritor, sino como la posibilidad de intentar comprender el mundo que lo rodeaba y concebirlo, a él, como una voz que pretende hablar por una comunidad artística que, tal vez, necesita ser tomada en cuenta. Por lo mismo, ese vocablo que yacía junto al cuerpo inerte nos llevó a caminos de reflexión sobre lo que podría significar para los artistas escénicos mexicanos contemporáneos a este dramaturgo.

Un primer acercamiento a la historia de Jorge Kuri

Enfocar el tema de este trabajo no ha sido tarea sencilla. Un sinnúmero de inquietudes han ayudado a modelar el esquema en el que se desarrolla el análisis. Lo cierto es que el camino ha sido largo y fructífero, porque abordar una investigación a partir de una muerte violenta lleva a una madeja de vías de apreciación y a cuestionamientos de diversa índole y, todos, dignos de investigar desde varias disciplinas.

¿Por qué se quitó la vida? Empezar la ruta de indagación con intención de dar respuesta a esta interrogante colocaba nuestra investigación en la posibilidad de hacer un análisis psicológico y/o psiquiátrico de la personalidad de Jorge Kuri y de la supuesta locura

que, según algunos de sus allegados, padecía. Decidimos no optar por esta línea, principalmente, porque esta tesis se inscribe en el marco del análisis en artes escénicas y, aunque el campo de acción de esta disciplina podría ser considerado como de naturaleza inter o, incluso, transdisciplinaria, pensamos que era conveniente transitar por otras vías de estudio para tratar de averiguar qué podía decirnos esta muerte sobre el mundo de los escenarios teatrales mexicanos. Así, desde los primeros tratamientos del protocolo de investigación, decidimos no enfocarnos por un análisis médico de la personalidad de este autor teatral mexicano y centrar el asunto, principalmente, en el aporte que podrían proporcionarnos las palabras "reconocimiento" y "artista".

De esta manera, surgió un primer esquema. En ese momento, la hipótesis planteaba el suicidio de Jorge Kuri como un fenómeno que resuena en su comunidad de seguidores y reafirma el discurso de artisticidad de dicho grupo social. Fue, desde ese primer tratamiento, que apareció en nuestro horizonte la palabra artisticidad, a partir de una sugerencia apuntada por Elka Fediuk. El concepto fue tomando relevancia a partir de la lectura del texto *La definición del arte*, de Umberto Eco, y luego de nuestras primeras indagaciones sobre Jorge Kuri. Emprendimos el recorrido con la idea de que este acto suicida comunica. No sólo a través de los mensajes inscritos en la obra literaria, sino también desde las múltiples interpretaciones que la comunidad artística ha hecho del mismo. En ese comunicar/interpretar, comenzamos a percibir una acción que revelaba un cierto patrón de conducta inscrito en una red específica de relaciones sociales (Capra, 300). También nos llevó a pensar que el proceso de comunicación /interpretación refleja un cierto gobierno de entidades simbólicas[1] que se encuentran presentes en la comunidad artística mexicana.

En esa misma fase temprana de la investigación notábamos que, en esta muerte, así como en lo que se ha dicho de ella, se proyectan los anhelos y frustraciones de la comunidad artística a la que perteneció Kuri. Ahí, en nuestro interrogar el suicidio del dramaturgo, comenzamos a notar una visión validada por los mismos creadores escénicos de lo que podría significar ser artista en México y a sospechar una posible

[1] Para Pierre Bourdieu, lo simbólico es aquello que, sumado al capital, aumenta su valor en un sistema social de acción. En *Historia de la filosofía islámica*, H. Corbin escribió que: "El símbolo es cifra y silencio: dice y no dice. Nunca se da a comprender de forma definitiva: aparece cada vez que una conciencia es llamada por él a nacer, es decir, a erigirlo en la cifra de la propia transmutación" (Trevi, 50).

rivalidad entre los artistas jóvenes en pos de un lugar en el campo de producción artística, los artistas consagrados y las instituciones encargadas de las políticas culturales en México. En aquel momento, comprendíamos que lo relevante del acto suicida de Kuri no era el hecho en sí, sino el discurso que el dramaturgo[2] y su grupo social construyeron detrás de este acontecimiento (y que, incluso, siguen construyendo). Un discurso donde pensábamos que el artista escritor había asumido el rol de "antihéroe", es decir, de representante de una comunidad teatral dispuesto a enfrentarse al poder hegemónico, pero que, a diferencia del héroe, lo hace desde una perspectiva "irónica" (Osorio, 55). Esto útlimo significa, de acerdo con la definición del vocablo "ironía"que expone el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* Española, que en el discurso de este dramaturgo había un evidente tono burlón en el discurso que exponía e, incluso, en sus obras teatrales.

En aquella etapa, una de las vertientes consistía en ver a Kuri como un líder que, tal vez, buscó auto-sacrificarse para intentar cambiar cierto orden social y darle *luz* a un futuro que aparentaba no tenerlo. El segundo sobrenombre de este escritor, Ombudsman de los chiflados, fue el signo que tomamos para fundamentar esta percepción primaria. Nos apoyamos en la sugerencia del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, que define "ombudsman" como un "defensor de pueblo". Notamos, pues, que la muerte de Jorge Kuri representaba, y seguramente lo sigue haciendo, la posibilidad de iluminar un lado oscuro o inquietante del entorno común de una comunidad artística que se ve reflejada en la acción de este escritor. También, pensábamos que este suicidio permitiría meditar sobre el estatus del artista escénico de la Ciudad de México en un entorno dado, así como acerca de sus estrategias por alcanzar reconocimiento dentro y fuera de la comunidad de creadores escénicos con la implicación de las políticas sociales, económicas, culturales, etc. Como veremos más adelante, esta última reflexión nos acercaría, con mayor precisión, al enfoque del actual trabajo.

[2] Consideramos que la consumación del suicidio es, precisamente, el fin de una construcción que el suicida ha hecho tiempo antes de que ocurra el hecho. En Jorge Kuri, esta situación se pudo interpretar a partir algunos de sus textos dramáticos, donde abordaba (no de manera directa) el tema del suicidio. Fue el caso de las obras teatrales *La amargura del merengue* (1995) y *Delirio en claroscuro* (2003-2004). A partir de estos textos dramáticos y de otros escritos, pudimos tener acceso al discurso que acompañaba el quehacer artístico de este dramaturgo.

Segunda propuesta: suicidio como acto comunicativo

Después de las reflexiones anteriores, esta investigación comenzó a perfilarse hacia la revelación y análisis de los discursos, hechos y significados que se tejieron entre Jorge Kuri y un determinado grupo social, como el que representan los escritores de su generación, sus amigos e, incluso, la familia, con quienes compartía, o no, códigos de pertenencia e identidad, con las implicaciones de un sistema-ambiente representado, principalmente, por la sociedad y el poder hegemónico.

Por lo mismo, en una segunda etapa de construcción del protocolo de investigación, plantemos otra hipótesis que concebía el suicidio como un fenómeno comprendido en la lógica de funcionamiento de una determinada comunidad artística. Entre otros, nos apoyamos en la perspectiva de Immanuel Kant, quien considera el fenómeno como "un hecho de la experiencia percibida" (Xirau, 317); así, pensamos que fenómenos como el suicidio son representaciones[3] o interpretaciones que se hacen de las cosas y que, por lo mismo, siempre hablan más de quien las enuncia que del hecho en sí mismo. Comenzamos a observar, entonces, el suicidio de Kuri como un acto de interpretación/reconstrucción de la comunidad teatral, el cual se funda en una cosmovisión particular que cuestiona la pertinencia del acto en el mundo social en el que se inscribe.

En ese momento, consideramos que los fenómenos pueden ser observatorio de las percepciones de mundo en determinados grupos sociales; por lo tanto, nos pareció pertinente mirar este suicidio desde su interpretación. Creímos, entonces, que resultaría interesante indagar en la apreciación y en el reordenamiento que este acto provocó en el grupo social que lo presenció. Ese camino de análisis nos permitía ubicar al dramaturgo en interacción con su grupo social. Humberto Maturana y Francisco Varela, por ejemplo, proponen el término "trofolaxis social" que habla de una cohesión social a

[3] No entendemos este término como una imagen fotográfica estática, sino como algo que la comunidad percibe y produce activamente (es decir, que va construyendo). En este sentido, representar, para nosotros, significa volver a poner en presente. Por ser un proceso de construcción, siempre está en transformación y, por lo mismo, desborda la representación anterior que se hizo en un momento dado. Esta idea se fundamenta en la "teoría de las representaciones sociales" que Serge Moscovici presentó en el año 1961. Para él, éstas son un "sistema de valores, nociones y prácticas que proporciona a los individuos los medios para orientarse en el contexto social (…) un *corpus* organizado de conocimientos y una de las actividades psíquicas gracias a las cuales los hombres hacen inteligible la realidad física y social, se integran en un grupo o en una relación cotidiana de intercambios" (Moscovici, citado en Estramiana, 74).

partir del lenguaje, "que hace que existamos en un mundo de interacciones lingüísticas siempre abierto" (Maturana, 139). Para estos autores, este fenómeno permite "que cada individuo 'lleve' al grupo consigo sin necesidad de interacciones físicas continuas con él" (Maturana, 143).

La sugerencia de Maturana y Varela acerca de la trofolaxis social nos permitió meditar sobre las palabras póstumas de Kuri. De alguna manera, nuestra percepción se sustentaba en la idea de que a partir de la interpretación de esas líneas podíamos encontrar pistas para conocer el sentido de artisticidad del dramaturgo y, por extensión, de su grupo social. Dicho sentido, desde un principio, lo habíamos entendido como la capacidad que tiene una obra de generar una interpretación creativa por parte de quien la consume, en consonancia con la definición de artisticidad que Umberto Eco propone en *La definición del arte*; también nos hacía incluir a quien concibe esa obra de arte (es decir, al artista), con lo cual quedarían vinculados, intrínsecamente, el creador, el observador y la obra misma. Un lazo indisoluble donde cada elemento participante contribuye a un resultado artístico determinado. Esa relación, además, de acuerdo con Eco, tiene una capacidad normativa, es decir, indica el qué y el cómo hacer. Observamos que artisticidad, asimismo, da cuenta de la técnica a través de la cual se construye la obra de arte; de esta manera, el sentido de artisticidad se materializaba a través de un discurso no sólo verbal, sino, precisamente, artístico. No sólo hablaba de la capacidad que tendría la obra para ser creada y abrirse a la interpretación, sino que en ese ser creada incluía el modo en que es producida, así como el resultado final, o sea, la obra en sí misma y lo que ella pudiera suscitar en la comunidad en la que quedaba inscrita. Comenzamos a hablar de discurso de artisticidad, porque en dicho discurso también podíamos incluir, entre otros factores más, la ideología la posición social del artista como componentes esenciales de la construcción de la obra de arte escénico.

A partir de lo anterior, pensamos que la interpretación que la comunidad hace sobre la manera en que una persona produce su obra de arte, lo cual incluye la propia personalidad del artista, es lo que, hasta cierto punto, valida a dicha persona como portadora de artisticidad. Es decir, en ese momento, la reflexión nos llevó a considerar que, posiblemente, es el grupo social quien da *reconocimiento* a la persona como *artista*, constituyéndola como capaz de participar en dicha comunidad. Esta última, a su

vez, en la figura de ese artista, materializa su propia capacidad de definir lo que es el arte y quiénes son los *verdaderos* artistas. El artista, desde esta perspectiva, tendría posibilidad de convertirse en una entidad simbólica significativa para el grupo social. Dice Bourdieu, que los símbolos

> (…) son los instrumentos por excelencia de la 'integración social': en cuanto instrumentos de conocimiento y comunicación (…), hacen posible el 'consenso' sobre el sentido del mundo social, que contribuyen fundamentalmente a la reproducción del orden social: la integración 'lógica' es la condición de la integración 'moral' (Bourdieu 2000, 67-68).

Pensamos que alguna razón había en que llamáramos *discurso de artisticidad* a lo que la comunidad formula, primero, como expresión sobre lo que ha de ser "verdaderamente" el arte y que constituye a los "verdaderos artistas" en tanto símbolos o modelos a seguir en esa producción de arte. Pero el análisis aún parecía incompleto, aunque proporcionaba datos importantes. Por ejemplo, este camino nos ayudó a considerar que el artista, en tanto miembro del grupo social, no puede desligarse de este discurso de artisticidad que es común al grupo, aunque lo desee o, incluso, aunque lo trate de corromper. Y es, a partir de éste que produce su obra de arte. En muchos casos, como en algún momento también llegamos a pensar de Jorge Kuri, el artista puede hacer de su propia vida una "obra de arte" y anhela que el grupo social se la valide como tal. En el caso de éstos últimos, así como en el del escritor, creímos que su percepción del mundo podía ser de tipo romántico. Sobre esta perspectiva, Bourdieu dice que

> (…) con el romanticismo la vida del escritor pasa a ser ella misma obra de arte y, en cuanto tal, entra en la literatura (pensemos en Byron, por ejemplo). Precisamente porque los escritores románticos viven, casi bajo la mirada de la posteridad, una vida cuyos mínimos detalles son dignos de ser recogidos en autobiografía, precisamente porque –gracias al género literario de las "memorias"– reunifican todos los momentos de la propia existencia integrándolos en un proyecto estético reconstruido; en fin, porque hacen de su vida una obra de arte y un objeto de obra de arte, estos escritores provocan una lectura biográfica de su obra e invitan a concebir la relación entre obra y público como una comunión personal entre la "persona" del "creador" y la "persona" del lector. Pero más profundamente, el culto romántico de la biografía es parte integrante de un sistema ideológico al que pertenece también el concepto de "creación" como expresión irreductible de la "persona" del artista (1983, 13-14).

Este enfoque nos sirvió para meditar en que el discurso de artisticidad implica la interpretación de quien observa la obra de arte y, por ende, la validación de dicha obra

como tal, lo que incluye a su realizador, pero además comprende la técnica empleada para su concepción y la visión de mundo del creador inscrita en el entorno concreto de una comunidad específica. Tal vez, no es sólo la comunidad quien da reconocimiento al estatus de artista o de obra de arte, sino que en dicho reconocimiento participan otros agentes (término que adoptamos de la teoría de Pierre Bourdieu). Fue, entonces, cuando se nos apareció en el horizonte la crítica teatral y el Estado, este último no sólo como una figura con capacidad suficiente para validar el arte, sino como una instancia que reconoce el arte a partir de un "uso" particular del mismo para sus fines.

En ese instante, para nosotros, la participación del Estado era motivo para que, en su entorno, se desarrollaran diversos discursos de artisticidad, todos coexistiendo en una posible comunión o contradicción entre varios "artistas" o "comunidades de artistas", lo cual daría pie a formas concretas de hacer y vivir el arte; por ejemplo, las validadas por las leyes del Estado, en contraposición a otra forma concreta de hacer y vivir el arte, que son las leyes para producir obras escénicas definidas y validadas por el mercado. Teníamos en claro que, para este estudio, nos interesaban, primordialmente, aquellas que tienen que ver con la participación de las leyes estatales y las que sostienen una finalidad artística, más que las que tienen un fin meramente lucrativo.

Fue así que creímos que el Estado, como "aparato hacedor y sancionador de las leyes" (Morin, 416), se vuelve mediador imprescindible en la disputa por la definición del auténtico discurso de artisticidad y hace inversiones por validar su mediación buscando (contratando, quizá) la producción de "obra de arte" y "producción de artistas", que sean símbolo de lo que la producción artística debe ser. Esto a través de acciones concretas que se generan a partir de las políticas que definen su quehacer, ya que:

> Si toda política no es otra cosa que una acción establecida para el logro de un fin, podemos afirmar que las políticas culturales, en particular, sirven de fundamento a aquellos soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética de una sociedad como sus estilos colectivos de vida. Las políticas culturales ejercen de puente entre esos dos registros (Bouzada: 139).

Las políticas culturales, al ser entendidas como rectoras de la producción artística (a través de la administración de los recursos públicos –tanto materiales como de reconocimiento válido–), contribuyen a conformar el discurso de artisticidad en las

comunidades artísticas y ayudan a definir no sólo la forma de producir el arte (en nuestro caso, el escénico), sino formas concretas de vida de artista.

En el mismo espacio de reflexión, consideramos que esta intervención estatal podía ser invalidada por una comunidad artística que ve constreñido su discurso de artisticidad por los límites impuestos por la política cultural. Tal parecía, entonces, que podría ser el camino por el cual se formó el discurso de artisticidad dominante en Jorge Kuri quien, a su vez, revivía el de otras comunidades que, en el pasado, habían mantenido disputas con el Estado y su intento de definir la artisticidad. Aparecieron, en el horizonte, las vanguardias artísticas de finales del siglo XIX y principios del XX, los autores románticos europeos y, en México, los creadores del Teatro de Ulises, en su rebeldía al teatro nacionalista-revolucionario de carácter oficialista.

En su intento por producir su propia vida de artista, Kuri parecía retomar el discurso de artisticidad de estas comunidades históricas e integrarlo a su manera de producir arte y construir un trabajo escénico en el cual se veía proyectada su posición ante a los cánones artísticos institucionalizados y su búsqueda por obtener el apoyo económico estatal para alcanzar su propio discurso de artisticidad.

Hacia el enfoque de la actual investigación

En mayo de 2009, Claudio Valdés Kuri, el director de la puesta en escena *De Monstruos y Prodigios, La historia de los castrati*, nos concedió una entrevista. A partir de esta plática, el proyecto tomó un nuevo matiz. Fue entonces cuando consideramos la capacidad de exhibición como elemento esencial en el quehacer de cualquier artista escénico. La conversación con Valdés reveló datos importantes que nos hicieron considerar las estrategias que cada creador escénico despliega para alcanzar dicha exhibición. A partir de entonces, consideramos la obra de arte escénico, también, como una estrategia para ser exhibida.

Asimismo, percibimos, en Kuri y en Valdés, dos maneras diferentes de ver y de vivir la relación con el Estado. Cada uno con una estrategia e imagen de sí mismo como artista y donde su cercanía o su lejanía de los medios de producción para materializar su idea

de arte escénico determinaba no sólo sus obras (la existencia de las mismas, incluso), sino el discurso que en ellas se apoyaba. *De monstruos y prodigios* se comenzó a desvelar ante nuestros ojos como la contraposición de dos modos de ver y de vivir el arte escénico. El del director-empresario, en la figura de Valdés, y el del dramaturgo-romántico, en Kuri. Y, en ambos, el Estado como una tercera figura fundamental para la gestación de este proyecto artístico. El Estado estaba representado por la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes, institución que, además, percibíamos como indispensable para que este proyecto de puesta en escena se hubiera podido concretar.

Frente a las anteriores deducciones, comenzamos a considerar la obra de arte escénico como *algo* más que sólo la puesta en escena que el público ve cuando, en la oscuridad de la sala teatral, alguien anuncia la tercera llamada. La empezamos a percibir como *algo* que es, y existe, en tanto que hay alguien en disposición de verla; esto fue lo que entendimos como capacidad de exhibición. Creímos, también, que el artista escénico busca, con su arte, llegar a ese alguien que debe completar el hecho escénico. No nos era posible percibir al artista sólo como un ente solitario en busca de un espectador también solitario, aunque Peter Brook[4] viera en este esquema la célula primaria del teatro. Cuando menos, no lo podíamos pensar así en el caso de *De monstruos y prodigios*. Encontramos elementos que complejizaban la relación director-dramaturgo-Estado-público. Fue así como llegamos a centrar el tema de este trabajo como la relación entre el discurso de artisticidad, la capacidad de exhibición y reconocimiento en el caso Jorge Kuri y la puesta en escena *De monstruos y prodigios*.

Tras este tema, planteamos tres hipótesis que se convirtieron en eje rector de la investigación y del análisis que plantea este documento:

1) La capacidad de exhibición es inherente al discurso de artisticidad en cualquier obra escénica/vida artística y está intrínsecamente vinculada a la búsqueda de reconocimiento.

[4] "Un hombre atraviesa este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook: 27).

2) La pretensión de Jorge Kuri, en tanto artista escénico, por ser reconocido como tal le hizo crear estrategias para alcanzar la capacidad de exhibición en una parte del campo de las artes escénicas regulada por el Estado; la otra se encuentra regulada por el mercado.

3) En *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati* se confrontaron dos discursos de artisticidad (en este caso, la condición de empresario-director de Claudio Valdés Kuri y la de dramaturgo de Jorge Kuri). Dicho enfrentamiento fue producto de la posibilidad/imposibilidad a la capacidad de exhibición de ambos creadores escénicos.

Para el análisis propuesto por cada una de estas hipótesis de trabajo, creímos pertinente, en primera instancia, considerar como paradigma de estudio la teoría general de sistemas, debido a que

> Depende únicamente de la presencia de aquellas propiedades que son comunes a todos los sistemas y de las generalizaciones que se puedan hacer de éstas; además, pone especial atención en el análisis y en el diseño del todo en oposición al análisis y al diseño de los componentes o de las partes. Es una metodología que orienta a que el problema se aborde como un todo, tomando en cuenta todos sus componentes y parámetros a la vez. Es un proceso con el cual se pretende conocer cómo interactúan entre sí todos los componentes y sus posibles interrelaciones, obteniendo así una óptima solución a determinado problema (Tamayo 2001, 33).

Se trata, a partir de esta investigación (y tomando como fuente de análisis reflexivo la historia de Jorge Kuri y la puesta en escena *De monstruos y prodigios*), de ubicar nuestro enfoque de percepción del arte escénico a través de aquello que lo hace ser y, de ahí, comenzar a establecer lineamientos que permitan identificarlo como tal. Lo anterior parte de nuestra observación, sobre todo, a críticas periodísticas que reseñan el trabajo de los artistas escénicos en México. En ellas, no se considera importante el medio de producción de que dispone el artista para concebir su obra, no obstante que éste define y condiciona el resultado final. Para nosotros, la obra de arte escénico es una y es ésa por los medios de que el artista dispone para su concepción y difusión.

Así, tomar en cuenta la incorporación de Jorge Kuri al proceso de montaje de *De monstruos y prodigios,* a través de una invitación de Claudio Valdés, nos permite meditar sobre lo que significa la artisticidad, concepto que ha sido planteado por diversos autores desde el siglo XIX, con una perspectiva que considera las condiciones

en las que la obra misma se produce, lo que le da un carácter de sentido, es decir, de vía para hacer. Un camino para construir no sólo una obra de arte, sino lo que llamamos acontecimiento escénico.

Procedimiento de trabajo

Como dijimos antes, para esta investigación teníamos claro que no pretendíamos hacer un análisis sicológico de la personalidad de Jorge Kuri, a pesar de que algunas de las personas con las que conversamos al inicio de nuestras indagaciones nos aseguraban que era un artista que estaba mal de sus facultades mentales. No nos conformamos con esta perspectiva. Teníamos la idea de que, aunque esta aseveración fuera cierta, nosotros queríamos averiguar qué discurso de artisticidad se encontraba detrás de esas palabras de "reconocimiento" y "artista". Empezamos a preguntarnos, entonces, qué pasaría si diéramos por hecho la *locura* de Kuri y dejáramos que su universo personal, a través de las personas que lo conocieron, sus obras, algunos documentos y notas periodísticas nos hablaran.

Nuestra primera acción consistió en revisar artículos de revistas, periódicos y *blogs* de Internet que hubieran publicado sobre la muerte de Kuri y su quehacer artístico. Fue así como nos encontramos con el artículo de Francisco Turón, que era el único de las decenas que consultamos que mencionaba la nota póstuma del dramaturgo. Luego, recurrimos a *El suicidio* de Émile Durkehim, un texto que nos parecía indispensable para comenzar a entender el suicidio de este dramaturgo como un fenómeno social. Cabe decir que este libro fue el primer tratamiento sociológico que se escribió sobre el suicidio, durante los últimos años del siglo XIX. Ahí, el autor apunta que las razones que el suicida se da para quitarse la vida son aparentes, ya que siempre hay algo que va más allá de lo que, incluso, él puede ver. Pensamos que, probablemente, esta muerte daba cuenta de un cierto síntoma de malestar que ocurría en el ámbito de la comunidad teatral mexicana que podría ser importante conocer.

Después, comenzamos a hacer una serie de entrevistas para profundizar más en el mundo de Jorge Kuri. De la cantidad de personajes propuestos para interrogar, seleccionamos los que, creímos, nos podían aportar información relevante que nos

ayudara a esclarecer la ruta que estábamos siguiendo. De esta manera, el primer personaje que entrevistamos fue Guillermo Melo[5], quien nos habló de la etapa en la que Kuri llegó al Centro de Investigación Teatral Rodolgo Usigli (CITRU), como asistente de Luis Mario Moncada[6]. Nos aportó información, asimismo, de su amistad, de los amigos que tenían en común y de los intentos que ambos tuvieron por tratar de llevar a escena una obra en la que Kuri participaría como actor. La lista de entrevistados siguió con Enrique Olmos de Ita[7], que fue su amigo más cercano durante la época en la que Kuri era becario de la Fundación para las Letras Mexicanas. Estela Leñero[8] fue su tutora en dicha institución; con ella conversamos para conocer los procesos de creación de las obras de Kuri y de sus relaciones con los demás miembros de la Fundación, así como de la comunidad teatral. Claudio Valdés Kuri nos recibió en las oficinas de Teatro de Ciertos Habitantes y en su casa; charlamos sobre su relación con el dramaturgo, sobre la gestación de *De monstruos y prodigios*, además de su propia vida y alcances como director-empresario. Los actores María Inés Pintado y Erwin Veytia[9] nos ayudaron a saber de las reuniones que Jorge Kuri realizaba, cada lunes, en su Embajada de la Luna[10]. Además, asistimos a una lectura-ensayo de la obra *La amargura del merengue* que Veytia convocó en el Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México. Finalmente, Elihú Galván[11], en una plática desde Finlandia, vía Internet, nos reveló detalles de la familia, juventud y deseos artísticos de este escritor escénico.

A partir de estas entrevistas, así como de los documentos personales de Jorge Kuri que fuimos recopilando (muchos de ellos nos los proporcionaron los mismos entrevistados), nos planteamos la necesidad de hacer un análisis del discurso de las entrevistas

[5] Creador escénico y funcionario público. Convivió con Jorge Kuri en el tiempo en que el dramaturgo laboró en el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
[6] Dramaturgo y gestor cultural. Fue director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), así como de la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM, coordinador del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. También fue director del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México.
[7] Dramaturgo, narrador y crítico de teatro. Egresado de la Escuela Dinámica de Escritores de la Ciudad de México. En el año 2008, obtuvo los premios Internacional de Autor Domingo Pérez Minik en Tenerife y el Nacional de Dramaturgia Manuel Herrera, en México.
[8] Dramaturga y crítica teatral. Es columnista de la revista mexicana *Proceso* y tutora de la Fundación para las Letras Mexicanas.
[9] Nos acercamos a Pintado y a Veytia, ya que ambos actores mexicanos participaron en algunas lecturas que Jorge Kuri organizó en su propia casa.
[10] Jorge Kuri propuso su propia casa como un espacio de creación escénica. A ese lugar acudían artistas que se sentían empáticos con su propuesta. A este espacio le llamó la Embajada de la Luna y, a su vez, él se auto-propuso como el Embajador de la Luna (ver capítulo 4).
[11] Actor y artista plástico. Como artista escénico, se formó en la Escuela Rusa de Actuación de la Ciudad de México. Desde muy temprana edad, fue amigo de Jorge Kuri y, de manera paralela, ambos decidieron formarse como creadores escénicos.

recabadas, así como de los textos escritos por Jorge Kuri y algunas de sus obras dramáticas. Creímos prudente utilizar las herramientas teóricas que nos ofrecían algunos autores, para ayudarnos a realizar dicho análisis. No pensamos, en ningún momento, utilizar una sola teoría con la finalidad de verificarla en el caso que ahora presentamos. Nuestro proceder fue al revés. Fuimos conociendo algunos pasajes de la historia de Kuri y, a partir de los datos que encontrábamos, los pusimos a dialogar con los investigadores. Es por esta razón que en este escrito se escucha una proliferación de voces que van colaborando en desvelar lo que Kuri intentaba decir en su carta póstuma.

De esta manera, ahora ofrecemos un ejercicio de interpretación que parte del análisis hermenéutico[12] de las entrevistas que se realizaron, así como algunos pasajes de las obras de Jorge Kuri *La amargura del merengue* y *Delirio en claroscuro*, además del texto original de la puesta en escena de *De monstruos y prodigios*. Por supuesto, no dejamos de tomar en cuenta un documental sobre Jorge Kuri, producido por Arlette Jalil, que formó parte esencial de nuestras fuentes primarias de información.

Para este trabajo, asimismo, resultó pertinente un método de investigación que "parte de un postulado o concepto totalizante tomado como modelo de interpretación del fenómeno estudiado. Dicho modelo genera, a partir de un simple trabajo lógico, hipótesis, conceptos e indicadores para los cuales habrá que investigar sus correspondientes en la realidad" (Quivy, 138). Aquí, hemos tomado, como dicen Quivy y Campenhoudt, un concepto totalizante (el discurso de artisticidad) como modelo de interpretación de lo que dicho concepto significó en la vida de Kuri y en la de quien consideramos como su contraparte, Claudio Valdés Kuri. Ambos artistas, creadores de *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati.*

Hicimos, entonces, una revisión de los apuntes de varios teóricos para profundizar sobre la divergencia en los discursos de artisticidad entre Kuri y Valdés y el ambiente en que eran enunciados. Los textos de Umberto Eco (*La definición del arte*), Bolívar Echeverría (*La modernidad de lo barroco*) y de Pierre Bourdieu (*Intelectuales, política y poder*, así como *El sentido práctico*) fueron los primeros que consideramos para

[12] "La hermenéutica es la disciplina de la interpretación, trata de comprender textos; lo cual es –dicho de manera muy amplia– colocarlos en sus contextos respectivos. Con eso el intérprete los entiende, los comprende, frente a sus autores, sus contenidos y sus destinatarios, estos últimos tanto originales como efectivos" (Beuchot 1999a, 5).

iniciar la exploración. Consultamos, también, entre otros documentos, *Teatralidad, liminalidad y política* de Ileana Diéguez, *La sociología del arte* de Nathalie Heinich y *La muerte del autor* de Roland Barthes. Fueron fundamentales las aportaciones de Patrice Pavis, Juan Villegas, Guy Debord, Elka Fediuk, Judith Butler, Antonio Prieto, Domingo Adame y Jorge Dubatti, entre otros, que nos permitieron ubicar nuestra interpretación en el campo de las artes escénicas. También leímos escritos y entrevistas de algunos creadores escénicos y plásticos, como Peter Brook, Umberto Boccioni y Tadeusz Kantor, quienes fueron de ayuda para comprender mejor el discurso de artisticidad de Kuri y Valdés en tanto creadores escénicos.

Decíamos que uno de los paradigmas de investigación que utilizamos para este trabajo fue la teoría de sistemas propuesta, a mediados del siglo XX, por Ludwig von Bertalanffy que pretendía difuminar las fronteras irreconciliables entre las diversas disciplinas, principalmente las de las ciencias naturales y las ciencias sociales. Tomando como base esta teoría, Lawrence Henderson fue de los primeros investigadores en utilizar el término "sistema" para definir "un todo integrado cuyas propiedades esenciales surgen de las relaciones entre sus partes" (Capra, 47). Asimismo, fue de los primeros en considerar como "pensamiento sistémico", al proceso de

> (…) comprender un fenómeno en el contexto de un todo superior. Ésta es, en efecto, la raíz de la palabra 'sistema' que deriva del griego *synistánai* ('reunir', 'juntar', 'colocar juntos'). Comprender las cosas sistémicamente, significa literalmente colocarlas en un contexto, establecer la naturaleza de sus relaciones (47).

Esta teoría nos permitió acercarnos al hecho escénico desde el contexto en que es producido y las relaciones entre los agentes del campo teatral; ahí es donde creemos que encuentra su base ontológica. Retomando la propuesta de Naess, consideramos la obra de arte escénico desde un enfoque ecológico-social, en el cual, además, hay un principio espiritual o religioso; esto es que

> (…) cuando el concepto de espíritu es entendido como el modo de consciencia en que el individuo experimenta un sentimiento de pertenencia y de conexión con el cosmos como un todo, queda claro que la percepción ecológica es espiritual en su más profunda esencia (29).

Consideramos que las explicaciones del pensamiento sistémico se dan en términos de contexto, de ahí su carácter medioambiental. Además, nos permiten entender el mundo

como una red de relaciones (*vernetztes Fenken*) que influye no sólo en la visión de la naturaleza, sino del conocimiento científico:

> El universo material es visto como una red dinámica de acontecimientos interrelacionados. Ninguna de las propiedades de ninguna parte de la red es fundamental; todas se derivan de las propiedades de las demás partes y la consistencia total de sus interrelaciones determina la estructura de toda la red (59).

Desde esta óptica, no nos era posible percibir el suicidio de Jorge Kuri, ni su escrito final, como un acontecimiento fuera del ambiente en que había ocurrido. También, como decidimos centrar nuestro análisis a la puesta en escena de *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*, nos resultaba relevante no quedarnos sólo en las críticas periodísticas que daban cuenta de ésta como acontecimiento escénico, sino que decidimos ubicarla en el ambiente social en el que fue realizada. Por lo mismo, nos llevamos a la tarea de averiguar cuál era el discurso de artisticidad hegemónico validado por el Estado, representado por la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, en relación con otros discursos de artisticidad marginales a éste que se ofrece como el imperante y generador de figuras con un fuerte capital simbólico al interior de la comunidad teatral de la Ciudad de México.

Sobre el estudio de las artes escénicas

Como hemos señalado, aunque no queremos dejar de profundizar un poco más en el tema, en los autores que revisamos para este estudio notamos cierta carencia de investigación en torno a las artes escénicas y su relación con la búsqueda de producción/exhibición de los artistas. Con la finalidad de encontrar herramientas que ayuden a los análisis, la mayoría de los estudios tratan de aproximarse a este campo desde las trincheras de otras disciplinas, principalmente de la historia, la sociología o la estética. Descubrimos que, salvo excepciones, muy poco se pone atención a la importancia que tienen las condiciones materiales y socio-históricas para que la obra de arte escénico pueda concretarse. En nuestro camino, encontramos que las discusiones en torno a una disciplina especializada en el análisis del arte (así, en general) centran su discurso en torno a si compete a la sociología o a la estética. Quizá, dirán algunos, este asunto de la construcción de una obra de arte sea materia de la estética más que de la

sociología. Es cierto, aunque sólo en cierto aspecto. Nathalie Heinich menciona que Gustave Flaubert, citado por Bourdieu en *Las reglas del arte,* resalta la importancia de buscar una disciplina que pueda conjugar ambos aspectos, uno determinante del otro, en una relación dialógica, propositiva y flexible:

> Se trata, explícitamente, de plantear "los fundamentos de una ciencia de las obras, cuyo objeto sería no sólo la producción material de la obra en sí misma, sino también la producción de su valor". Por consiguiente, esta sociología de los productores no es más que el paso obligado hacia una sociología de las obras, desde una perspectiva no descriptiva (morfología social) ni comprehensiva (análisis de las representaciones), sino explicativa (concerniente a la génesis de las obras) y, a veces, crítica, cuando su objetivo es denunciar las "creencias" de los actores (Heinich, 80).

Así, el objeto de estudio de la Estética, que considera la obra de arte en sí misma, presenta, de acuerdo con nuestra percepción derivada del caso Jorge Kuri, la necesidad de incluir los procesos sociales en la producción de las obras de arte escénico, el cual debe hacer una diferencia en cuanto a los elementos que competen a un discurso plástico de uno que es propio de la escena. Umberto Eco hace notar que

> (…) la Estética es sin duda alguna una disciplina capaz de elaborar sus propios métodos y sus propios instrumentos de análisis, pero no es una ciencia exacta – aunque puede utilizar determinados resultados de las ciencias exactas (pensemos, por ejemplo, en los estudios sobre las proporciones o en determinadas adquisiciones de la teoría de la información) y, por consiguiente, deberá disponer de elementos que le permitan actuar sobre lo no-exacto, lo 'no-reductible-a-cantidad', sobre una experiencia, en definitiva, en la que entran en juego tantos factores físicos verificables como materiales artísticos y procedimientos constructivos, tantos factores subjetivos variables por definición como reacciones psicológicas y concreciones históricas del gusto, en vista de los cuales los mismos factores físicos verificables se organizan (cargándose así de intenciones particulares que escapan a la verificación cuantitativa y a la interpretación unívoca) (Eco, 59).

No es posible considerar la obra de arte desde un enfoque meramente materialista, es decir, desde sus elementos y "procedimientos constructivos" (59). Hay, en la misma puesta en arte, como también lo sugiere el investigador, un cuestionamiento a la materia. Desde ese cuestionar la materia es donde, consideramos, el artista escénico despliega toda esa serie de estrategias que le permiten, o no, llegar a donde su imaginación le ha indicado. El resultado es una combinación entre las posibilidades de

la materia, las posibilidades de las estrategias del artista y la potencia de su mente creadora.

Lo anterior se enmarca en una forma especializada de hacer, en clave de posibilidad, que es propia del artista. Por eso, hemos decidido andar el camino proponiendo el discurso de artisticidad como una lógica por medio de la cual los artistas escénicos realizan y evalúan su propio trabajo con plena (y fundamental) intención de convocar/provocar a un observador, cualquiera que éste sea. De este modo, tanto por su propia evaluación, como por la del público a quien va dirigida, construyen una ruta práctica por medio de la cual pueden producir la obra de arte escénico, la cual es un elemento constitutivo fundamental para lograr, lo que nosotros, apoyados en la teoría de Jorge Dubatti[13], exponemos como el acontecimiento escénico.

También notamos que los estudios en estética revisados para esta investigación han centrado sus análisis basándose, primordialmente, en las artes plásticas o en las literarias, quizá por la permanencia en el tiempo de la mayoría de las obras, que se mantienen como testigos constantes de ciertas condiciones de producción. Nosotros pensamos que un estudio general del arte, sin tomar en cuenta la distinción entre lo plástico, lo literario y lo escénico, siempre quedará incompleto en lo que se refiere a esta última disciplina si no se toman en cuenta las características específicas del quehacer escénico. Así lo testimonia la socióloga Ahtziri Molina, cuando dice que:

> (…) pocos estudios sociales contemporáneos se han fijado en la centralidad de los productores de arte, sus roles al interior del campo artístico o el peso específico que tienen para poder hablar de arte. En realidad, los estudios sobre la estructura de los campos, sus valores, así como el reposicionamiento al interior de los mismos han sido escasos (Molina, 5).

Afrontar el estudio de las artes escénicas es más que construir el campo social de los artistas, como sugiere Molina; también invita a indagar sobre lo que es propio de la creación misma del arte escénico: la definición de un discurso válido de generación de la obra de arte, discurso que es definido y evaluado por los mismos agentes en el campo artístico. El sociólogo Antoine Hennion, citado por Nathalie Heinich en *La sociología del arte*, hace alguna aportación a este respecto cuando considera relevante

[13] *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado* (2008).

> (…) no separar el universo de las obras y el universo de lo social como dos compartimentos estancos, uno que dispone de oficio el poder causal que le permite interpretar al otro, sino darse como objeto de investigación el trabajo de los actores para separar realidades, atribuirles las causas que las unen, definir alguna como el principio de las otras y acordar, eventualmente, sobre las causas generales (Heinich, 70).

En principio, la obra teatral no permanece en el tiempo. Es efímera. Su proceso de producción siempre será de preproducción (término que hemos importado de la producción cinematográfica, por su pertinencia), ya que la obra se materializa en el instante mismo en que ocurre y en ese mismo instante desaparece. En su lugar, no queda más que un texto dramático, unas notas periodísticas y, quizá, fotografías o video, que no serán capaces de dar cuenta del acontecimiento escénico, ya que éste, como dice Walter Benjamin, es eminentemente *aurático*, es decir, necesita la presencia viva y en presente de todos sus componentes (Benjamin citado en Collingwood-Selby, 131).

Esto último es lo que hace al arte escénico ser lo que es: un arte que promete una experiencia estética viviente, *vivible* y única. Por lo efímero, en la misma obra de arte escénico hay una necesidad por alcanzar el gusto del público de manera inmediata. La obra, antes de ser vista, se convierte en una sugerencia para que, quienes han de presenciarla, decidan abrir un espacio/tiempo para disponerse a la exhibición. Por este motivo, la vinculación entre la artisticidad y la capacidad de exhibición es indisoluble, así como también resulta inseparable la ecuación exhibición/reconocimiento como elementos que se vinculan y determinan unos a otros, y que diferencian las artes escénicas de otras disciplinas artísticas.

> (…) esto permite deducir varios "tipos ideales" de escritores (artistas escénicos, en nuestro caso)[14], a través de diferentes temas: compromiso entre la inversión en la creación y la subsistencia material, indeterminación de la condición y de los vínculos con los demás, vocación e inspiración, publicación y reconocimiento, modelos de vida y condición de "gran escritor". No se trata de una psicología del autor que trabaja, ni de una sociología de las condiciones sociales de la literatura (o el teatro), ni de una crítica de las ideologías asociadas a la escritura, sino de un intento por comprender en qué condiciones la escritura (o la representación escénica) puede ser también creación de una identidad de escritor, diferente de las otras actividades que pueden definir a un individuo (artista escénico) (Heinich, 87).

[14] Los paréntesis son nuestros.

Por lo mismo, las artes escénicas están vitalmente asociadas al modo y al momento en el que se producen[15]. Si, como dice Ahtziri Molina, la historia y la crítica de arte "han considerado poco las condiciones sociales de producción de la obra y las estructuras sociales que se organizan alrededor del arte" (Molina, 6), en el caso de las artes escénicas, poco han ahondado en los procesos de producción/exhibición de las obras mismas y, por lo mismo, en la figura del artista en cuanto gestor (empresario, en algunos casos) del discurso escénico.

Creemos, por lo mismo, que estudiar este tipo de disciplinas desde esta perspectiva implica ver el trabajo escénico desde un aspecto transdisciplinario que pueda dar cuenta, cuando menos, del carácter estético, filosófico, antropológico, sociológico e, incluso, historicista de cada puesta en escena, ya que el estudio del teatro, la danza y el *performance,* entre otras expresiones escénicas, necesita de las herramientas que proporcionan cada una de estas disciplinas. En esta búsqueda,

> (…) más allá de una explicación de las posiciones sociales, la sociología de los productores artísticos puede consistir en una comprensión de las representaciones de los actores. De este modo, la cuestión de la inspiración obliga a especificar claramente la postura del sociólogo. Si busca inscribir su objeto en los marcos comunes familiares a la sociología, mostrará que la "inspiración" invocada por algunos no es, "en realidad", más que una ilusión o un "mito", ya que los creadores son, como todo el mundo, "trabajadores"; entonces, no le quedará otro camino que retomar el discurso de muchos creadores actuales, más interesados en romper representaciones de sentido común que consideran que quitan demasiado la singularidad, que en mantener imágenes estandarizadas de ellos mismos, aun cuando fuesen imágenes de singularidad. Pero si busca comprender la lógica de

[15] Patrice Pavis, en su *Diccionario del Teatro*, sugiere una Sociología del Teatro, la cual está basada en las propuestas teóricas de Bourdieu, Gurwitch, Jean Duvignaud y Shevtsova. Se trata de "una disciplina que se interesa por el modo en que el espectáculo es producio y recibido por una colectividad humana y que puede ser objeto de una encuesta empírica (sobre la esctructura sociodemográfica del púlbico, por ejemplo) o de un estudio en función del 'capital cultural incorporado' (Bourdieu) del espectador. La sociologíaa, más que dedicarse a establecer las relaciones de la obra con la infraestructura económica, debe evaluar sobre todo el vínculo existente entre la obra, textual o escénica, y las mentalidades, las concepciones ideológicas de un grupo, de una clase social, de un momento histórico. El programa de Gurwitch (1956), prolongado por Duvignaud (1965) o Shevtsova (1993), sigue pareciendo actual:

> -estudio de los públicos, a fin de 'darse cuenta de su diversidad, de sus distintos grados de cohesión, de la importancia de sus posibles transformaciones en agrupaciones propiamente dichas.
> -análisis de la representación teatral en sí misma, como si se desarrollase en un cierto marco social;
> -estudio del grupo de los actores, en tanto que compañía, y más ampliamente en tanto que profesión;
> -análisis de la relación entre la ficciónn, textual, y escénica, y la sociedad en que ha sido producida y en la que es recibida;
> -comparación de las posibles funciones del teatro según el estado de la sociedad en un momento dado.

La sociologíaa avanzará si conforma sus resultados con la estética de la recepción (Jaus, 1978) estableciendo el horizonte de expectativas del público, el 'sistema teatral de las precondiciones prerreceptivas (De Marinis, 1987) y sobre todo la experiencia estética del espectador (Pavis 1996), sin olvidar la reflexión hermanéutica sobre las condiciones de comprender y de experimentarla, desembocando así en una antropologíaa del espectador y del espectáculo" (Pavis 1996, 430).

> estas diferentes representaciones (con el peligro de incluir las que transmiten una cierta cantidad de categorías de los sociólogos del arte), encontrará en los testimonios de los actores la alternancia entre momentos de inspiración y momentos de trabajo y mostrará que sus informes insisten en una o en otra dimensión según los contextos en los que los creadores deben hablar de su actividad y según los valores que intenten defender (Heinich, 87).

Indagar en el corazón mismo de la obra de arte escénico y en cómo ésta abre la posibilidad de encontrar la identidad de cada realizador escénico obliga, entonces, a buscar ciertas características de la artisticidad inherentes a las artes escénicas, es decir, aquellas que las distinguen de cualquier otra disciplina artística.

Consideramos que la historia de Jorge Kuri y las enigmáticas palabras que escribió por última vez permiten establecer un puente entre lo que sería puro de la sociología y lo que corresponde a la estética escénica. "Reconocimiento", en tanto posibilidad de ser visto y provocar la interpretación del observador, es existir para un artista escénico, de ahí quizá su importancia para que alguien se juegue la vida en busca de ese existir. Eso es lo que pretendemos reflexionar en esta tesis, además de buscar esas maneras propias del arte escénico en las que analistas, como Umberto Eco, han indagado poco. Eso no quita el intento de hacer y establecer reglas (o normas) generales de análisis para el arte, en donde se pueda identificar lo que Eco llama la "ley de la artisticidad", la cual implica un discernimiento de las experiencias estéticas en un marco histórico determinado:

> Una reflexión que se planteara como interpretación definitoria de las experiencias permanecería ligada a su historicidad (sería expresión de un determinado momento histórico de la cultura), mientras que la definición dialéctica de la ley de la artisticidad es sólo el reconocimiento de la historicidad de las experiencias y, en cuanto ideal de la razón, no es ciertamente desde la cual, al margen de la historia, se puede juzgar la historia, sino la 'tensión' para superar la rigidez en un momento de la historia, reconociendo la dialéctica de sus momentos, la 'posibilidad' de distintos momentos; la autoconsciencia misma de esta dialéctica que, bajo forma de reflexión teorética, se da cuenta de sí (Eco, 139).

Lo que se busca es inscribir el presente estudio en lo que Nathalie Heinich pone en mesa de discusión y debate:

> El interés de los especialistas en arte se focaliza en primer término en las obras y luego se amplía a sus condiciones de producción, de distribución y, finalmente, de recepción. Para marcar bien la especificidad de su enfoque sociológico, procederemos a la inversa, comenzando por la recepción –momento, si podemos llamarlo así, de la 'puesta en el mundo' de la actividad artística– y terminando por las obras (Heinich, 47).

Esto que podría criticarse por presentar una tendencia *sociologista*, concierne directamente a la investigación en artes escénicas en el momento que el investigador se pregunta: ¿a quién dirige su obra el artista?, ¿para quién produce arte?, ¿cómo, la obra misma, determina este 'a quien'?, ¿cómo este 'a quién' determina la obra?, ¿cómo es la obra de arte escénico, inscrita en un marco referencial concreto?

La primera de las preguntas planteadas, el "¿a quién?", pone en el centro de la acción a ese tercero incluido en la creación de las artes escénicas que, sin él, simplemente no hay hecho escénico. Se trata de quien observa y que, en su acto observante, participa en la conformación de la poiesis. Su vínculo con el artista (y con la misma obra) es indispensable. Luce Irigaray busca establecer la percepción como un medio de acceder "al otro como otro", ya que sin ese otro no habría el convivio que necesita el acontecimiento escénico, como diría Jorge Dubatti. El teatro es un acontecimiento de convivio (Dubatti, 43) que nosotros consideramos pone en comunión a los seres, en posibilidad de conformar un solo cuerpo social en algo que les es propio en un momento y lugar específicos. Irigaray señala que:

> La percepción representa un camino posible para reconocer al otro respetándolo como sujeto, y para permitir la percepción del otro sin dejar de ser sujeto. La percepción puede constituir un vínculo entre la recepción de un hecho que me es exterior y una intención respecto del mundo, respecto del otro (Irigaray, 33).

De esta manera, cualquier artista escénico, al considerar a ese otro como elemento sustancial de su creación artística, queda poderosamente enraizado a una necesidad de exhibición, sin la cual no puede ser considerado como, precisamente, artista escénico. Esta alteridad revela *un otro* con carácter complejo, es decir, no es *cualquier otro* a quien el artista escénico se dirige. Es *muchos otros*. Cada uno con particularidades específicas y con efectos en la construcción del discurso de artisticidad (y, por lo mismo, de la obra de arte escénica). Así, hay *un otro*-público, *un otro*-funcionario, *un otro*-crítico, sin contar las otredades endógenas de la obra escénica, entre las que estaría *un otro*-director, *un otro*-dramaturgo, *un otro*-actor, *un otro*… Ése es el eje central de este trabajo y en el que versa nuestra reflexión sobre en qué consiste el reconocimiento que Jorge Kuri pedía en su carta póstuma.

Por lo mismo, para nosotros, la búsqueda de exhibición va más allá de un simple capricho de ser visto en público, como puede deducirse de estas líneas introductorias.

Está, asimismo, vinculado a lo que Bourdieu llama "poder simbólico", como parte fundamental no sólo del reconocimiento, sino de la propia visión que el artista tiene del mundo y de sí mismo:

> El poder simbólico como poder de constituir lo dado por la enunciación, de hacer ver y de hacer creer, de confirmar o de transformar la visión del mundo, por lo tanto, el mundo: poder casi mágico que permite obtener el equivalente de lo que es obtenido por la fuerza (física o económica), gracias al efecto específico de movilización, no se ejerce sino él es 'reconocido', es decir, desconocido como arbitrario. Esto significa que el poder simbólico no reside en los 'sistemas simbólicos' bajo la firma de una 'illocutionary force', sino que se define en y por una relación determinada entre los que ejercen el poder y los que sufren, es decir, en la estructura misma del campo donde se produce y se reproduce la 'creencia' (Bourdieu 2000, 4)

El reconocimiento, la palabra en sí misma, incluye al otro que ve. De acuerdo con lo escrito por Bourdieu, ese otro que ve (y a quien el artista pide reconocimiento) adquiere una posición dominante con respecto a quien pide el reconocimiento. Ese otro "otorga" el reconocimiento y lo otorga porque el artista mismo le ha concedido esa posición. La pregunta, entonces, es: ¿a quién pide reconocimiento Jorge Kuri?

Por todo lo anterior, esperamos que resulte clara la razón por la cual el análisis de esta investigación se ha centrado en un discurso de artisticidad directamente vinculado al reconocimiento y, por consecuencia, a la capacidad de exhibición. Porque, además, pensamos que el arte escénico, al ser un acontecimiento convivial, requiere no sólo de tiempo y espacio para que la obra sea completada como tal. Necesita, también, de la plena comunión de los tres elementos básicos y condicionantes del arte escénico: el creador, la obra escénica y el público.

Sólo nos resta decir que, al comenzar a indagar un poco sobre la vida de Jorge Kuri (sobre todo, la registrada en la información hemerográfica que se había publicado al respecto), comenzaron a surgir algunos datos que daban ciertas respuestas a las inquietudes que provocaban dicho manuscrito, sobre todo aquellos que tenían que ver con la incapacidad del dramaturgo por ver montadas sus obras en los escenarios teatrales, y donde, al parecer, la relación trinitaria ideal para la construcción del discurso escénico sufría un accidente.

Un texto elaborado por el escritor, a manera de ponencia, en el año 2003, titulado *Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo*, muestra el deseo mismo del autor por ver montados sus textos teatrales y por participar activamente en la construcción del discurso escénico de cara a su exhibición pública y las estrategias empleadas para la misma realización:

> Ceder a los caprichos del director, o sucumbir al encanto fugaz de la improvisación es parte del oficio, pero el autor teatral debe proponer una estructura previa, de lo contrario adoptaría el papel de un albañil, más que el de arquitecto del hecho teatral. Sobre este tema existe un dicho para mantener al margen a los dramaturgos entusiastas: "el mejor dramaturgo es el autor muerto". Un refrán bastante absurdo que fue acuñado por los directores para mantener el poder, y que afortunadamente nuestra generación erradicó, salvo muy raras excepciones (…) Actualmente, la complicidad con los directores requiere que el dramaturgo esté presente en los ensayos y el proceso con los actores, no sólo para hacer cambios y modificaciones al texto, sino porque a veces de los actores mismos surge algo que puede ser de utilidad para el dramaturgo, incluso para obras posteriores. Esta fase de la investigación es incluso más importante que la documentación previa a escribir el texto, pues es cuando los datos toman cuerpo y dimensión humana. El dramaturgo tiene entonces el privilegio de identificarse por primera vez con el actor y su personaje, como lo hará más tarde el público (Kuri 2003).

En relación con lo planteado por Kuri, una parte del reconocimiento que pide para su quehacer es el de ser incluido en el proceso de montaje de la puesta en escena y no mantenido al margen como un dramaturgo que, antes de los ensayos, ha concluido su trabajo. Es decir, este nuevo dramaturgo o *dramaturgista* (como Kuri le llama en el mismo documento y quien debería "cuidar que todos los detalles mantengan coherencia al momento de llevarse a escena"[16]) es una figura que busca completar su discurso artístico/obra en el momento mismo de su exhibición, instante sin el cual se convierte en un artista/no artista en cuanto exhibido/no exhibido.

A lo largo de esta investigación percibimos una pugna entre Jorge Kuri y Claudio Valdés en cuanto a lo que ambos consideraban debería ser la producción de teatro en México. Dicha posición, al paso del tiempo, ha sido determinante en el destino de cada uno de estos dos realizadores, destino que se ha visto truncado por esa búsqueda de reconocimiento que Kuri exigió en su carta póstuma y el gozo del reconocimiento alcanzado que se desprende del discurso de artisticidad de Valdés. En esta

[16] Kuri, 2003.

contraposición de discursos observamos la falta de un ámbito común de producción escénica que, posiblemente, permitiría cambiar el rostro y las condiciones de gestación de las artes escénicas en este país.

CAPÍTULO 1.

El problema del reconocimiento

"La Luna está de luto en el teatro mexicano". Así comienza el escrito que Francisco Turón, publicó en la revista *Proceso,* donde daba cuenta de la muerte del dramaturgo Jorge Kuri. Éste es el único documento periodístico localizado para este trabajo que revela el contenido de una de las cartas que el escritor dejó antes de morir: y que, textualmente, dice:

> El cadáver suspendido por una cuerda dentro del closet de su estudio ubicado en la calle de Londres, en la Zona Rosa, fue hallado por su novia Anayatzin, quien de inmediato dio parte a las autoridades. Un par de cartas póstumas dirigidas a quien corresponda (una escrita de puño y letra y otra más a máquina) liberan de toda responsabilidad de su muerte, con excepción de la familia por la falta de reconocimiento como artista (Turón 2005).

Era la Semana Santa del año 2005, cuando el cuerpo sin vida de este creador fue encontrado en ese departamento de la colonia Juárez de la Ciudad de México. Por la nota escrita, podría suponerse que su historia profesional fue poco fructífera y que se trataba, más bien, de la culminación de la existencia física de un artista sin talento, posiblemente frustrado por los malos resultados de su quehacer artístico. No obstante, su trayectoria profesional apunta hacia otra dirección.

Un archivo digital, titulado "Currículum Jorge", con fecha de última modificación del 27 de agosto de 2004, a las 11:30 horas[17], muestra un listado de los "premios y reconocimientos" que, hasta esa fecha, Kuri había recibido por su labor artística:

> Mención honorífica en el VI Concurso Nacional de Obras Teatrales de 1998, convocado por la **SOGEM**[18] y la **UNAM**, con la obra **La amargura del merengue, farsa otoñal de la angustia cósmica.**
>
> Mención honorífica a la obra titulada **Ya Chupaste Faros o La Transfiguración de los Tránsfugas**, en el Concurso Nacional de Dramaturgia Teatro Nuevo 2000,

[17] Este dato nos hace suponer que fue redactado por el mismo dramaturgo.
[18] El formato en negritas corresponde al documento original.

convocado por el **ICCM**[19] y la **SOGEM**.

Premio Óscar Liera de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro por la obra **De Monstruos y Prodigios. La historia de los Castrati.** En la categoría de Mejor Dramaturgia Joven 2000-2001.

Becario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en el Programa Jóvenes Creadores 2002-2003, para escribir la obra de teatro **Bizarrías de la Feria.**

Becario de la Fundación para las Letras Mexicanas 2003-2004 (Kuri 2004a).

Por otro lado, las "referencias laborales" de este mismo archivo electrónico lo reconocen como "colaborador semanal en la sección de teatro, elaborando crónicas, reseñas, entrevistas y crítica de teatro" en el suplemento cultural "Sábado" del periódico *Unomásuno*, durante el periodo de abril de 1996 a febrero de 1998. En el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), fue asistente de investigación recopilación de datos y redacción para el *Diccionario de Teatro Mexicano* con soporte en CD-Rom (de mayo a noviembre de 1996).

Además, el texto informa que Kuri fue colaborador de las revistas *Documenta-CITRU* y *Paso de Gato*, mientras que tres de sus obras (*El escritor tiene la culpa* (sic), *Las reglas de la desobediencia* y *Ya chupaste faros)* fueron incluidas en el CD Rom *100 años de Teatro Mexicano*, que se editó en el marco de los festejos del 25 aniversario de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).

Hasta el año 2004, había escrito 16 obras de teatro, siendo las últimas *Sueños de la Cumbancha* (2000), *Don Latoso vs la Koalición de los Koalas* (2001), *El exilio de Ausencia* (2002), *La fiesta de los fantoches* (2002-2003), *Delirio en claroscuro* (2003-2004), *El laberinto del yo* (2004) y, por supuesto, *De monstruos y prodigios, la historia de los castrati* (1999-2000), que fue publicada en la revista *Gestos* de la Universidad Irvine California (número 31, abril 2001).

Esta enumeración de obras, premios, becas, publicaciones y menciones honoríficas refieren a un escritor prolífico, a pesar de su corta edad[20], con un enorme potencial de desarrollo artístico que, sin embargo, se vio frustrado por su fallecimiento. "Me parece triste y lamentable su muerte", comentó en una entrevista Luis Mario Moncada, un

[19] Instituto de Cultura de la Ciudad de México.
[20] Nació el 4 de febrero de 1974, en Ciudad Satélite, Estado de México.

trabajo publicado en el periódico *La Jornada*, el 25 de marzo de 2005. De acuerdo con la nota periodística, se trataba de un escritor de enorme "imaginación, fantasía y riqueza de lenguaje", aseguró el entonces director del Centro Cultural Helénico. "Moncada recordó que conoció a Kuri cuando cursaba el bachillerato y 'desde entonces mostraba una riqueza en el lenguaje inusual para su generación'. Su principal problema, abundó fue la dificultad para ver materializados sus textos en escena" (Rodríguez 2005).

Por su parte un boletín del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) que presenta el libro *Delirio en claroscuro*, de Jorge Kuri, publicado post mortem, titulado "Jorge Kuri o la dramaturgia del debraye" indica que "el caso de Jorge Kuri es singular porque (…) supo acuñar una dramaturgia propia y distintiva. Tanto en el entramado de sus obras como en la vida que adquirieron sus personajes, descolla un trabajo minucioso, el cual desemboca en la necedad (sic) por exhibir al ser humano bajo la lupa del humor y la sátira" (CONACULTA s/f).

1.1 La muerte como noticia de la cultura viviente

Ahora, a más de cinco años de la desaparición física de Jorge Kuri, su suicidio sigue hablando, sobre todo a quienes prestan oídos para escucharlo. Por ejemplo, para el dramaturgo Enrique Olmos de Ita (fue amigo de Kuri durante los últimos años de su vida), esta muerte le ha servido para llevar una vida sin la obsesión del teatro:

> Me he preocupado, más bien, en vivir; no para el teatro, sino con el teatro. Estoy enamorado, me casé. Tengo un gato. Es decir, cosas más terrenales que Jorge nunca se dio la oportunidad de tener, porque vivía exclusivamente para el teatro y, a nosotros, en ese momento, nos pasaba un poco lo mismo; estábamos súper ansiosos por ser reconocidos, por aparecer en el escenario, por invadir las jerarquías, por tomar el sitio que creíamos que nos correspondía y estábamos como muy acelerados y no estábamos viviendo (Olmos 2009).

En *El suicidio*, Émile Durkheim explica que el suicida siempre da (y se da) motivos aparentes para justificar su acción.

> Y esas razones que se dan del suicidio o que el suicida se da a sí mismo para explicarse su acto, no son, por lo general, más que las causas aparentes. No sólo se trata de las repercusiones individuales de un estado general, sino que lo expresan sin ninguna fidelidad, dado que permanecen constantes aun cuando aquél sea muy distinto. Marcan, puede decirse, los puntos débiles del individuo,

> aquellos donde la corriente que viene del exterior lo incita a destruirse, y se insinúa más fácilmente con él. Pero no forman parte de esta corriente y no pueden, en consecuencia, ayudarnos a comprenderla (Durkheim, 239).

Este investigador busca las razones del suicidio en elementos de tipo social, más que en motivos individuales. Afirma que "los suicidios no constituyen, como podría creerse, un grupo completamente aparte, una clase aislada de fenómenos monstruosos, sin relación con otras modalidades de la conducta (…) no son más que la forma exagerada de prácticas usuales" (104). De esta manera, la verdadera expresión del suicidio no está en el motivo o en la causa que lo origina. Su clave, su valor como un acontecimiento valorado por muchos como de sobreactuación radicalizada, está en su decir, en qué se desprende y qué dice de aquél al que llega ese hablar. Un hablar que, al ocurrir, se traduce en un gritar. Gritar fuerte hasta que la vida se escape sin remedio.

El suicidio fue escrito a finales del siglo XIX y es el primer texto que aborda el tema desde un enfoque social. El documento nos ha permitido considerar que una muerte así, provocada, es un acto que violenta fuertemente la vida de la comunidad en la que queda inscrita. Nunca pasa desapercibida, aunque se quiera aparentar lo contrario, y las reacciones que desencadena son, también, poderosas y de naturaleza variada. Lo mismo ocurre con la interpretación que cada sujeto hace del acontecimiento, una vez que se topa de frente con él. Aquí surge una interrogante: ¿qué enuncia cada muerte voluntaria? ¿Expone al fallecido o enfrenta con violencia consigo mismo al que queda vivo? Tal vez, habla más del vivo que ve su propio vivir frente al dejar vivir del otro.

Alcira Mariam Alisalde menciona que, en casos donde ocurre un fallecimiento repentino, como el de Kuri,

> El individuo es tomado por sorpresa sin rituales de despedida y sin agonía previa. Es una muerte totalmente imprevista que impregna de estupor a los deudos. Trátase, para los sobrevivientes, de una experiencia de brusca y sorpresiva máxima ruptura (Alisalde citado en Ortiz 2008, 40).

Víctor Manuel Ortiz elabora un esquema de cómo es concebida la muerte en diferentes épocas desde la Edad Media, cuando era "re-conocida como parte de la vida. Conocida de tan cotidiana" (Ortiz, 40), a diferencia de la muerte en la época contemporánea, que este investigador identifica en dos vertientes: desorbitada o súbita. La primera es "superlativa, sin razón" y representa una "ruptura de la identidad", mientras que la

segunda es sinónimo de "ruptura máxima, sin tiempo", además de que confronta "con la ausencia de identidad" (40). En ambas, la ruptura es la constante y, de alguna manera, al muerto se le exilia del grupo social, se le envía al ropero del olvido y se van borrando, lentamente, las huellas de su paso por la vida. Por eso, la idea que se tiene acerca de la muerte no es más que mera construcción social, ya que

> (…) es el deceso de un cuerpo en un espacio y un tiempo determinados. Es decir, los significados de la muerte de ese cuerpo en mucho dependen de los significados atribuidos al tiempo y al espacio en que ésta ocurre. Lo anterior nos lleva al campo de la subjetividad, al de la identidad y, por ende, al de la otredad (33).

En la actualidad, "un componente clave de la exacerbación pulsional de Occidente contemporáneo pareciera ser la negación de la muerte; es considerada siempre un accidente, no parte integral de la vida" (43), aspecto que quizá se profundiza más cuando dicha muerte es producto de una decisión personal. Entonces, las posiciones y las negaciones se polarizan aún más. Sin embargo, en el fondo de un suicidio, como en el de Kuri, hay una apuesta del fallecido, seguramente no consciente, por resistirse a la desaparición y a la exclusión social. A partir de este acto, la huella de la vida se enraíza, cala hondo. Desde ahí busca hacerse escuchar.

Por nuestras indagaciones, descubrimos que había algunos aspectos de la personalidad de Jorge Kuri que hicieron suponer que su suicidio fue producto de un cierto desequilibrio mental. Muchos lo quisieron pensar así y, de esta manera, no escuchar las voces que provenían de esta muerte. Otros más vieron, en la inconformidad de Kuri con el quehacer teatral mexicano, una pataleta de escritor famoso y un discurso que no valía la pena considerar. Pero, como dice Ortiz, si pensamos que "cada muerte que comprobamos, entonces, no es sino una reafirmación de las categorías culturales desde las que la contemplamos" (24), la expresión del vivo sobre lo muerto es noticia de esa cultura viviente que contempla la muerte del otro.

Claudio Valdés Kuri, el director de escena de *De Monstruos y Prodigios: la historia de los castrati*, fue testigo de la prédica recurrente en Jorge Kuri acerca de sentirse fuera de la actividad escénica mexicana: "Ésa era una de sus grandes preocupaciones. Sentirse excluido, que nadie montaba sus obras. ¡Había muchas quejas!" (Valdés 2009a). Olmos de Ita, por su parte, ve la misma situación, aunque desde otra perspectiva:

> Jorge se inventó el Embajador de la Luna. Era ombudsman de los chiflados, porque sentía que era una forma de alargar el teatro en la vida. Esto lo discutí con él antes de que fuera imposible tener una conversación con él como seres humanos, y creo que lo que sentía es que si creaba un Jorge Kuri fuera de la ficción, su ficción a la hora de escribir iba a ser más potente y él se sentía muy bien siendo un personaje de sí mismo, porque al final era a lo que aspiraba (Olmos 2009).

Nosotros hemos decidido no dejarnos ensombrecer por la aparente enfermedad mental o los caprichos de Kuri, ya que ambas apreciaciones podrían partir del valor que cada quien da a la muerte del dramaturgo. Optamos, entonces, por una ruta que no se basara en encontrar las razones que llevaron a este hombre de letras a quitarse la vida. Las dos decisiones anteriores se deben, principalmente, a que pensamos que, incluso, si la locura de Jorge Kuri fuera real (asunto que nunca hemos puesto en entredicho), consideramos que ésta tiene posibilidad de mostrar aspectos del entorno social en el que vivió este dramaturgo y que resultan interesantes para discernir sobre lo que esta personalidad muestra del ambiente social donde quedó inscrita.

Estimamos que lo que, fundamentalmente, se encuentra en la comunidad teatral a la que perteneció Kuri son hombres y mujeres de la escena que van tras lo que creen que es relevante para su vida como artistas. En esto profundizaremos más en los siguientes capítulos. Por lo pronto, adelantamos que aquella palabra que Jorge Kuri dejó en su nota póstuma (*reconocimiento*) no tiene carácter de exclusividad en el discurso de este dramaturgo. Ronda por los camerinos teatrales y las oficinas de gestión cultural. Es parte del universo de la comunidad con la que convivió el dramaturgo. Ese vocablo, por ejemplo, apareció varias veces en las entrevistas que realizamos para esta investigación. ¿De dónde nace, entonces, la dolorosa petición de Jorge Kuri? Ésta es la pregunta que acompaña la exposición que hacemos en todo este trabajo y que, más que dar respuestas, intenta mostrar pistas para que cada quien reflexione sobre el asunto. Esto lo hemos pensado así, porque, como ahondaremos más adelante, creemos que la muerte de Jorge Kuri busca su propia influencia y, desde ahí, pide interpretación.

1.2 Reconocimiento, una palabra en clave de actual

Si Jorge Kuri no tenía reconocimiento, ¿entonces qué significan los datos que señalan su currículum de vida? Apriorísticamente, podemos afirmar que contaba con las

credenciales suficientes para ser considerado como una persona exitosa y valorada por las instituciones oficiales encargadas de la promoción y la difusión de la cultura en el país. Por ejemplo, alcanzó la fama en noviembre del año 2000, cuando el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), estrenó la puesta en escena de su obra *De monstruos y prodigios, la historia de los castrati*, montaje que reportó una enorme afluencia de visitantes, infinidad de premios y reconocimientos oficiales e internacionales, además de la consolidación de Valdés Kuri como director excepcional.

De acuerdo con la página web de Teatro de Ciertos Habitantes, la compañía que lidera Claudio Valdés Kuri, esa puesta en escena de "teatro-ópera":

> (…) aborda un fenómeno artístico, social y cultural sin precedente: la historia de los castrados, prodigios y monstruos a la vez, niños pobres de nacimiento propulsados al rango de estrellas en la frívola constelación de las grandes cortes de Europa. (…) Con una mirada precisa y desenfrenada, irónica y reflexiva, un grupo de virtuosos actores-músicos, monstruos y prodigios a su vez, dan vida a uno de los misterios más sublimes de la historia: la voz incomparable de los *castrati*. Una producción que ha recibido numerosos premios y ha realizado giras internacionales que le han consignado un gran renombre (Ciertos Habitantes).

Esta misma página electrónica muestra algunos de los galardones que tuvo la puesta en escena no sólo en México, sino en una gran diversidad de lugares en el extranjero:

> (…) se estrenó con gran éxito en octubre de 2000 en España, participando en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, Temporada Alta 2000 de Gerona y Festival Granada Abierta. Asimismo, esta obra inauguró la remodelación de la Unidad Artística y Cultural de Instituto Nacional de Bellas Artes de México. De noviembre 2000 a marzo 2001 se presentó en temporada en el Teatro El Galeón, con localidades agotadas en todas las funciones. Se puede destacar la presentación de la obra durante el año 2000 en el Festival de Teatro de Caracas; en el Kunsten Festival des Arts de Bruselas; en el International Hispanic Theatre Festival of Miami; en The New York Festival y la Muestra Internacional de Artes Escénicas de Puerto Rico. En el año 2006, se remonta esta prestigiosa obra en homenaje a Jorge Kuri, recientemente fallecido, presentándose en el Teatro Julio Jiménez Rueda; comenzando después una serie de giras nacionales e internacionales (Ciertos Habitantes).

Apuntamos lo anterior con el fin de mostrar hasta dónde había trascendido el trabajo dramatúrgico de Jorge Kuri. Antes de *De monstruos y prodigios*, sólo su obra *El escritor tiene la culpa* había sido llevada a los escenarios teatrales. Eso fue en el año 1998, en el Museo del Carmen de Coyoacán, como parte de un programa de apoyo a la dramaturgia joven ofrecido por la Universidad Nacional Autónoma de México

(UNAM). Además, *De monstruos y prodigios*[21] fue premiada por la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro (AMCT) "como mejor obra teatral" y, asimismo, obtuvo el reconocimiento Óscar Liera; "en ese mismo año, representó a México en el XV Festival Iberoamericano de Teatro celebrado en Cadiz, España" (Galindo s/f). Por otro lado, pocas semanas antes del fallecimiento del autor teatral, la obra *La amargura del merengue* había sido estrenada por el grupo La MaMa, en la ciudad de Nueva York.

Con estos datos por delante y tomando en cuenta la definición de suicidio de Durkheim, para quien éste es "todo acto de muerte que resulte, directa o indirectamente, de un acto, positivo o negativo, realizado por la propia víctima, a sabiendas que debía producir ese resultado" (Durkheim, 103), podemos arriesgarnos a proponer que la petición de *reconocimiento* de Kuri no fue escrita ni por casualidad ni por pose banal. Esta suposición nuestra encuentra sustento, además, en las líneas de Nancy Fraser y Axel Honneth, para quienes el vocablo reconocimiento

> Se ha convertido en una palabra clave de nuestro tiempo. Esta idea, una venerable categoría de la filosofía hegeliana, resucitada no hace mucho por lo teóricos políticos, está resultando fundamental en los trabajos para conceptualizar los debates actuales acerca de la identidad y la diferencia (…) los filósofos morales utilizan cada vez más el término "reconocimiento" para desvelar las bases normativas de las reivindicaciones políticas. Observan que una categoría que condiciona la autonomía de los sujetos en el plano intersubjetivo, recoge muy bien los intereses morales de muchos conflictos contemporáneos" (Fraser, 13).

Así, el suicidio de Jorge Kuri es un acto que clama, en quienes lo escuchan, por no ser visto como un acontecimiento aislado ni como una petición arrogante para ser alumbrado por algún reflector. Exige estudio, análisis y comprensión. Va más allá de un ser humano que ha decidido quitarse de en medio y coloca la voz de este autor como una que se alza por encontrar una identidad propia (la del artista), a partir, quizá, de la diferencia con otros artistas.

[21] "(…) la obra que revolucionó el teatro mexicano" (Miranda 2008).

1.2.1 Las obras son para la escena, no para el papel

A partir de la gran cantidad de notas publicadas sobre el suicidio de Jorge Kuri, supimos que fue egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, así como del Diplomado de Escritores de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM). Estos documentos periodísticos, por otro lado, no publicaron que, antes del éxito que obtuvo al hacer mancuerna con Claudio Valdés Kuri, fue rechazado de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) en, cuando menos, dos ocasiones. A ese lugar acudió para estudiar la carrera de actor[22].

Además, nos enteramos de que fue en la escritura teatral donde centró sus mayores esfuerzos artísticos. "Tenía talento para haber escrito algunos relatos, tenía mucho talento para poder hacer una poesía extravagante, pero siempre quiso escribir teatro y siempre quiso, además, escribir teatro para la escena" (Olmos 2009). Aquí encontramos una primera clave para interpretar la petición de Jorge Kuri: buscaba que sus obras fueran llevadas a la escena y que no se quedaran únicamente en el papel. También pretendía participar activamente de la concepción de la puesta en escena. De ahí, que él no se considerara dramaturgo, sino *dramaturgista*. Sobre éste último, Anne Ubersfeld explica que:

> En el sentido moderno, de origen alemán (*Dramaturg*), el dramaturgista es un asistente del director de escena, cuyo trabajo es esencialmente de preparación: elección eventual de textos, investigación y documentación literarias e históricas, reflexión sobre el sentido y la "ideología", algunas veces trabajo de "adaptación" del texto con modificaciones más o menos importantes, asistencia a la puesta en escena como observador "desinteresado" y, algunas veces, "animador" (redacción de programas, organización de sesiones de discusión). Muchos puestistas tienen un dramaturgista asociado a sus trabajos y al cual permanecen generalmente fieles. Otros lo rechazan ("No quiero un encargado de ideas", decía Vitez) y hacen ellos mismos el trabajo del dramaturgista. La palabra y la función fueron popularizados por los brechtianos, a pesar de que Brecht fue su propio dramaturgista. El problema es que se concibió esa función como la de un "encargado de la ideología", lo que es un empobrecimiento del término (Ubersfeld, 42).

[22] En una conversación informal con la actriz Paola Izquierdo, le preguntamos si, en alguna ocasión, habían escuchado del dramaturgo y ésta fue la referencia que nos dio. El dato fue verificado, después, en las entrevistas con Elihú Galván y Guillermo Melo.

Muchas de las fuentes testimoniales a las que recurrimos refieren que Jorge Kuri no estaba conforme con ser un escritor que laboraba detrás de un escritorio, dispuesto a esperar pacientemente a que sus obras fueran llevadas a la escena en algún momento. También hizo esfuerzos por darle voz a los que veía como desamparados, es decir, aquellos artistas que él creía que necesitaban ser escuchados, apoyados en su labor artística. Por ejemplo, para Fernando de Ita,

> Desde muy joven se subió al trapecio de los estimulantes para escribir desde ahí sobre una sociedad que margina a los trapecistas. Sus obras son visiones románticas de los antihéroes del siglo 21 y sólo en ellas triunfa el delirio de los poetas (…) vivió como murió: colgado de una cuerda (Ita citado en Hernández 2005).

Además, hemos tomado como una de nuestras principales bases de interpretación que la existencia de Kuri refleja el sistema de relaciones que componían el ambiente artístico en el que vivió. Pero este ambiente, o mundo, como lo denominan Humberto Maturana y Francisco Varela, no es sino un entramado de varios mundos. Y "los sistemas vivos individuales son parte de cada uno de los mundos de los demás. Se comunican y coordinan su comportamiento" (Capra, 279). En Kuri, podían apreciarse varias de estas relaciones:

> (…) tenía varios (mundos), es que eso era muy curioso; tenía el grupo de los actores fracasados y cocainómanos, un grupo bastante *underground*. Luego tenía a sus amigos *groovies* que eran tres o cuatro; sobre todo, eran personas mayores que había conocido en SOGEM que eran como izquierdosos, contestatarios, pero bastante mediocres como escritores y que Jorge los arropaba y les decía "tú eres un gran escritor" y les prometía que iba a luchar en los teatros del INBA para montar sus obras. Eran obras terribles. Era gente de cincuenta o sesenta años que empezaba a escribir teatro y Jorge les decía que eran genios (sic). Y por otro lado, estaban sus amigos dramaturgos, que éramos Luis Ayllón, Edgar Chías, Noé Morales y yo que, al final, fui muy amigo suyo. Con nosotros era más precavido; con nosotros se esforzaba en ser un tipo de ideas, argumentar. Pero, al final, le ganaban las extravagancias y hay montones de anécdotas que lo atestiguan (Olmos 2009).

Posiblemente, este artista poseía una idea integral de lo que era su papel en la construcción del hecho escénico, una concepción que incluía, además, como una de sus estrategias creadoras, la de hacerse de un séquito de seguidores que dieran validez a su discurso artístico. De esta manera, él también otorgaba cierta identidad y representaba a

quienes consideraba como desvalidos, a aquellos seres que parecieran no ser escuchados por nadie.

> Pensaba que hacer teatro era un acto peligrosísimo y, por eso, su vida se le fue en ello, porque se lo tomó muy en serio. Yo lo que le podría reprochar (si ahora lo pudiera ver) es que se haya tomado tan en serio la tarea de ser dramaturgo, quizás es el dramaturgo mexicano que se ha tomado más en serio desde González Caballero[23] que, curiosamente, escriben un teatro muy parecido. Se tomó la tarea del dramaturgo como algo tan vital (Olmos 2009).

1.2.2 "Este mundo, rosa insoportable"

Cuando Émile Durkheim asegura que quien se suicida busca provocar un efecto en otra persona (Durkheim, 103), hace notar que este acto, en apariencia solitario, realmente no lo es. Hay, cuando menos en la cabeza del suicida, algún otro presente. Si no fuera así, por ejemplo, en el caso de Kuri, no tendría sentido la carta póstuma. No la escribió para sí mismo. Él era creador de historias teatrales. ¿Cómo no pensar que su muerte fue un *performance*? Éste entendido a la manera de Erving Goffman, como "la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes" (Goffman, 27).

Es en este resultar influyente donde el suicidio se convierte en ocasión no sólo para escudriñar en la búsqueda de reconocimiento de Kuri. Esta palabra sirve para discernir sobre el mundo normativo que le tocó vivir y podría ayudar a vislumbrar un probable mundo que le impulsa a suicidarse, porque no queda nada qué hacer. Hay, también sospechamos, más que rasgos de enfermedad mental detrás de esos manuscritos. Para Edgar Morin, "hay sensatez en la locura y locura en la sensatez" (Morin, 419). Pensamos entonces que en ese vaivén de la locura a la sensatez y en la contención de una en la otra, también se abre el espacio para la percepción de la *naturalidad* del mundo, lo que Kuri ve como propio de un mundo donde (de acuerdo con nuestra propia interpretación) se percibe muerto en vida.

Si entendemos el suicidio como parte constituyente de una visión de artista, este acto

[23] Antonio González Caballero nació en Celaya, Guanajuato, en 1927. Escribió, entre muchas otras obras, *Señoritas a disgusto* (1960), *El medio pelo* (1961), *La ciudad de los carrizos* (1967) y *Las devoradoras de un ardiente helado* (1972).

podría, incluso, hasta ser considerado como una especie de obra de arte. Es decir, un hecho comunicativo que se abre a la interpretación de quien lo observa (Eco, 51) y desde ahí hablar, más allá de la pretensión de quien lo realiza. En este sentido, Umberto Eco considera la interpretación como "situarse" en la posición del creador, "en recorrer de nuevo su labor hecha de intentos e interrogantes" (28), mientras que piensa que la obra de arte "*es* las reacciones interpretativas que suscita" (32). En las reacciones que despierta la obra, hay, en quien observa, un re-visitar el camino hecho por el creador de una obra de arte y hay, retomando la sugerencia de la Teoría de Santiago, una coordinación de comportamiento y una comunicación de dos mundos, el del creador y el del observador. Por lo mismo, la voz que nace de dicha obra de arte no es unívoca; al respecto, dice Roland Barthes que

> (…) la explicación de la obra se busca siempre en el que la ha producido, como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la acción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus 'confidencias'" (Barthes 1968).

No es, pues, una voz solitaria la que se alza detrás del acto de creación artística. Es un diálogo continuo en el que resuenan todos y cada uno de los elementos constituyentes de su propia existencia. Por otro lado, Eco, retomando la propuesta teórica de Luigi Payreson asegura que la obra es una narración "definida de lo que fue su hacerse (…) y revocación permanente del movimiento productivo que le dio vida" (Eco, 19). Si el acto suicida de Kuri suscita reacciones interpretativas, también es una narración y también puede dar cuenta de este "movimiento productivo" que lo hizo ser lo que fue.

Creemos, por lo tanto, que en el universo de Jorge Kuri hubo algo que derivó en un suicidio por falta de reconocimiento y en una cierta fidelidad a una visión de aquel mundo y de sí mismo. La acción de este escritor, por lo mismo, es también ocasión para narrar (o, incluso interpretar) cómo fue su hacerse. La intuición nos dice que no hay que despreciar la trayectoria profesional de este artista, para ver cómo había, en él, una desvalorización de lo que otros, como las instituciones oficiales, sí consideran como reconocimiento a un artista con el perfil de Jorge Kuri.

El dramaturgo utiliza la palabra reconocimiento como una acción subversiva, agresiva y violenta para dar cuenta de algo donde no se sentía contenido. Resulta peculiar que, aunque haya estado acompañada del acto de quitarse la vida, esta palabra hubiera

quedado, aparentemente con inocencia y sin trascendencia, escrita de propia mano del autor, para dirigir la mirada, es decir, la interpretación, sobre un acontecimiento que, creemos, alcanza un cierto grado de *performatividad*. Al respecto Barthes dice que

> (…) escribir consiste en alcanzar, a través de una previa impersonalidad –que no se debería confundir en ningún momento con la objetividad castradora del novelista realista– ese punto en el cual sólo el lenguaje actúa 'performa' y no 'yo'. (Barthes 1969).

En este sentido, lo que hace el acto *performático* no es únicamente la acción física de Jorge Kuri, sino las palabras que la acompañan y las reacciones que desencadena, al igual que, como decíamos líneas arriba, la obra de arte. *Performar*, en este camino, no es otra cosa sino provocar la interpretación, en este caso, a través de lo que se dice y se hace. Estas palabras como hemos dicho, son, al final de cuentas, expresión de lo vivo sobre lo que yace inerte, pero que adquiere un sentido de revitalización a partir, precisamente, de la re-consideración de lo que dice aquello que aparentemente no tiene más vida.

Por otra parte, creemos que Jorge Kuri entendió desde otro punto de vista lo que podría significar el reconocimiento como artista, un estadio que, definitivamente, no fue alcanzado por los premios, becas y diplomas que otorgan las instituciones culturales. Su lucha, por lo mismo, resultaba incomprensible para muchos. ¿Qué quería Kuri, entonces? Encontrar la afirmación contundente no es sencillo ni, quizá, posible; probablemente, saber lo que no quería nos podría ayudar a comprender un poco más los mecanismos mentales de este autor teatral:

> (…) no quería el reconocimiento, no quería los premios, las becas. Eso le gustaba como a todos, pero él realmente lo que quería era sentir que la gente lo apreciaba por un personaje, por una idea, por una ocurrencia. Entonces, estaba todo el rato ideando ocurrencias, ideando cosas raras e ideando bromas, riéndose, tocando la armónica, molestando a personas de todo tipo. Era, justamente, acrecentar su personaje, para crearle más contradicción (Olmos 2009).

El "acrecentar el personaje" da pistas sobre una personalidad construida a propósito y, conscientemente, provocadora. En cierta medida, nos remite a lo que Tadeusz Kantor entiende como al actor de su teatro, es decir, aquél en el que se "funden los niveles del hurto y la usurpación" y que no es sino una máscara que oculta otra máscara "tras la cual no existe un original al que pudiéramos referirnos", porque se mueve entre el ser y

el no ser, "es una marioneta en manos de su creador, quien decide si tensa los hilos o los suelta… El actor es una posibilidad de jugar el juego de la igualdad entre el pasado y el presente, entre lo vivo y lo muerto" ("Introducción" de Fediuk en Miklaszewski, 25). En la mera personalidad de Jorge Kuri, todo parece indicar que marioneta y creador se funden en una sola figura.

En este dramaturgo hay, además, una posición política clara y definida que se ubica en contra de las instituciones culturales y a lo que de ellas emana, a menos que respondan a sus intereses particulares; principalmente, que aporten los recursos materiales necesarios para poder ver sus obras puestas en escena.

En algún momento, él y Olmos de Ita redactaron las bases para proponer el proyecto Teatro de Aquiles[24], que estaba integrado por un Colectivo de Dramaturgos Jóvenes (menores de 35 años) que "por alguna razón no han tenido acceso a montajes profesionales". A través de esta propuesta buscaban llevar a cabo un Ciclo de Ópera Prima en la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y obtener apoyo de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, quien tenía, de acuerdo con su discurso, que dar "un apoyo simbólico que coadyuve al desarrollo de nuevas voces". En la justificación de dicho escrito, exponían que los dramaturgos jóvenes de México:

> Necesitamos presentar nuestro trabajo en un Foro de SOGEM ya que se trata de la única instancia que se dedica a la defensa de los derechos de autor, pues frecuentemente los jóvenes dramaturgos nos hemos visto sometidos a los abusos por parte de los productores y directores, situación que estamos seguros lograremos evitar si nos acercamos a la SOGEM (Kuri s/f e).

Estos dos escritores, en aquel momento, creían que tanto los teatros universitarios, como los del Instituto Nacional de Bellas Artes y los comerciales, tenían que "abrirse mucho más" a la dramaturgia mexicana. Pensaban que Telón de Aquiles contribuiría a dicha apertura. Habían fundado este colectivo para la primera edición de Puerta de las Américas[25] y cuya intención era aglutinar a todos los jóvenes dramaturgos mexicanos

[24] "A estos señores les decía que sí, que él iba a hacer una cruzada por el teatro mexicano y por la dramaturgia mexicana; incluso, hizo el proyecto Opera Prima SOGEM que presentamos él y yo a SOGEM cuando éramos miembros de Telón de Aquiles y es poca madre, porque es toda la idea de Jorge de cómo el teatro de SOGEM, que es un teatro frío donde no va gente, podía servir para montar obras de jóvenes escritores. Estaba poca madre, porque él tenía la idea de 'sí, vamos a tomar los teatros y los funcionarios son inferiores a nosotros". Yo me divertía mucho con él cuando se ponía con esas cosas'" (Olmos 2009).

[25] En 2006, el entonces embajador de Estados Unidos en México, Antonio O. Garza, describió el programa Puerta de las Américas (que fue creado en el año 2003 por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) de la siguiente manera: "El programa de artes escénicas México: Puerta de las Américas, promoverá el intercambio cultural y el

en una compañía que les permitiera difundir sus textos.

> Al final resultó que ni era una compañía plural, porque la habían fundado Zaria Abreu, Carlos Nóphal e Iván Olivares, con intención de figurar, ellos, a partir de un colectivo y, segundo, no era para nada nacional: eran chilangos. Luego invitaron a Legom[26] y dos o tres más de fuera de la Ciudad de México. A mí me invitaron por culpa de Jorge, porque él insistió en que me invitaran, a pesar de que nadie había leído mis obras. Y la idea era ésta: ¿Cómo vamos a hacer un grupo sin grupo, pero vamos a tener presencia en México? Y se creó un manifiesto. Por ahí ha de estar el manifiesto de Telón de Aquiles, que lo redactaron Edgar Chías y Alberto Villareal (Olmos 2009).

De acuerdo con Enrique Olmos, a Jorge Kuri "le interesaba muchísimo ser parte de una generación, de un grupo; combatir juntos". No obstante, este grupo no duró mucho tiempo ("nada", afirma Olmos), únicamente los tres meses de preparación de Puertas de las Américas y lo que quedó fue un CD Rom que se hizo con algunas obras. "Luego, a Jorge, a Perla Villa y a otros, prácticamente nos echaron, porque no había un proyecto real de propuesta ni nada" (Olmos 2009).

En algún momento, Kuri decidió tomar en sus manos el futuro teatral mexicano. Lo hizo desde una casa, en Villa Coapa, que le sirvió como morada para su proyecto fundamental. Era la Embajada de la Luna. En ese espacio se reunían (sobre todo los lunes), aquellos que sentían un compromiso con la vida teatral de la capital mexicana y que, de alguna manera, se sentían inconformes con las formas normadas en que se realizaban las puestas teatrales apoyadas por las instituciones oficiales. Kuri, al parecer, se había auto-elegido como líder de esa pequeña comunidad. Se nombró e impuso el título de Embajador de la Luna. Aunado al crédito, se erigió como escritor de tiempo completo, posiblemente sin ningún deseo de hacer otra cosa; excepto, claro, participar de las puestas en escena de sus propias obras.

> Lo convirtió, además, en una profesión de riesgo, porque se involucró de tal modo con el ejercicio, con el oficio de escribir teatro que, de verdad, no vivía para hacer otra cosa y siempre estaba hablando de eso. Siempre estaba creándose un personaje. Al final de cuentas, su propio personaje se lo devoró. En general, era esta idea del personaje que hago de mí mismo que me transforma y transforma mi entorno. Y eso, pues, creo que fue lo que acabó con su vida (Olmos 2009).

---

diálogo entre los artistas a nivel mundial. Esta importante reunión de profesionales del arte apoyará que artistas talentosos puedan hacer realidad sus sueños" (Embajada de Estados Unidos s/f).

[26] Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio.

No fuimos los únicos a los que se nos comenzó a desdibujar la idea del trastorno mental de Kuri, cuando nos enteramos de sus esfuerzos por construirse un personaje. Días después del suicidio del dramaturgo mexiquense, el ensayista y narrador Rafael Toriz[27] también cuestionó la supuesta locura de Jorge Kuri, no porque ésta no fuera real, sino porque ésta comenzaba a convertirse en una pantalla que no permitía ver lo que, sí, en vida, defendió Kuri. A manera de homenaje póstumo, en *Epicedio*, expuso que

> El Embajador de la Luna, negado como pocos a la extracción de la piedra de la locura, acaso encontró en la tinta un tímido consuelo: aquel que intuye que se escribe para arrebatar con palabras envenenadas por el resentimiento y el coraje todo lo que nos robaron; que se escribe para llenar vacíos y arrancarle a la vida un poco de lo mucho que nos quita. Nuestro amigo supo que era necesario despedazarse para estar entero. Dicen los poetas que el metafísico es aquel que distingue con claridad el paso del tiempo. Creo que el embajador era consciente de su empresa, que sabía –como el Séneca adiestrando a Lucilio– que no hay vidas cortas ni largas sino vidas que son vividas, que estar vivo es ser presencia, puro presente: Kuri sabía que no somos nada y que si algo fuésemos lo ejecutaríamos con tanta intensidad hasta nulificarnos. Kuri sabía (yo lo sé, porque me lo dijo) que la obligación de despertar a la vida hace de este mundo una rosa insoportable (Toriz 2005).

1.2.3 El rol del dramaturgo en la puesta en escena

No sólo percibimos el suicidio de Jorge Kuri como *performance*, según la propuesta de Goffman que señalamos antes. La aparición consciente y encarnada del personaje El Embajador de la Luna también nos parece una particular búsqueda de identidad, no como categoría abstracta, como previene Judith Butler, sino como "un performance regulado por instituciones sociales" (Butler citada en Prieto 2009, 132) que, además, marca un modo específico de hacer arte.

Ese modo, asimismo, se encuentra normado por las mismas relaciones sociales. Ahtziri Molina asegura que, en el medio de las artes dramáticas[28], "aunque se conocen las reglas, las posibilidades para incidir en la toma de decisiones requiere de posicionamientos claros y específicos" (Molina 2008, 136). Esta posición define la visión del artista sobre sí mismo y de su propio quehacer profesional; aunque tiene un

[27] Premio Nacional de Ensayo Carlos Fuentes 2004.
[28] Consideramos que utiliza este término, para distinguir el arte teatral de cualquier otro tipo de artes escénicas, ya que este último concepto también abarca disciplinas como la danza, el performance y la ópera.

cierto carácter dúctil, ya que queda en dependencia del prestigio, no sólo personal, sino del grupo artístico al que se integra y "de las relaciones que se establecen con diversos directores y del respaldo que logren los agentes por parte de grupos más o menos amplios de colaboradores para las distintas tareas teatrales: dramaturgia, dirección, actuación y escenografía, entre las principales" (2008, 136).

Los apuntes de esta socióloga nos permiten observar que, aparentemente, en la Ciudad de México, en las disciplinas escénicas, quien tiene mayor posibilidad de convertirse en un agente social altamente competitivo, sobre todo para acumular prestigio e incidir en el resultado económico-artístico de la puesta en escena, es el director o aquellos directores teatrales "vinculados a las instituciones tienen mayor peso en la toma de decisiones sobre los aspectos generales del campo[29]" (2008, 136).

Jorge Kuri no desconocía ese esquema. Esto lo dedujimos, principalmente, de su esfuerzo por llevar su obra *La amargura del merengue* a escena, una vez que ya había alcanzado cierto renombre con la puesta en escena de *De monstruos y prodigios*. Un intento que le resultó altamente fallido y frustrante, ya que las instituciones culturales le cerraron las puertas. Entonces, vino una avalancha de quejas de Kuri, principalmente hacia Luis Mario Moncada, quien, como director del Centro Cultural Helénico y como su antiguo jefe del CITRU, no le prestó La Capilla de dicho centro para que Kuri realizara la obra en cuestión (Turón 2005).

También, hemos visto que el discurso subversivo de Jorge Kuri estaba enfocado, especialmente, a la figura del director teatral. Olmos de Ita piensa que lo ideal para Kuri "era un teatro donde él escribía la obra, un director de prestigio le decía que la obra era genial, lo invitaba al proceso y Jorge dirigía desde la fonda (sic)" (Olmos 2009). Aquí una clave importante que, creemos, nos permite seguir deduciendo lo que reconocimiento significó para Jorge Kuri: él exigía ser considerado como agente activo en la construcción final de la puesta en escena. La suya fue una concepción poco ortodoxa al quehacer escénico mexicano donde, en muchas ocasiones, el escritor teatral sólo ve su obra en escena una vez que ha sido presentada al público y no participa en ningún otro proceso de producción.

[29] Se refiere a la teoría de los campos sociales de Pierre Bourdieu.

En su conferencia "Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo", Kuri apuntó que

> El trabajo del dramaturgo se asemeja al desempeño de un portero de fútbol, pues el dramaturgo conoce el privilegio de anotar el gol de los actores, pero rara vez tiene la oportunidad de hacerlo. Este ritual de trabajo en equipo, que llamamos teatro, esta antigua ceremonia que tiene sus raíces en el mito y en el juego, se ha sofisticado a tal punto en nuestros días que la asignación de roles específicos al interior de una compañía termina por limitar al artista y encasillarlo en definiciones escolásticas. De ahí que los dramaturgos pocas veces podamos meter un gol, correr por toda la cancha y festejar en la euforia de los aplausos finales (…) el dramaturgo también puede ocupar otros roles dentro de la puesta en escena, y combatir la idea trasnochada del dramaturgo enclaustrado en sus aposentos, donde realiza funciones de oficina" (Kuri 2003).

El texto anterior fue realizado por Kuri meses después del estreno de *De monstruos y prodigios.* Ahí, dedicó unas líneas a lo que fue el proceso de montaje*,* además de que, presumiblemente, fue escrito para exponer su experiencia de trabajo junto a Valdés Kuri quien, por su parte, asegura que fue la persona que eligió a Jorge Kuri para trabajar, juntos, el texto. "Porque sentía empatía con él. Yo trabajo mucho con la intuición, con la empatía de la gente con la que me encuentro en el camino" (Valdés 2009a). Valdés, entonces, se dejó llevar por la impresión que le había causado *El escritor tiene la culpa*, la obra que Jorge Kuri presentaba en el Museo del Carmen y por la personalidad del dramaturgo. No se cuestionó sobre lo que le gustó de él para iniciar ese camino.

Es probable que Jorge Kuri guardara en secreto, al momento aceptar la invitación de Valdés, su verdadero querer escénico. Como ya hemos dicho antes, éste iba más allá de escribir una obra y de ver su texto puesto en escena: quería participar de todo el proceso de montaje, ya que, "el teatro ideal para Jorge era donde el dramaturgo se convertía en dramaturgista, donde el dramaturgo, incluso, actuaba. Siempre pidió ser actor en sus obras, aunque fueran personajes pequeños. El teatro ideal para Jorge creo que era el teatro donde el dramaturgo intervenía más de la cuenta" (Olmos 2009).

Es importante señalar que el proyecto de *De monstruos y prodigios* tampoco comenzó cuando Valdés Kuri se acercó, por vez primera, a Kuri. No fue idea original del dramaturgo. Claudio Valdés ya tenía en plan esta puesta en escena cuando se acercó a Jorge Kuri:

> El inicio, la prehistoria, es la idea que tuvimos Javier Medina y yo de hacer un concierto didáctico. En el cual, Javier (Medina) iba a cantar y alguien iba a ir contando la historia de los castrados. Fue cuando descubrí que el tema era vastísimo y, entonces, se me ocurrió hacer la obra de teatro y fue que hablé con Jorge y empezamos a trabajar en esto.
>
> *-¿Le propusiste que hicieran la conferencia, que hicieran una especie de escaleta?*
>
> -Exactamente. De hecho, elegimos el texto como conferencia, con la salvedad de que podía ser alterado por los actores. Cosa que Kuri aceptó, en cierta medida.
>
> *-¿Cómo le resonó a Jorge Kuri esta propuesta tuya?*
>
> -Le gustó. Le gustaban los retos. Nos divertimos mucho (…) Fue un reto para Jorge, porque era un estupendo dialoguista. De pronto, tener que hacer una conferencia para él era muy difícil, pero hizo una selección estupenda de materiales de los que habría que hablar, porque el tema es vastísimo (Valdés 2009a).

En la misma entrevista, Valdés comentó que a Kuri sí le costó trabajo escribir el texto como se le proponía. "No sé qué pasa en la mente del autor. Del autor mexicano. No estoy tan cercano a ese mundo. Sí hay mucho celo y mucha inseguridad" (Valdés 2009a). Y, al parecer, este director también tenía una percepción parecida a la de Kuri, en el sentido de no concebir el trabajo del dramaturgo como absoluto. Para Claudio Valdés Kuri, un escritor teatral es un co-creador:

> *-¿Sabía que su trabajo como dramaturgo se iba a sumar a todos los elementos de una manera como no se acostumbra en México? ¿Qué su trabajo iba a ser creado por varios? ¿Que se iba a romper el, llamémoslo así, textocentrismo[30]?*
>
> -Sí, le costó trabajo. Jorge iba a los ensayos y, de pronto, se necesitaba un *link*, unas pocas líneas que unieran una escena con otra. "Oye, Jorge, hazme dos que tres frases para juntar una escena con la otra". Era un tipo archicreativo que me llegaba al tercer día con cuatro hojas de textos. "Jorge, yo necesitaba dos frases". Y el cuate llegaba con un estudio. Era desbordado, desbordadísimo, en todo (Valdés 2009a).

Las palabras de Valdés dan cuenta de una discusión que comenzó en el siglo XVIII, sobre el papel del dramaturgo en la puesta en escena, cuando, como menciona Patrice

[30] En *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Patrice Pavis habla de una visión "textocentrista de la puesta en escena", la cual considera "que la puesta en escena se deriva directamente del texto: 'se deriva' en el sentido en que la escenificación actualiza los elementos contenidos en el texto. En el fondo, éste es el sentido mismo de la expresión 'poner un texto en escena': ponemos sobre la escena elementos que acabamos de extraer del texto tras haberlo leído. Así, el texto se concibe como una reserva o incluso como el depositario del sentido que la representación tiene la misión de extraer y de expresar" (Pavis 2000, 206).

Pavis, Marmontel veía en Shakespeare al "gran modelo de los dramaturgos" (Pavis 1996, 152). Por su parte, José Luis García Barrientos considera que el dramaturgo es aquél que "mira la acción" (García 2003, 35), mientras que, a la dramaturgia, es decir, al producto de su quehacer, la piensa como la práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos. Así, el sentido tradicional del dramaturgo, es el de ser autor de dramas (Pavis 1996, 152), aunque también hay una concepción moderna del mismo que dice que es aquél que "designa al consejero literario y teatral de una compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo" (1996, 152), una labor que, además, adquirió diversas connotaciones, de acuerdo al lugar en que era aplicada:

> El primer *Dramaturg* fue Lessing: su *Dramaturgia de Hamburgo* (1767), compilación de críticas y de reflexiones teóricas, funda la tradición alemana de la actividad teórica y práctica que precede y determina el sentido de la puesta en escena de una obra. A diferencia del francés y el español, el alemán distingue entre *Dramatiker*, quien escribe las obras, y el *Dramaturg* que prepara su interpretación y su realización técnicas. En algunas ocasiones, ambas actividades corren a cargo de una misma persona (Ej.: Brecht). La figura del dramaturgo o *dramaturgista* que trabaja de manera continuada con un director de escena –habitual en Alemania– empieza a ser reconocida en algunos países, como Francia, aunque en España apenas existe todavía (1996, 152).

Kuri no se conformaba con la concepción tradicional del término dramaturgo para desarrollar su trabajo. No quería, como dice Pavis, ser "abogado del discurso ideológico", sino ser "colaborador del director de escena en la búsqueda de los posibles sentidos de la obra" (1996, 153). Sin embargo, como se desprende de las palabras de Valdés, esta posición le fue negada en *De monstruos y prodigios*.

1.2.4 La felicidad es inalcanzable

Después del estreno de *De monstruos y prodigios*, Kuri obtuvo un lugar relevante en la comunidad teatral mexicana. "El prestigio venía de sus apariciones públicas, especialmente cuando había una mesa redonda, un *simposium*, una reunión de dramaturgos, una muestra de dramaturgia, una presentación de un libro..." (Olmos 2009). A donde se paraba, los periodistas buscaban a Kuri para que les diera alguna entrevista. Para Jorge Kuri no era suficiente para lo que él estaba pensando.

Para intentar reconstruir su orden de pensamiento, están los textos que dejó como herencia. Unos pocos publicados. Otros, como las notas de su diario, ni siquiera se conocen públicamente. En uno de estos manuscritos, por ejemplo, escribió que "las fórmulas actuales con las que (se) diseña el teatro realista resultan demasiado tradicionales. ¿No sería mejor complicar un poco más el ajedrez del tinglado? Si la vida es complicada, el teatro debe serlo todavía más" (Kuri s/f a). Definitivamente, no estaba conforme con las formas socialmente aceptadas del teatro de la Ciudad de México que le tocaron vivir.

> Creo que el reconocimiento que Jorge buscaba era, finalmente, el de la comunidad teatral. Como todos en esta generación. Cuando empezamos, lo que queríamos era tener un lugar y sentirnos parte de una generación. Estar al mismo nivel de la generación precedente, que era la de Luis Mario (Moncada), Jaime Chabaud, Ximena Escalante, (Flavio) González Mello. Era una sola generación naciente con personas como Edgar Chías, que ya tienen obras en cartelera con éxito. Sentíamos (sobre todo ellos, yo estaba empezando) que ya era hora de formar una nueva generación, que hubiera reconocimiento. Por eso, Jorge estuvo tan interesado en la fundación de Telón de Aquiles, porque le parecía que era la forma de acceder, no sólo a los presupuestos[31] (que es algo a lo que queríamos acceder todos), sino, sobre todo, a la idea de que "la gente de teatro reconoce tu teatro" y creo que es el reconocimiento más importante que buscaba Jorge al principio (Olmos 2009).

De alguna manera, la búsqueda de reconocimiento en este grupo de escritores jóvenes los puso en comunión. No alcanzar el reconocimiento anhelado les generaba una especie de desazón que, a su vez, también fue compartida por aquellos a quienes la ilusión se les había esfumado; dicha desazón, en el caso de Kuri, se convirtió en lucha descarnada por transformarla, quizá, en felicidad. Es aquí evidente lo que dice Émile Durkheim, en el sentido de que "se forman corrientes de depresión y de desencanto que no emanan de ningún individuo en particular, pero que expresan el estado de desagregación en que se encuentra la sociedad" (Durkehim, 315).

En su ensayo *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud aborda el tema de la búsqueda de la felicidad como algo inalcanzable. Cada individuo, desde su propia constitución síquica irá encontrando maneras de resolver su propia frustración.

> El ser humano predominantemente erótico antepondrá los vínculos afectivos que lo ligan a otras personas; el narcisista, inclinado a bastarse a sí mismo, buscará las

[31] Se refiere a los recursos materiales y económicos del Estado.

> satisfacciones esenciales en sus procesos psíquicos internos; el hombre de acción nunca abandonará un mundo exterior en el que pueda medir sus fuerzas (Freud, 75)

Es prudente recordar que la intención de estas aproximaciones no es establecer una tipología de la personalidad de Jorge Kuri para saber por qué se suicidó. Por lo mismo, sólo apuntamos que, de acuerdo con la descripción freudiana, percibimos que a este dramaturgo le resultaba muy importante la presencia del otro. Pero, ¿quien era ese otro? ¿Uno que cabía en la visión de mundo que Kuri se planteaba? ¿Uno que tenía que estar ahí y reconocerle su lugar? ¿Uno dispuesto a reconocerlo como embajador de ese mundo nuevo que quería traer a este mundo real? ¿Uno al que, desde que escribió *La amargura del merengue*, se presentó como un Embajador? ¿Kuri fue alguien que pretendía desmarcarse del resto del mundo? ¿Quería ser alguien con determinado poder, aunque fuera en la fantasía de la ficción teatral?

Las preguntas que surgen ahora conducen esta investigación hacia algunas respuestas que, sin pretensión de establecer una verdad absoluta, buscan acercarse a una explicación que logre coherencia con el entramado de los datos obtenidos. Ahora pensamos que la piedra angular de nuestra labor es pensar el suicidio del dramaturgo como una oportunidad para conocer el mundo que él y los suyos miraron. Asimismo, pensamos que, en Kuri, hay una búsqueda de algún otro que deba apreciar el mundo como él y que, al mismo tiempo, le permita ser único en ese mundo, que le otorgue una posición de conquistador. No un dramaturgo más, sino el único en su clase, es decir, un artista total, una idea que el romanticismo llevó a su máxima expresión en el siglo XIX con Richard Wagner y su concepción de la obra total, del artista total, director, compositor, poeta y libretista (Molina 2007, 121).

> Jorge había amenazado antes; a mucha gente le dijo que iba a hacer alguna cosa rara. Nunca dijo suicidio, pero sí dijo que quería salir en los periódicos que no fuera en la sección de cultura. Y siempre estaba jugando con esa idea (…) Él se dio cuenta de que nadie le hacía caso y quiso callarnos la boca con ese suicidio (Olmos 2009).

Percibimos, en la narración de los que lo conocieron, una especie de dolor que acompañaba la existencia de Jorge Kuri. ¿De dónde vino?, nos preguntamos. En *El malestar en la cultura*, Freud describe tres fuentes diferentes del sufrimiento humano. "La supremacía de la Naturaleza, la caducidad de nuestro propio cuerpo y la

insuficiencia de nuestros métodos para regular las relaciones humanas en la familia, el Estado y la sociedad" (Freud, 76).

Nada de los textos que recuperamos de Jorge Kuri apunta a que su dificultad fuera la naturaleza o la "caducidad" de su cuerpo. Sólo algunos datos hacen pensar que lo suyo estuviera relacionado con un asunto de edad. No obstante, sí y como se dijo al principio de este capítulo, con su muerte puso el dedo en uno de los puntos donde Freud encuentra el origen del sufrimiento: la familia, a la que no se puede desligar de su contexto social y a la figura estatal de la que, sobre todo después de la puesta en escena *De monstruos y prodigios*, tanto criticó.

A este tercer motivo, Freud le llama de "origen social", el cual genera una actitud personal muy diferente a la que los seres humanos asumimos cuando tenemos frente a nosotros mismos cualquiera de las otras dos fuentes de sufrimiento. Aquí, en la social, no únicamente se encuentra la relación del individuo con el grupo social, sino la del mismo grupo con el individuo. Kuri, al hablar de familia, no sólo pone sus líneas al servicio de la conciencia de sus consanguíneos. En ellas van, implícitos, los rostros de, tal vez, todos y cada uno de aquellos individuos con los que convivió en vida y a quienes deseaba provocar con fuerza.

No podemos saber qué de lo que decían esos otros llegó a oídos de Jorge Kuri. No es posible saber con fidelidad qué fue lo que realmente pasó porque la memoria se va inventando a sí misma y, de alguna manera, va traicionando sus propios recuerdos. Se va narrando su propia narración. Se arma y desarma a sí misma paso a paso, día a día. Y al pasar del tiempo, su caudal se funde con la ficción. No nos queda, sino confiarnos a esa memoria viva para rescatar lo valioso de la historia de Kuri, un ser humano al que su posible ceguera tal vez no le permitió reconocer el reconocimiento de que era objeto. Probablemente, faltaron signos que ayudaran a encontrar significación en lo que, este artista, cuando menos, reclamaba para sentirse tomado en cuenta en un medio que, al parecer, no lo escuchó. No obstante, creemos, su necesidad de reconocimiento fue tan grande que lo orilló a jugarse la última carta con la que, creyó, podía apostar: la vida misma. Valdés Kuri piensa que a lo mejor no le dio tiempo para darse cuenta de que no necesitaba ser reconocido o que no necesitaba la aprobación de ningún otro. "Jorge estaba en busca de la aceptación, la pedía a cada paso" (Valdés 2009).

Las becas y los premios no fueron suficientes, eso resulta claro. Y, tal vez, no era de parte de las instituciones de cultura de quienes Kuri exigía ese reconocimiento. Lo cierto es que Kuri no se sentía respaldado por ellas. Freud tampoco entiende por qué tenemos, en la mayoría de los casos, una relación ríspida con estas instituciones. No comprende cómo es que "este sector de la prevención contra el sufrimiento" no representa protección y bienestar para todos (Freud, 76).

¿Por qué las becas no funcionaron? ¿Por qué las posibles muestras de gozo por su trabajo escénico no detuvieron a Jorge Kuri para que no apretara el nudo de la cuerda que le cortó la respiración aquella primavera del año 2005? ¿Qué no supieron leer los que estuvieron cerca, para evitarlo (si es que, realmente, era evitable)? ¿Qué no quieren ver quienes se conforman con la versión oficial de una muerte producto de una incapacidad para vivir una vida con normalidad? Las dudas son muchas y las imágenes también. La memoria las regresa con fiereza con muy poco esfuerzo para quienes estuvieron cerca. El sabor amargo aún no se ha desvanecido en el paladar. No, para quienes muestran un poco de sensibilidad al respecto.

> La última vez que vino aquí, estábamos comiendo y nos empezó a hablar de sus experiencias del FONCA. Las cosas más intrascendentes. De sus pleitos que uno a veces, tan menso, lo cuenta con molestia: "es que este güey" o no sé, y uno se queda en el juicio, en el enojo. Jorge lo convirtió en unas ideas; o sea, hablaba de sus problemas con sus tutores en el FONCA y era de caerse al piso de la risa. Jorge era el mago, el mago es ése, ¿no? El de las cartas del tarot, el que es capaz de transformar. Tenía el don de la transformación. Ir a la casa de Jorge, a la Embajada de la Luna, era realmente ir a la Embajada de la Luna. Desde que llegabas había un anuncio que decía "Embajada de la Luna, dame un pasaporte". Claro, los vecinos lo odiaban, porque era un tipo exótico, porque no cumplía las reglas, porque no barría la calle, porque hacía fiesta hasta las tantas y metía un montón de viciosos a su casa. Era un tipo que iba en contra de las reglas. Pero era capaz de crear mundos personales. Era un atrevido (Valdés 2009a).

Kuri, de acuerdo con el director, convirtió su quehacer artístico en una lucha de posiciones que defendía solo, sin contraatacantes.

> Siempre iba buscando que alguien le pusiera límites; o sea, siempre buscó al contrincante. Por eso, peleó tanto con todo el mundo. Con las personas que no peleó fue porque las dejó de ver y ya. No había contrincante, porque no había qué defender (Valdés 2009a).

Hubo un momento en la vida de Kuri en que fue difícil el trato. Los viajes en transportes públicos con él se transformaron en momentos muy difíciles, porque el

dramaturgo se confrontaba con quien tuviera enfrente. Durante la temporada de *De monstruos y prodigios*, le cerraron la puerta para que no entrara a los ensayos. Y eso no fue lo único. Una investigadora del Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), que fue compañera de él y quien pidió que su nombre no apareciera en esta investigación, reveló que fue invitada por el escritor al estreno y que, a ella, así como a todos los invitados de Jorge Kuri, les negaron el acceso aquella noche de presentación.

Aquí comienza, pues, un espacio para reflexionar sobre algunas prácticas y formas de hacer teatro en la capital mexicana, un ejercicio motivado por la existencia de Jorge Kuri, el señor Embajador de la Luna. Aquél que no tenía empacho en llevar su personaje portátil a donde hubiera ocasión. Aquí iniciamos la aventura que implica hurgar tras *la puerta falsa* que dejó abierta uno de los personajes que, con su muerte, dejó una fuerte cicatriz en la comunidad teatral mexicana. Una comunidad que, como pudimos constatar, se quedó estupefacta ante la realidad que, en un momento, colgó el talento frente a sus ojos.

> Primero reaccionó con indiferencia, también porque fue en Semana Santa y la gente estaba de vacaciones. Por otro lado, con estupor. Hay gente que se confundió porque hay otro Jorge Kuri, Jorge Kuri Neuman. La gente pensó que era Jorge Kuri Neuman, entonces hubo una confusión rara. Y (a quien más conmocionó esta muerte fue)[32] a la gente de literatura, sobre todo por la influencia de la Fundación para las Letras Mexicanas. La gente de teatro que lo conocía creo se lo esperaba y fue más bien una reacción de "bueno, ya se veía venir". Fue lo que yo escuché en muchos círculos. “Bueno, se lo buscó; ya estaba muy loco”. Y decían que se metía de todo. "Bueno, no me sorprende; era Jorge Kuri, ¿qué podías esperar de él?” (Olmos 2009).

[32] Este paréntesis es nuestro.

CAPÍTULO 2.

Artisticidad y artes escénicas

Hemos optado por no considerar la voz de Jorge Kuri como una que se alza en solitario, ya que creemos que detrás de ella hay un mundo que acompaña ese decir y un *otro* a quien el dramaturgo dirigió sus palabras y acciones. Hemos encontrado, además, apuntes que dan testimonio sobre la importancia que daba al acto de construcción teatral como uno en el que la labor del dramaturgo no fuera únicamente participar con unas líneas escritas tras un escritorio. Incluso, sabemos, hizo esfuerzos por ser tomado en cuenta no sólo como escritor, sino como actor; es decir, se percibe, en él, un intento por ser tomado en cuenta como una figura que desplegara su talento, física y directamente, frente a un espectador.

"El dramaturgo requiere del cotidiano ejercicio de la actuación, como un anfibio que necesita volver al agua cada determinado tiempo" (Kuri 2002-2003), escribió Kuri en la *Semblanza y 2º informe de actividades* que presentó con motivo de su beca para la Fundación para las Letras Mexicanas (f,m,l.), donde proponía que se implementara un taller de actuación o se formara un grupo de teatro llamado Rapaccini[33], "para fortalecer las actividades teatrales y fomentar no sólo las lecturas en voz alta, sino también las representaciones de nuestros textos en los foros teatrales del país" (Kuri 2002-2003).

Observamos, en Jorge Kuri, una idea sobre el montaje teatral como un todo. Pero ésta no es original de él. Por ejemplo, Adolphe Appia[34], a principios del siglo XX, escribió que el actor forma parte de un organismo y constituye una primicia en la historia del teatro. Los apuntes de este teórico teatral suizo han permitido concebir la puesta en

[33] *La hija de Rappaccini* es la única obra teatral escrita por Octavio Paz, adaptación de un cuento de Nathaniel Hawthorne. Se presentó, por primera vez, en la Ciudad de México, dentro del programa Poesía en Voz Alta en 1956.

[34] De acuerdo con el periódico español *El País*, Appia fue uno de los grandes renovadores del espacio escénico y su aportación "ha permitido que diferentes directores de escena posteriores a él, como Peter Brook, Robert Tadeusz Kantor, Fabiá Puigserver o Josef Svoboda, entre otros, pudieran situar la acción de sus montajes en ninguna parte, ya que Appia es el primero que plantea la abstracción en la escena, permitiendo con ello profundizar en la clave de los textos" (Torres 2004).

escena contemporánea "como un conjunto donde cada elemento es necesario para el equilibrio, y cada factor implica una función imprescindible para su funcionamiento" (Adame 2005, 439). Hay, en Kuri, una visión similar a la propuesta por Appia, en el sentido de ser integrado como elemento-parte de un todo funcional para la escena, y de ahí su posible esfuerzo por ser considerado más como dramaturgista que como dramaturgo, lo cual se suma a su intento por ser visto como artista escénico.

En el *3er. Informe de actividades* para la f,m,l., Kuri proponía vincular la creación dramática de los textos con un taller de actuación; consideraba que el actor es aquél que puede "construir un espectáculo a partir de sí mismo, despojándose del ego y desarrollando sus capacidades, físicas, psicológicas y espirituales" (Kuri 2003-2004). En la figura de este tipo de artista escénico, sobre todo en aquél que es capaz de ser bailarín, cantante, músico y dramaturgo, observa "un virtuoso del escenario, que a través de esta técnica de autoconocimiento, pueda saltar indistintamente a cualquiera de las ramas del Arte" (Kuri 2003-2004).

A partir de esta sugerencia de Kuri, creemos conveniente hacer una reflexión sobre lo que, pensamos, permite que el artista en la actualidad se conciba como tal y, a partir de dicha concepción, materialice su obra de arte. Así, la pregunta obligada de cara a lo antes expuesto es acerca de lo que algunos autores han considerado como arte, sobre todo porque este dramaturgo desea ser reconocido como artista, lo cual también nos obliga a reflexionar sobre qué es la artisticidad, en tanto caracterización de lo que se considera como arte.

2.1 El concepto de artisticidad

¿Qué es el arte? Existe una diversidad de propuestas sobre lo que podría significar la palabra arte, así, en general. En la lluvia de ideas, el *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* (RAE) lo propone como un acto mediante el cual el hombre imita o expresa "lo material o lo invisible, valiéndose de la materia de la imagen o del sonido, y crea copiando o imaginando" (Real Academia…). Sin embargo, esta definición institucionalizada no nos permite diferenciar lo que es la creación artística con respecto a otro tipo de actividades en las que el ser humano imita o se expresa a

través de la materialidad de los objetos. Preguntar sobre lo que es arte, por lo tanto, requiere ir más allá de contraponer lo artístico como lo creado por el ser humano a lo propio de la naturaleza.

Creemos que no todo lo que hace el ser humano debería ser considerado como inherente al campo de la creación artística, porque eso anularía automáticamente dicho campo. Entonces, discernir acerca de lo propio del arte implica una actitud reflexiva incluyente y excluyente de determinadas acciones humanas. Así, hablar de arte es establecer fronteras donde pareciera que no las hay. Arte implica no-arte. Un objeto que ha sido clasificado como obra de arte refiere a otro que ha sido calificado como no-obra-de-arte. Y esta caracterización ha de contemplar aquella figura que da forma a la misma obra de arte: el artista. ¿Qué es un artista en tanto productor de arte? ¿Y qué es obra de arte en tanto producto de la acción creadora de un artista?

En *Las reglas del arte*, Umberto Eco dedica, por lo menos, uno de sus ensayos a la teoría de Luigi Payreson. En "La estética de la formatividad y el concepto de interpretación", explica que Payreson se vio en la necesidad de problematizar el concepto de arte como mera producción de formas, ya que como toda la vida humana es producción de formas creadas por el trabajo de los mismos seres humanos, es necesario "hallar un principio de autonomía que diferencie la formación de la obra de arte de cualquier otro tipo de formación" (Eco, 13).

En nuestro camino por preguntarnos sobre la naturaleza del arte, nos encontramos con la palabra artisticidad[35] que, como observamos en la bibliografía consultada, poco se ha estudiado desde la perspectiva de las artes escénicas. Pero, ¿qué es artisticidad? Un breve repaso sobre la manera en que diferentes autores han explicado este concepto permite meditar acerca de cómo algunos autores han entendido la labor del artista y aquello que ha sido identificado como obra de arte, sin importar su disciplina, para reconocer ciertos elementos que podrían ayudar a distinguir la producción de formas

[35] Con la intención de buscar caminos que pudieran dar pistas sobre lo propio del arte, a este vocablo se le añadió el sufijo *–icidad*, el cual "fabrica la esencia, la abstracción de su sustantivo" (Academia de la Llingua…, 53) y forma parte de muchos sustantivos abstractos derivados de sustantivos y adjetivos para indicar "cualidad, acción o conducta" (García 2004, 63). Es propio de los sustantivos abstractos, cuyas denominaciones tiene un sentido de comportamiento (Cardero 2003), además de que "se adjunta a un amplio abanico de bases adjetivas para formar los llamados 'nomina qualitatis' (o 'nomina essendi')" (Garcés, 57).

artísticas de cualquier otro tipo de producción formativa humana; además, podría permitirnos iluminar el camino para aproximarnos a entender cómo Jorge Kuri comprendía su propio quehacer.

En el siglo XIX, el filósofo alemán Georg Wilhelm Friedrich Hegel apuntó que la artisticidad tiene que ver con una ley de conexión entre los diferentes significados con que los hombres han tratado de definir el arte. Esta ley es dinámica y flexible:

> (…) no se trata de la noción de los idealistas subjetivos, sino única y simplemente de una ley de conexión de todos los variados significados con que los hombres han llenado, en una u otra ocasión, históricamente, el término de arte, restringiéndolo, ampliándolo, modificándolo continuamente. Tal vez es una forma activa, indeterminada y variable que abraza y liga entre sí todas las ampliaciones de sentido posibles que la experiencia histórica produce relativamente en aquello que los hombres, renovadamente, han llamado arte. Esta ley no existe (y no es imaginable)[36], sino como algo que se elabora simultáneamente al arte (Hegel citado por Ramírez, 192).

Esta propuesta sugiere la artisticidad como ley (en cuanto relación constante, no como norma de cumplimiento obligatorio) que enlaza diferentes acciones formantes de formas artísticas, la cual se va reelaborando a la par que se va produciendo la obra de arte y que conecta, en cierta medida, la labor de todos los artistas en el momento mismo en que el artista está creando su obra. Desde esta perspectiva, la artisticidad, en cuanto sistema de relaciones constantes, aparece con la forma formada (la obra de arte) y, al surgir, da noticia de la historia que la precede. Hay, de alguna manera, una pretensión de universalidad en esta concepción de artisticidad.

Un elemento que llama la atención en Hegel es la conexión, que da cuenta no sólo de las relaciones entre aquellos elementos que intervienen en la formación y en la concepción de la misma obra de arte, entre los cuales estaría incluido el observador, sino que coloca al arte, en cierta medida, más allá de lo que se ha dicho del mismo arte. Es decir, cualquier definición que se hace de arte (y, por supuesto, del artista y de la obra misma) se encuentra sujeta a cambios en las condiciones materiales e ideológicas en las que se produce la obra artística.

[36] El paréntesis es del autor.

La artisticidad establece, entonces, un vínculo entre la idea presente y futura del artista sobre su obra y sobre sí mismo, con las concepciones históricas que lo preceden. Por su parte, tomando como base el lenguaje, Judith Butler ha explicado que no es el autor (o artista, en este caso) quien inventa las normas de la creación de su identidad como artista y del reconocimiento de la obra de arte, sino que éstas han sido "decididas" con anterioridad a "cualquier decisión individual" y "son precisamente las condiciones restrictivas que 'hacen posible' cualquier decisión" (Butler 1997, 213). No obstante, el artista crea, al materializar la obra de arte, normas que le permiten, precisamente, materializar la obra. Eso es parte de su proceso creativo. Los modos como realiza, al ser reconocidos bajo la forma-norma primordial del arte, se convierten, a su vez, en expresiones de la norma que la dan a conocer y le permiten normar nuevas formaciones. De ahí que sea forma que genera formas y no forma que sólo se da a sí misma.

El arte, desde este punto, puede ser visto como materialización evolucionada de la historia de la humana decisión por formar formas y, la artisticidad, el camino hacia la búsqueda de aquellos aspectos que permiten que dicha decisión pueda ser considerada como arte. Por lo mismo, el arte sería una puesta en presente, con proyección hacia el pasado y el futuro, de la formación formante.

El sujeto que pretende ser considerado como artista "toma su decisión sólo en el contexto de un campo de posibilidades (…) que ya está limitado", explica Butler y cuya cita sirve aquí para reforzar la idea de Hegel sobre la ley de conexión dinámica y flexible. Hay que decir que el campo de posibilidades que refiere la autora es, a su vez, maleable y que, aunque pone límites al quehacer del artista, va dando de sí en dicho quehacer. "Uno decide a condición de que exista un campo del lenguaje que ya está decidido, pero esta repetición no supone que la decisión del sujeto parlante sea una redundancia. El hueco que hay entre la redundancia y la repetición es el espacio de la acción" (213-214).

La propuesta de Hegel apareció a la par de uno de los temas más debatidos del siglo XIX: el nihilismo, que había surgido "como expresión de tentativas artísticas, literarias y filosóficas dirigidas a experimentar la potencia de lo negativo y a vivir sus consecuencias" (Volpi, 13). En la discusión, obviamente, se debatía lo propio del arte.

Así, durante la primera mitad del siglo XX, el poeta alemán Gottfried Benn participó del debate y lo hizo desde las filas de la artisticidad; hablaba de ésta como:

> (…) una tentativa del arte, en medio de la general decadencia de los contenidos, de vivirse a sí mismo como contenido y, sobre esta experiencia, de formar un nuevo estilo; es la tentativa, contra el nihilismo general de los valores, de instaurar una nueva trascendencia: la trascendencia del placer creador (Benn citado por Vial, 49).

El término nihilismo ha sido ubicado como pensamiento obsesionado por la nada (*nihil* = nada), aunque a lo largo de la historia ha sido utilizado de otras maneras. Por ejemplo, en tiempos de la Revolución francesa era empleado para calificar a quienes no tomaban partido alguno por el movimiento revolucionario. San Agustín, por su parte, lo llegó a usar para referirse a los no creyentes.

La cita de Benn habla de decadencia de contenidos y sugiere trascender la inutilidad del arte. Un arte sin contenidos es un arte que deja del lado la razón o la intención detrás de la producción de la obra de arte. Artisticidad, entonces, desde esta perspectiva, es una forma de vivir el arte desde su contenido y, allí, encontrar cómo formar la forma, es decir, el estilo. En esta definición, no obstante, la intención del artista se vuelca sobre sí misma: forma formas para su propio placer. Aquí, el arte es considerado como reafirmación del individuo desde su propia búsqueda de placer. En el arte, ahora el placer (creativo, subraya Benn) se pone en primer lugar. Esta visión de artisticidad consagra el individualismo pleno. No se preocupa de ningún otro, no hay posibilidad (ni búsqueda) de sentir que las cosas comunican.

En esta desvalorización de los valores "supremos", como los llamaría Friedrich Nietzsche, el nihilismo "es, por tanto, la situación de desorientación que aparece una vez que fallan las referencias tradicionales, o sea, los ideales y los valores que representaban la respuesta al '¿para qué?' y que como tales iluminaban el actuar del hombre" (Volpi, 14). La artisticidad de Benn va tras ese "¿para qué?", pero la respuesta la busca al interior del artista. Artista como formador de formas y, más allá, como portador de los valores y la herencia que se ha ido perdiendo en la historia de las sociedades. Es en la figura del artista donde Gottfried Benn encuentra la posibilidad de trascender la nada.

En el año 2000, Joan Feliu Franch escribió acerca de la artisticidad; ubicó su análisis en el mundo exterior del artista, el que tiene que ver con el otro, aquél en quien el artista proyecta su trabajo y, más aún, con la manera en que el artista hace que su trabajo se vea. Ésta es una posición interesante, en el sentido de que no expone la obra de arte como algo que surge, a diferencia de Benn, para gozo y regocijo del creador.

Al igual que Benn, Feliu habla de intención al momento de la producción, pero dicha producción está directamente vinculada con una provocación en el otro. En su definición incluye una política de la mirada, donde el artista despliega, al hacer, una serie de estrategias para que la obra diga algo a quien la mira. Arte, en este sentido, tiene que ver con posibilidades de exhibición (para este autor, ésta sería la cualidad que determina la obra de arte como tal) y con la intención de artista por comunicar a través de la misma obra de arte:

> Otro requisito de una obra de arte es que sea realizada con el propósito de ser contemplada, aunque sea por un solo individuo. Esta cualidad, lo que se conoce por artisticidad, consiste básicamente, en la intención del artista de comunicar alguna cosa a través de un vehículo que es el objeto artístico. Otra cosa es que el mensaje del artista sea recibido correctamente por el espectador y la importancia de este hecho tenga (Feliu, 46).

La producción de arte, desde esta perspectiva habla de un camino que inicia con la intención del artista por modificar la materia que tiene por delante (como se verá más adelante, Umberto Eco no concibe la obra de arte sin su materialidad y, por lo tanto, con la transformación física del mundo). Al ir haciendo, el artista va encontrando modos de hacer no sólo la obra de arte, sino que va gestando los caminos para que ésta pueda llegar a la mirada del espectador. Así, la artisticidad da cuenta de un sentido, en tanto vía para hacer, que va de un "desde" a un "hacia" sin que realmente quede claro cuál es el destino final de la obra.

Estamos hablando, en este caso, no sólo de artisticidad, sino de sentido de artisticidad[37], es decir, de dirección y que se convierte en norma, en cuanto a la dirección que sugiere la propia gestación. No obstante, quizá no sería preciso hablar de sentido de artisticidad en cuanto dirección unívoca, sino en un entramado complejo de direcciones: direcciones para hacer, direcciones para buscar la exhibición, direcciones para mirar y direcciones

[37] El discurso de artisticidad es la forma materializada que adquiere este sentido de artisticidad.

para interpretar (valorar) la obra de arte y dejar que ésta hable a quien le tenga que hablar. De esta manera, el sentido de artisticidad desborda la misma obra de arte, ya que la obra se abre a la posibilidad de ser leída o interpretada a partir de un discurso que incluye tanto ideología como procesos de creación y producción artística.

Lo anterior y también de acuerdo con Feliu, no enfoca la artisticidad en el otro desde el otro, sino en el otro desde la mirada del artista. Artisticidad se ve aquí, entonces, como una planeación hacia lo que el artista considera que la obra puede dar por sí misma. Entonces, la creación de la obra de arte abre las direcciones en un abanico y se convierte en estrategias que se traducirán en norma para hacer. El plateamiento de Judith Butler, aunque no refiere directamente a la obra de arte, se relaciona de cierta manera con la propuesta de Feliu cuando dice que:

> La producción del sujeto se realiza no sólo por medio de la regulación del habla del sujeto, sino por la regulación del ámbito social del discurso enunciable. La cuestión no es qué es lo que podré decir, sino cuál será el ámbito de lo decible, el ámbito dentro del cual podré empezar a hablar (Butler 1997, 219-220).

Si consideramos esta propuesta de Butler, podemos decir que la obra de arte no puede ser realizada fuera del marco donde puede ser realizable (o enunciable, siguiendo la cita de la investigadora). Elka Fediuk, en su ensayo "Teatro, conocimiento y comunicación" retoma el pensamiento de Ludwig Wittgenstein, el cual va en el mismo camino que Butler, cuando menciona que "lo que no se puede pensar, no se puede decir". Para Fediuk "el discurso y hasta el mismo lenguaje pueden ser tomados por huellas de una especie de cerco de lo pensable" (Fediuk 2010, 146). Dice esta autora que ha decidido apropiarse de esta expresión del filósofo y lingüista austriaco, "asumiendo que el lenguaje, de cierta manera traza los límites de la comprensión del mundo" (146).

La creación de la obra de arte, retomando la idea anterior, se encuentra, entonces, inscrita en el mundo social donde ésta se lleva a cabo y también surge dentro del límite de lo pensable por el artista. Pero el artista puede pensar en referencia a ese límite sin constreñirlo a lo ya dado en él, postulando una distancia del límite como realizable. Cuando la obra se da, el límite se hace presente pero o como lo ya dado antes de ella, sino como lo que ella inaugura como posible. Así, creemos que ésta es obra en tanto puede ser notada en un ambiente donde dicha notificación puede ser percibida, de ahí

que la obra no sólo sea la materialización de las normas de su propia producción, sino el cuerpo físico de normas explícitas reguladoras del quehacer mismo del artista.

Aunque parezca lo contrario, y debido a este mundo pensable que hemos mencionado, el autor va en búsqueda de normas para realizar su obra; estas normas que rigen la inteligibilidad del discurso, están presentes con anterioridad a cualquier decisión individual para hacer la obra de arte, aunque el quehacer de dicho artista es, creemos, encontrar nuevas vías para hacer, ya que de lo contrario la obra de arte se ciclaría en su propia forma. Quizá un punto de vista más radical plantearía que esas reglas son las condiciones restrictivas que *hacen posible* cualquier decisión para producir la obra de arte. "Si un sujeto deviene sujeto al entrar en la normatividad del lenguaje, entonces estas reglas preceden y determinan la formación misma del sujeto de forma significativa" (Butler 1997, 222).

Entonces, artisticidad, retomando el concepto de Feliu, no sólo significa producir obra de arte, sino que, al producir la forma artística, el artista se va produciendo a sí mismo y, en su irrealidad[38], que entendemos como una manera idealizada de la realidad, va construyendo a un otro irreal, es decir, idealizado. Lo anterior significa que ese otro, antes incluso de ser llamado a ponerse en presencia de la obra de arte, ya ha sido pensado por el artista. El público, pues, también participa de los límites de lo pensable que sugiere Fediuk. Se trata de aquél a quien el artista pretende que alcance su quehacer, pero esta producción no es algo ya predicado en cuanto a la provocación de la obra de arte en la mirada del otro, al ser una idealización, queda (como la obra) abierto a probación.

Otro texto ubica la artisticidad en un momento posterior al de la notificación de la obra de arte por parte del observador. Es precisamente el ensayo "Límites de la estética", publicado en *La definición del arte,* de Umberto Eco. Ahí, este autor entiende la artisticidad como la capacidad que tiene una obra de generar una interpretación creativa por parte de quien la consume y se expresa "confiriendo un 'significado' a ese conjunto de sonidos que constituyen la palabra 'arte'" (Eco, 153).

[38] Dice Xavier Zubiri que el hombre se va haciendo la experiencia de las cosas reales, por un proceso de irrealización, "en el cual hay una cuasi creación" (Zubiri, 197) y que lo irreal es necesario, "por lo menos en cierta manera, con las cosas reales". Este proceso "envuelve justamente la realidad y la irrealidad, como modos esenciales de un único estar-en-la-realidad" (236).

Lo anterior implica que el observador (o destinatario de la obra de arte) no es un receptor pasivo del trabajo del artista. La labor del primero incluye, en primera instancia, una disposición para que su atención sea llamada por la obra de arte y, en un segundo momento, las ideas que despierta dicha obra en el observador. Esta obra, al ser notificada, pone al observador en una posición de "conocedor", sin que esto signifique que sea un experto teórico del arte, sino que hay, en su mirar, una cierta apertura a las notas del objeto producido por el artista. Así, el observador puede ser, por su posición, considerado como experto en su materia. No es un artista, sino un no-artista-observador experto y lo es así por "el puesto que ocupa" (Benjamin, 30) en el proceso de producción artística: el de alguien que se torna intérprete en tanto que toma una posición frente a la obra de arte; la interpretación es, por ende, una manera de estar en el mundo, de estar en la obra de arte. Ésta es una manera de concebir la interpretación, pero

> La noción de "interpretación" es excesivamente polisémica. Puede significar la explicación de un objeto a través de fenómenos externos a él, es decir la búsqueda de vínculos de causa efecto entre dos entidades más o menos heterogéneas (la biografía de un artista en relación con su obra, el estado de una sociedad en relación con el género novelesco o la posición en el campo en relación con el grado de formalización de una escritura)[39] o la extracción de elementos privilegiados (las estructuras retóricas y arquitectónicas según Panofsky) para deducir un modelo general (las formas simbólicas) a partir de un corpus empírico (las catedrales y los textos medievales) o la búsqueda de un sentido oculto (las transformaciones del poder real en la época clásica). Estas tres dimensiones con frecuencia se mezclan en la sociología de las obras, de manera que renunciaremos a reducir esta polisemia.
>
> La interpretación formó parte de las preocupaciones de la sociología del arte desde sus orígenes: ya lo vimos a propósito de la estética sociológica, cualquiera que haya sido el esquema utilizado –obras como reflejo o revelador de lo social, homología, programaciones de la mirada que se posaba sobre ellas–. Pero en la última generación, la sociología no fue la proveedora más importante de este tipo de enfoque (Heinich, 96).

Por lo mismo y sin que en ningún momento hagamos de lado los diversos significados del vocablo interpretación, consideramos que la disposición-interpretación del

[39] Los paréntesis son del autor.

observador se da en tanto que posee una serie de elementos interiorizados que le permiten adquirir ese carácter de observador-receptor-intérprete que le provoca su posición frente la obra de arte. Eco dice que:

> La observación de una obra de arte (…) concierne a las cualidades estructurales de una cosa "en su relación con nosotros"; es decir, el examen de las estructuras objetivas y de las reacciones individuales que éstas suscitan (Eco, 52).

Esto significa que el observador, al entrar en contacto con la obra de arte, establece una relación con la estructura de la obra. Es decir, éste en tanto estructura estructurante (Bourdieu 2007, 86), se estructura, asimismo, frente a la estructura estructuradora que es la obra de arte. Así, el observador-intérprete se convierte en campo de probación de la intención del artista: un campo de probación donde el observador crea su propia aceptación de la obra a través de la interpretación. Esa probación se muestra indispensable y constitutiva y, por ello, hace necesaria la exhibición de la obra y su visibilidad a otro.

Citando la teoría de la formatividad de Luigi Payreson, en *Las reglas del arte*, Eco habla de formas. Considera la obra como una forma formante, es decir, formadora de otras formas que no deben ser percibidas únicamente desde una visión materialista, sino también de las formas de pensamiento/sentimiento que la obra puede suscitar en quien la mira. Además, Umberto Eco hace una advertencia en el mismo documento: toda la vida humana es invención y producción de formas, pero no toda producción de formas puede ser considerada producción de arte, esto a pesar de que

> (…) al ser toda formación un acto de invención, un descubrimiento de las reglas de producción de acuerdo con las exigencias de la cosa que ha de realizarse, queda, por consiguiente, afirmado el carácter intrínsecamente artístico de toda realización humana. Revalorizada la dimensión artística de toda producción de formas, surge, a pesar de todo, la necesidad de hallar un principio de autonomía que diferencie la formación de la obra de arte de cualquier otro tipo de formación (Eco, 13).

El asunto de la formación de formas no sólo va encaminado a la dimensión artística de la obra de arte. Este tema pone en entredicho al artista como único ser capaz de formar formas, como podría desprenderse de algunas visiones. No obstante, hay algo en el quehacer del artista que lo diferencia de otro tipo de actividades humanas también

formadoras de formas. ¿Qué es? Umberto Eco habla de una "operación artística" en la que interviene la moralidad entendida como compromiso que hace "concebir el arte como misión y deber, impidiendo concretamente a la formación el seguir otra ley que no sea la de la obra que ha de realizarse" (Eco, 14).

La operación artística está vinculada con "la configuración de un *orden de pensamiento",* un término que Elka Fediuk retoma de la propuesta de Michel Foucault y que "devela el principio al que obedece, lo cual permite aproximarnos a los significados y al sentido implícito en un discurso artístico y en la práctica teatral, sincrónica y diacrónicamente" (Fediuk 2010, 148). Sin embargo, este orden de pensamiento no parece ser inmutable, ni transformable. Fediuk habla de ciertas alteraciones en dicho orden que no son fáciles de percibir:

> Se dan en el terreno de la experiencia individual y colectiva que ya no logra ser explicada en su interior y produce matices en el sentido de los discursos. La búsqueda de nuevas explicaciones empuja los límites del conocimiento produciendo fisuras en el saber establecido. La comunicación produce modificaciones en las prácticas sociales. Algunas veces pasa de la transgresión de alguna regla al establecimiento de una nueva, o sucede de manera imperceptible, ocurre como respuesta en una circunstancia particular pero permanece aun cuando la circunstancia haya desaparecido (147).

Pensamos que estas alteraciones en el orden del pensamiento se dan, precisamente, en ese cuestionar la norma por la que materializará su obra de arte. Así, el artista está en la obra, en calidad de estilo, en el "modo de formar". Por lo mismo, la obra narra y expresa la personalidad del artista, de ahí que la obra misma sea la materialización del sentido de artisticidad, es decir, su discurso; "en la trama misma de su consistir, el artista vive en la obra como residuo concreto y personalísimo de acción" (Eco, 15). El creador es, en tanto forma (biológico-histórico-social), formante (formador de la forma que es la obra de arte) y, a partir de su forma, tiene cierto conocimiento previo de quién es ese observador a quien dirige su trabajo. La producción de la obra de arte es una puesta en formación de su propia forma y en su forma va dando también forma a su mundo (Eco, citando a Benedetto Croce, le llama la personalidad y espiritualidad originales del artista), haciéndose en otra forma.

Al hablar de alteraciones en el orden de pensamiento, Fediuk nos hace pensar que el del artista es un conocimiento que se da a partir de la praxis propia de su quehacer y no se

trata meramente de un asunto programado con un resultado calculado por anterioridad, sino como una proyección o previsión de lo que la obra de arte pueda dar, es decir, de nuevas formas físicas mentales o sociales que, a su vez, pueda generar. "La obra *es* las reacciones interpretativas que suscita" (32), lo que en otras palabras significa que la obra de arte es obra de arte en cuanto tiene posibilidad de dar forma a la posición en el mundo de su observador.

Con referencia a la cita de Feliu, y en contacto con respecto al planteamiento de Eco, como mencionamos antes, el artista idealiza su público y pone su idealización a prueba en el momento mismo en que el observador entra en contacto con la obra. Es ahí, donde la creación artística es una "puesta en enigma"; según Nathalie Heinich:

> Lo propio del arte es que hace hablar mucho, y escribir, incluso para hacerlo sobre la inefabilidad o la irreductibilidad al orden del discurso: la puesta en enigma de las obras, proceso que obliga a realizar un análisis, aun antes de las modalidades de tratamiento de los enigmas en cuestión (Heinich, 102).

Detrás de este enigma que es la creación de la obra de arte, se percibe una vocación normativa que Eco encuentra en su noción de artisticidad, la cual apunta a que la normatividad forma parte de la "operación artística" del creador. Esa norma, como camino para hacer, da cuenta del conocimiento previo del artista sobre ese observador al que pretende alcanzar con su quehacer y es anterior a la formación de la forma (la obra), por lo que la norma se convierte en camino y posibilidad de formar otras formas. La norma, retomando a Judith Butler, es previa a la creación. La norma, en este esquema, no es vista como algo impuesto o inflexible, sino que es lo que da al discurso su propio ser, en cuanto vía viva, fluida para hacer. Es previa en cuanto principio generador, pero se va construyendo (o reconstruyendo) en el momento en que la obra va adquiriendo su propia forma.

Para recapitular, el discurso de Umberto Eco está directamente vinculado al de Feliu. Éste último no habla explícitamente del papel del productor de arte, se centra más en el receptor, pero no es posible percibir al receptor, ni la obra misma, sin considerar al sujeto que inicia todo este proceso formativo del arte: el creador. Porque, la obra de arte, desde la visión de Eco, debe, por sobre todas las cosas, ser notificada, comunicar y ser interpretada por quien la mira. La obra de arte pretende ser puesta por el artista frente a un observador que pueda estar en la obra de arte y reafirmar o modificar su

posición ante el mundo, de ahí la interpretación. Es aquí donde la exhibición muestra su carácter fundamental para la creación de la obra de arte.

2.2 Telón de Aquiles, una forma formante

Una de las mayores búsquedas de Jorge Kuri fue, precisamente, poner en exhibición su trabajo artístico. En él se perciben intentos, como creador, para participar activamente en la continuación del proceso formativo de la obra de arte. Encontramos, en su biografía, múltiples estrategias para conseguirlo. Una de ellas la mencionamos en el capítulo anterior. Se trata de Telón de Aquiles, proyecto que realizó, junto con Enrique Olmos de Ita y otros autores jóvenes, después del estreno de *De monstruos y prodigios: la historia de los castrati*. La idea de la propuesta era apoyar la dramaturgia joven mexicana (diez escritores que, en aquel momento, no tuvieran más de 35 años de edad), debido a que "el gremio teatral en México suele presentar oportunidades disímbolas para los relevos generacionales, ya que a menudo se apoya a los actores egresados de cualquier escuela, así como directores y escenógrafos, lo cual no ocurre con los dramaturgos" (Kuri s/f e).

Telón de Aquiles pretendía "cubrir este vacío" a través del ciclo Ópera Prima, donde los autores participantes tendrían que haber creado más de tres obras y dar a conocer, públicamente, el texto "mejor" logrado. El programa de este proyecto, que no logró concretarse y para el cual contaban con un total de "votos por regalías" de 5,290.68 pesos, muestra las preocupaciones que, en ese entonces, rondaban por la cabeza de Kuri y quizá de la mayoría de los autores considerados en la selección.

De acuerdo con la propuesta, que no tiene registrado ningún destinatario específico, Denisse Zúñiga, Perla Villa, Michelle Solano, Noé Morales y Carlos Nóphal representarían al primer equipo de autores juveniles, mientras que Zaria Abreu, Enrique Olmos, Irela de Villers, Carmen Ramos y Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio integrarían el segundo ciclo. Kuri no aparece en el programa más que como responsable del proyecto.

La redacción del texto dice que "la importancia de dar a conocer estos autores en un

foro de la SOGEM radica en que ellos representan el relevo generacional; como autores jóvenes, plantean un universo particular que habrá de enriquecer nuestra escena nacional". Además, lo que pedían a la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, a través del documento (sin que esté explicitada como una petición directa, ya que sólo aparece como una especie de estrategia para obtener recursos económicos para la producción), era "un presupuesto austero" destinado a la construcción de la escenografía, así como la nómina de actores y técnicos. Cada obra estaría en escena un mes, con un promedio de 16 funciones. Es decir, que el tiempo de vigencia ideal para este proyecto era de diez meses, aproximadamente.

La premisa del proyecto, asimismo, habla de la forma y la estética que, se preveía, se traduciría en la puesta en escena. En ello se percibe una vinculación estrecha entre lo que puede ser el discurso escénico y los medios de producción para conseguirlo:

> El sello Telón de Aquiles mantiene un perfil de austeridad de elementos escénicos, pero riqueza de significados. Lo anterior quiere decir que buscamos darle un uso teatral a los elementos escenográficos y utilizar la misma producción para todas las obras, en la medida de las posibilidades, y de esta manera ahorrar gastos inútiles cada que se realiza una nueva obra (Kuri s/f e).

Además, el texto no concluye sin antes presentar un párrafo de justificación, en el cual, también, quedan expuestas las maneras en las que ellos, como autores jóvenes[40] se percibían frente a las formas oficiales del quehacer artístico mexicano:

> Necesitamos presentar nuestro trabajo en un Foro de SOGEM, ya que se trata de la única instancia que se dedica a la defensa de los derechos de autor, pues frecuentemente los jóvenes dramaturgos nos hemos visto sometidos a los abusos por parte de los productores y directores, situación que estamos seguros lograremos evitar si nos acercamos a la SOGEM (Kuri s/f e).

En el proyecto de Telón de Aquiles pueden apreciarse diferentes formas para hacer la obra de arte, donde los dramaturgos ya no conciben el texto dramático como palabras puestas por un autor para que otro se encargue de llevarlas a la escena. Ahí, los escritores, cuando menos Jorge Kuri, asumieron el rol de gestores-productores de las 10 puestas en escena, con lo que determinaban la forma en que dichas puestas llegarían al escenario. Además, en ninguna línea de este texto aparece la figura del director; no

[40] Suponemos que todos los integrantes del proyecto (cuando menos los que están contemplados en los dos ciclos de Ópera Prima de Telón de Aquiles) comparten la misma ideología y, por lo mismo, han sido incluidos en la propuesta.

podemos, por lo mismo, saber si ellos mismos se asumirían como directores o dejarían esta labor en manos de otras personas.

En cierto sentido, es interesante que el proyecto Telón de Aquiles no fructificara, porque nos permite ver que, antes de que ellos como artistas pusieran su trabajo (idealizado/deseado) a la vista de un observador, ya tenían un conocimiento previo de quién sería ese sujeto a quien pretendían que alcanzara su quehacer, como mencionamos en el apartado anterior. Intuían la posición ante el mundo de su destinatario, aunque no les era posible asegurarla con certeza. Pensamos que artistas como los gestores de Telón de Aquiles pueden hacer esto gracias a un *orden de pensamiento* o programa operativo previo que le hace suponer cómo será ese encuentro. Hay un "presentimiento de la solución… la intuición de la forma" (Eco, 17). Payreson decía que "la producción artística consistirá en un *intentar*, un proceder a través de propuestas y esbozos, pacientes interrogaciones de la 'materia'" (17) y donde está incluido el observador en cuanto destinatario y probador de la obra de arte.

El presentimiento del artista tiene ciertos riesgos, como la imposibilidad de alteración del orden de pensamiento; el peligro va en el sentido de que el artista podría ajustarse a la norma de su hacer de manera radical e inflexible y, por lo mismo, producir su obra en un camino muy probado y sin interrogaciones. ¿Eso sería quehacer artístico? Quizá éste sea el punto de quiebre entre lo que Eco llamaría arte y lo que no, ya que si esto último llega a ocurrir, como sucede en determinadas maneras de producción artística, la obra no cumpliría con su papel "artístico" (es decir, de objeto puesto a interpretación) sino que, tal vez, entraría en otro tipo de relación social, como la comercial. Suscitaría el intercambio mercantil, eso sí, aunque no existiría enigma alguno detrás de la búsqueda para llegar, de manera artística, es decir, interpretativa, al observador y, por lo mismo, tampoco existiría interpretación por parte de este último.

En una visión un tanto radicalizada, podría suponerse que, si el artista se ajusta a la norma ciegamente, no habría probación[41], sino comprobación o verificación de que lo que se ha hecho cumple con las expectativas de un observador que adquiriría, más bien,

[41] Considerada, como en algunas congregaciones religiosas, como un tiempo de prueba, en relación con el vocablo portugués *provocação*, que indica provocación. Probación, de esta manera, es una especie de periodo de prueba-provocación.

el carácter de cliente. El observador se traduciría en mero sujeto comprador de una obra reducida a mercancía, comercial o comercializable, que la alejaría de cualquier intención primaria de provocación o de apertura a la interpretación. Y es que Eco ve la obra de arte, en tanto forma, como un "momento final de un proceso de configuración" y como punto de partida para "interpretaciones futuras" (28). Interpretar, en este caso, para Eco, es "ponerse en el punto de vista del creador" y, desde esta acción, establecer una posición frente a dicho punto. Ésa es la labor del observador. Es por eso que Umberto Eco ve en la obra de arte una posibilidad de reconquistar la forma, "de reconquistarla interpretativamente" (28).

El autor percibe dos maneras de interpretar la obra de arte; por un lado, que el intérprete u observador se ponga en posición del artista en cuanto productor de formas. Este intérprete tiene frente a sí una obra de la que, a su vez, cuestionará su origen: ¿cuál fue la obra que el artista tuvo en su cabeza antes del proceso de transformación de la materia? Por otro lado, al tener frente a sí la obra de arte, siguiendo la idea de Eco, lo que el observador hace es tratar de averiguar el estilo del artista, busca el modo en que el artista llegó a la forma que se despliega frente al observador-intérprete. Así, mientras el artista cuestiona la materia, el observador-intérprete cuestiona la obra de arte, se pregunta por su autenticidad, es decir, por "la huella *recognoscible* que la persona deja de sí misma en la obra; y coincide con el modo en que se forma la obra" (30). Es la manera como el observador-intérprete se forma en la obra. "Comprender la obra es lo mismo que poseer la persona del creador hecha objeto físico" (30) y es el principio del reconocimiento, de parte de quien mira, de lo que es una obra de arte y, por ende, de la figura del artista.

2.3 Artisticidad en la producción escénica

¿Qué es la artisticidad en tanto esencia del arte? Una definición de las anteriormente expuestas no anula la otra, sino que todas van complementando el proceso de producción de aquello que ha de ser constitutivo de lo propio del arte y de aquello que lo hace ser. Hasta aquí, es posible identificar tres elementos indispensables en la construcción de artisticidad: un sujeto que hace (el artista), un objeto hecho (la obra) y

un observador. De manera muy simplificada, podemos afirmar que la artisticidad es el camino que el artista recorre para llegar, por intermediación de la obra, al observador y suscitar su interpretación. Pero, como se vio, ese camino se encuentra normado y la norma es la forma que toma la vía para provocar la suscitación.

No obstante, hay un paso previo a la producción de la obra de arte que resulta fundamental para la generación de la artisticidad: las condiciones en las que la obra es producida. Un aspecto que, Jorge Kuri, en su proyecto Ópera Prima, no deja de lado, por ejemplo, cuando afirma que éstos autores jóvenes buscan darle un uso teatral a los elementos escenográficos y utilizar la misma producción para todas las obras. Sin embargo, cada disciplina artística exige condiciones de producción distintas. Así, cada esfera de la humana creación de formas formantes requiere de estrategias diferentes. No son iguales, por lo mismo, las condiciones de producción de un artista plástico que uno escénico, por ejemplo, y es aquí donde la producción del arte se problematiza. El artista no puede desprenderse de su posición en el proceso de producción y de su capacidad para hacerse de los medios necesarios para producir su obra de arte.

El artista, al querer comunicar, también quiere provocar, convocar, evocar, quiere ser comprendido de alguna manera y prevé, en su propia manera de producir la obra, cómo puede darse esa comprensión desde lo más simple: cómo es que su obra pueda ser recibida y, antes, cómo pueda ser realizada y puesta a la vista de otros. Es por eso que la obra de arte se convierte en materialización de las condiciones de producción del artista. En el caso de las artes escénicas, esta materialización no sólo se refiere a los recursos materiales con los que el artista escénico cuenta, sino que da noticia de los recursos sociales a su disposición. Esto se vuelve fundamental y urgente en el caso de los artistas escénicos, no así en el de los artistas plásticos. La diferencia entre una y otra es la temporalidad. Es decir, el artista plástico crea su obra en un tiempo distinto al que lo hace el escénico. El primero trabaja en un momento y exhibe después, con gran posibilidad de permanencia en el tiempo. El segundo trabaja y va exhibiendo al mismo tiempo. La obra, en este caso y como ya habíamos señalado antes, no tiene posibilidad de permanencia, es efímera. El quehacer del artista escénico se da en el momento y en el modo en que la obra de arte va siendo, en el que se va exhibiendo.

Así, la producción de las artes escénicas representa un camino, por parte del creador,

para crear, más allá de la obra escénica y como parte constitutiva de la misma, las condiciones necesarias para poder poner, en vivo y en presente, a la vista del observador su obra y, por ende, a sí mismo. Consideramos que esta simultaneidad de producir y observar es lo propio de las artes escénicas. Esto implica acciones sociales que se integran a la producción artística no sólo como sus complementos, sino también al mismo modo de producción. Un artista escénico tiene que saber calcular sus fuerzas sociales para crear su arte. Entonces, la obra de arte escénico *es* en cuanto puede estar siendo vista mientras es producida y la artisticidad, convertida en fundamento para hacer, requiere de una lógica concreta de las artes escénicas. Es su condición original y, en cierto modo, lo que llamamos discurso de artisticidad.

En el mismo camino, Patrice Pavis explica la importancia de las condiciones de producción para lo que él denomina el discurso de la puesta en escena, concepto que se vincula estrechamente con lo que nosotros llamamos discurso de artisticidad, ya que

> Para definir el mecanismo discursivo de la puesta en escena hay que relacionarlo con sus condiciones de producción, las cuales dependen de la utilización particular que los 'autores' (dramaturgo, director, escenógrafo, etc.) hacen de los distintos sistemas artísticos (materiales escénicos) que tienen a su disposición en un momento histórico dado (…) Del mismo modo, el discurso teatral (textual, escénico) es una toma de posesión de los sistemas escénicos, una utilización individual de las potencialidades escénicas (incluso cuando el individuo –el sujeto del discurso– está constituido por el conjunto del equipo de realización) (Pavis 1996, 136).

El discurso en la producción de arte escénico es materialización del sentido de artisticidad. Entendemos dicho sentido no como norma o regla para hacer, sino como la lógica que opera en la mente del artista escénico para prever su obra de arte, consolidarla y ponerla frente a un observador que pueda interpretarla. Consideramos que, en tanto lógica, las vías para hacer la obra de arte escénico no se dan por hecho, sino que se van recreando y, al hacerlo, van abriendo estrategias que permiten, o no, a cada uno de los agentes participantes, definir su posición frente a la obra de arte escénico.

En la *Semblanza y 2º Informe de actividades*, Jorge Kuri escribió un apartado que se titula "Propósitos para el fin de la beca", en el que se puede apreciar la forma en que él, en tanto artista escénico, había asumido este asunto de calcular sus fuerzas sociales para

crear su arte. En primer lugar, tenía contemplado montar sus propios textos teatrales y conformar un grupo de teatro con los amigos y actores que le habían ayudado a las diversas lecturas. Planteaba, además, tener una obra en cartelera "para poder cobrar las regalías por derecho de autor a través de SOGEM y cobrar a los directores un pago previo por el derecho a montar mis textos" (Kuri 2002-2003).

De este documento, lo que resulta relevante es su discurso de artisticidad, es decir, la manera como este autor incorpora las condiciones materiales de producción escénica a la construcción de sus textos teatrales y la forma en la que planteaba estrategias para alcanzar la exhibición pública de su trabajo. En algunos casos, no sólo la propone desde lo escénico, sino también desde lo editorial. Lo que hay que recalcar es que la creación misma de sus textos dramáticos se convierte, en él, en una estrategia para alcanzar dicha exhibición. Esta estrategia se observa, en él, como una prioridad.

Por otro lado, y a diferencia del proyecto Telón de Aquiles, en este informe hay un cambio en el sujeto posible a financiar los proyectos escénicos. En aquél, la sugerencia recae principalmente en la Coordinación Nacional de Teatro y en la SOGEM; en éste, en la iniciativa privada. Así dice el documento:

> Espero que la revista *Tramoya* que dirige el Mtro. Carballido publique uno de mis textos, o la Editorial El Milagro, que según tengo entendido, publicará los trabajos finales de los becarios de dramaturgia.
>
> Mi deseo desde luego es seguir escribiendo teatro, pero al tener una docena de obras escritas y sólo tres estrenadas, se ha vuelto una prioridad escenificar mi trabajo. La dificultad para el teatro siguen siendo los altos costos de producción, por lo que acudiré a la Iniciativa Privada para conseguir financiar un proyecto, y montar los textos que tengo pendientes, hasta llegar a la obra más reciente que escribí con la beca de la Fundación: *Delirio en Claroscuro*. Así mismo continuaré escribiendo un teatro austero, con pocos personajes y bajo costo de producción, pues la economía de recursos así lo requiere, por lo cual en este segundo periodo de la beca me ocuparé de una obra de dos personajes, sobre la temática de la dificultad del amor en los tiempos modernos, a través de una historia de amor oxymorónica titulada *Las cansadas vacaciones de un cobarde con nombre de valiente*[42], en homenaje al famoso soneto de Quevedo (Kuri 2002-2003).

[42] Esta obra no fue mencionada en el Currículum de Jorge Kuri, por lo que deducimos que no fue escrita.

2.4 Obra escénica y *habitus*

La idea de discurso de artisticidad, como lo hemos mencionado anteriormente, nos refiere a condiciones indispensables para que la obra de arte escénico pueda ser considerada como tal. Una de ellas se relaciona con las fuerzas de producción por parte del realizador de arte escénico o agente artístico, además de que permite consolidar el proceso de creación artística. Esas fuerzas no sólo tienen que ver con los recursos necesarios (materiales, humanos y sociales) para que la obra pueda ser reconocible, sino con la posibilidad del artista para que pueda convocar a otro que esté en disposición de verla y acuda a la convocatoria.

Así, en tanto arte de convocatoria, la obra escénica requiere, esencialmente, del traslado físico a un espacio concreto de quienes participan en su manifestación: el artista y observador. Retomando la idea de *orden de pensamiento*, consideramos que antes de que la obra escénica pueda existir materialmente, en la mente del artista está la posibilidad de convocar y mover a reunión tanto a otros artistas como a los observadores. Esa posibilidad, que hemos denominado capacidad de exhibición, es una especie de medición que hace el artista, es decir, una previsión sustentada en posibilidades reales. ¿De dónde surge esta previsión del artista? Su raíz está, probablemente, en la práctica cotidiana, en su estar día a día sobre el objeto de trabajo, es decir, sobre la producción de la obra de arte escénico.

Bourdieu ve los objetos de conocimiento como algo construido y no registrado de manera pasiva, es decir, el observador participa activamente del mundo social que observa y cuyo principio "es el sistema de las disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica y que está siempre orientado hacia funciones prácticas" (Bourdieu 2007, 85). Por lo mismo, es indispensable ubicarse en la relación práctica con el mundo, "por la cual el mundo impone su presencia con sus urgencias, sus cosas por hacer y por decir, sus cosas hechas para ser dichas que comandan" (85).

Es en este vivir práctico donde el investigador francés encuentra clases particulares de condiciones de existencia, mismas que determinan ese cálculo a futuro que, sobre su quehacer pueda hacer cualquier agente social, sea artista o no. Esta visión no está

alejada a la propuesta de Pavis, cuando habla de condiciones de producción y que vincula a un momento histórico dado. Para identificar estas condiciones, Bourdieu ha creado una categoría de análisis a la que ha denominado *habitus*, la cual habla de

> sistemas de *disposiciones* duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente *reguladas* y *regulares* sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (86)

Pensamos que el discurso de artisticidad, en tanto orden de pensamiento o lógica, que opera en el agente artístico antes de producir su obra se apoya en este *habitus*. En el marco de estos "principios generadores y organizadores de prácticas" es donde el artista escénico va desarrollando su quehacer. Estos principios son resultado de prácticas sociales que han traspasado tiempo y espacio y que se transfieren de un ser humano a otro, de una generación a otra, y se convierte en una manera no sólo de entender el mundo, sino de funcionar en él de manera práctica y social. Por eso, Pavis no deja de lado la historia que precede a la concepción de la obra de arte escénico, ya que es la historia de la comunidad artística la que habla a través de cada uno de los artistas.

Esto último tiene relación con la teoría de sistemas de Bertalanffy, para quien "lo que denominamos parte, es meramente un patrón dentro de una inseparable red de relaciones" (Capra, 57). Es decir, que el *habitus* que propone Bourdieu no está desligado del ambiente en el que se desarrolla el artista en tanto agente social; es, como dice la teoría de sistemas, resultado de una red de relaciones y, tal vez, la expresión de dichas relaciones. Entonces, la lógica con la que opera cada uno de los artistas es, a su vez, expresión del mundo en el que éstos viven. Por eso, es posible encontrar eco del mundo que habla a través de sus modos de accionar y que, pensamos, se encuentra siempre presente en la misma obra de arte escénico. Es de ahí que las propuestas de producción escénica que nos ha dejado Jorge Kuri como herencia, no sirvan no sólo para comprender su propio orden de pensamiento, sino el ambiente socio/artístico en el que vivió.

Lo anterior nos hace pensar que el artista concibe su quehacer a partir de esta lógica

socialmente construida a partir de la práctica social, la cual es el "ámbito de la dialéctica del *modus operandum* y del *modus operandi* de los productos objetivados y de los productos incorporados de la práctica histórica, de las estructuras y de los habitus" (Bourdieu 2007, 86). Y el orden de pensamiento que deriva en la materialización de la obra de arte escénico queda ajustado a dicha lógica. No obstante, pensamos que la obra no es únicamente producto del orden de pensamiento del artista, ya que para su concreción adquieren un carácter de supremacía las condiciones materiales y sociales; por lo tanto y en consonancia con Bourdieu, consideramos que el orden de pensamiento no puede estar desligado de dichas condiciones. Y en esto, también las líneas escritas por Kuri nos resultan un claro referente.

Aquí radica uno de los aspectos más relevantes de la creatividad en el arte en general, no sólo en el escénico, y tiene una relación estrecha con ese interrogar la materia que Eco sugiere para hablar de obra de arte. Sin embargo, pensamos que el quehacer del artista siempre irá más allá de los límites que le puedan imponer las condiciones materiales y sociales, de ahí que se abra el espacio a la interrogación y la búsqueda. De hecho, consideramos que su quehacer implica la persecución de estrategias para hacer arte a-pesar-de o por-encima-de dichas condiciones, pero sin dejar de lado el medio ambiente en el que se desarrolla.

Y es que el artista responde a lo que la teoría de sistemas considera como un "paradigma social" que, tomando como referencia el modelo científico de Thomas Kuhn, es descrito como "una constelación de conceptos, valores, percepciones y prácticas compartidos por una comunidad, que conforman una particular visión de la realidad que, a su vez, es la base del modo en que dicha comunidad se organiza" (Capra, 27). El artista escénico organiza su obra de arte siguiendo la lógica de la comunidad: su actividad corresponde al marco establecido por ese parámetro, aunque sea para confrontar dicho marco. Su mundo interno es, también, el de su comunidad. Su manera de organizar su arte, también da cuenta de la manera en la que su comunidad (artística y no) organiza su pensamiento y su vida.

Desde la teoría de sistemas, así como desde la propuesta de creadores como Adolphe Appia, se propone observar el acto escénico desde una perspectiva ecológica, la cual ve al hecho teatral como "un todo funcional" y trata de "entender consecuentemente la

interdependencia de sus partes", sin dejar de lado "la percepción de cómo (…) se inserta en su entorno natural y social: de dónde provienen sus materias primas, cómo se construyó, cómo su utilización afecta al entorno natural y a la comunidad" (28). Pero, más allá de esta sugerencia, consideramos que es necesario ver el fenómeno a la inversa: cómo influye el entorno natural y social en el quehacer del artista. De ninguna manera se trata de abandonar una parte del proceso por abordar la otra, ya que ambas establecen una relación dialógica.

2.5 Jorge Kuri tras el relevo generacional

En los años 60, el filósofo Noruego Arne Naess hizo una distinción entre la ecología superficial, que veía el estudio social desde un enfoque antropocéntrico, de lo que llamó ecología profunda, la cual incorpora la acción humana en el entorno natural en el que se lleva a cabo. Esta última disciplina,

> (…) ve el mundo, no como una colección de objetos aislados, sino como una red de fenómenos fundamentalmente interconectados e interdependientes. La ecología profunda reconoce el valor intrínseco de todos los seres vivos y ve a los humanos como una mera hebra de la trama de la vida (29).

El estudio del quehacer de un artista escénico no puede desligarse de aquella trama en la cual va existiendo y que refiere a condiciones climáticas, urbanas, sociales e, incluso, aquellas que tienen que ver con la condición fisiológica del artista escénico y del observador que acude al llamado para ser testigo del acto escénico. Lo mismo ocurre con la obra de arte escénico. El hecho escénico se ve, por lo mismo, inscrito en un espacio físico-temporal con particularidades concretas y con modos de previsión, acción, llamado y ejecución con características singulares.

El agente artístico participa de un medio ambiente específico y juega una posición concreta en un mundo dado; es decir, tiene una visión propia de su ubicación en el mundo social-artístico al que pertenece. No obstante, por encima de lo que es su percepción, se trata de un agente concreto, con una ubicación concreta en un campo concreto y, probablemente, con cierto anhelo de modificar su posición al interior del campo en el que vive. ¿Depende sólo de él cambiar su posición social en el campo social? Creemos que no, veamos por qué.

La biología organicista (cuyos fundamentos han sido tomados en cuenta para el análisis y explicación de fenómenos sociales) planteada por científicos como el biólogo Joseph Woodger ayuda a explicarnos por qué un agente artístico no puede, fácilmente, modificar su posición en el campo social; cuando pareciera que eso ocurre, quizá no sea más que producto de su percepción particular, ya que

> (…) una de las propiedades sobresalientes de toda manifestación de vida es la tendencia a constituir estructuras multinivel de sistemas dentro de sistemas. Cada uno de ellos forma un todo con respecto a sus partes, siendo al mismo tiempo parte de un todo superior. Así, las células se combinan para formar tejidos, éstos para formar órganos y éstos a su vez para formar organismos. Éstos a su vez existen en el seno de sistemas sociales y ecosistemas (47).

Al ser, el agente artístico, un organismo dentro de una red sistémica con un patrón específico, no depende de su libre albedrío la posibilidad de salirse de dicha red. Woodger, sin embargo, hace una aclaración de las estructuras conformadas por los organismos vivos con respecto a las humanas, ya que ve, en estas últimas,

> (…) estructuras bastante rígidas, de dominación y control y muy distintas del orden multinivel hallado en la naturaleza. Es conveniente señalar que el importante concepto de red –la trama de la vida– provee una nueva perspectiva sobre las denominadas jerarquías de la naturaleza (48).

Son estas estructuras las que Bourdieu pretende analizar y hace un estudio del comportamiento humano desde una perspectiva contextual, le llama el campo social, y, aunque ha establecido una teoría propia, también da cuenta de patrones de autoorganización al interior de los grupos sociales, lo que les permite no sólo subsistir, sino reproducirse en cada uno de los miembros de dicho grupo.

En *El sentido práctico*, explica que hay un "ajuste anticipado" a las exigencias del campo social determinado y lo denomina "sentido práctico", el cual tiene un carácter parecido a lo que ocurre en cualquier justa deportiva, donde los participantes o jugadores prevén un fin (ganar el juego) y conducen sus acciones con respecto a esta prevención. Ese ajuste anticipado está dado en el momento mismo en que el agente social toma cierta consciencia de la posición que ocupa en el campo en el que vive. Desde este análisis, las jerarquías, entendidas como posiciones diversas al interior del campo, tienen un valor esencial.

El individuo no sólo nace dentro de una posición dentro del campo, sino que tiene

posibilidad de modificarla (o, cuando menos, eso cree el agente social en su toma de consciencia). Dicha posibilidad de cambio está influida por las relaciones que se dan entre los agentes del campo, las cuales no son verticales ni unívocas; de acuerdo con la teoría de sistemas, se dan a manera de redes que encuentran cohesión en aquello donde los agentes encuentran un valor esencial. Lo que represente dicho valor en ese grupo social definirá la disputa intrínseca de sus relaciones.

Lo que esté en disputa hace ser al campo. Lo que cada agente previene y busca alcanzar a través de estrategias es la manera de acercarse al objeto de disputa. Es ahí donde se dan las jerarquías. ¿Qué es lo que está en disputa en el caso Jorge Kuri? El proyecto de Telón de Aquiles da una pista: "el relevo generacional", acusa el documento; "como autores jóvenes plantean un universo particular que habrá de enriquecer nuestra escena nacional" (Kuri s/f e). En esta frase, además, queda explícita la relación entre los agentes artísticos/dramatúrgicos al interior del campo de las artes escénicas a principios del siglo XX, donde los autores jóvenes (éstos de Telón de Aquiles, por lo menos), desean arrebatar la estafeta de consagrados a los autores de la generación que les antecede. No obstante, hay una diferencia entre Kuri y los demás escritores. Él sentía que, por lo menos, en un nivel inicial, ya era un consagrado (aunque fuera nuevo en ese terreno). Se percibe, en él una posición privilegiada con respecto al resto del grupo; quizá buscaba asegurarla en un segundo momento: haciendo que otros se fundieran en su consagración, que lo convirtieran en mediador, es decir, "padre de" otros consagrados, lo cual aumentaría su valor simbólico.

No sabemos si todos los mencionados en el documento compartían la misma visión. Los de Telón de Aquiles reconocían, en otros autores, lo que ellos querían para sí. Su previsión muestra cierta inconformidad de parte de ellos como agentes para cambiar su posición. ¿De dónde parte la inconformidad? No estamos aún en posibilidad de saberlo, pero sí consideramos que si no hubiera existido dicha inconformidad, no hubiera sido posible que ellos, como agentes sociales, participaran activamente del juego; también creemos que es posible que algunos otros escritores fueron marginados al conformarse este grupo social, porque a Telón de Aquiles fueron convocados sólo aquellos escritores que, en la visión de los convocantes, tenían posibilidad de reforzar su objeto en disputa. Ésa, cuando menos, parecía ser su previsión.

Lo anterior permite ver que el juego en este campo se da en términos de disputa por una posición, disputa por ganar el juego o, tal vez, disputa por ser reconocido como agente participante del juego, una disputa que, además, cada agente lleva incorporada a través de su *habitus*. ¿Por quién quisieran ser reconocidos estos artistas? Por quienes estén en disposición de reconocer la posición de cada uno de ellos. Por esta razón, en la búsqueda de un foro dónde poder mostrar lo que han escrito, estos diez autores comandados por Kuri han desplegado, cuando menos en el papel, una serie de estrategias para ser exhibidos; es decir, para ser notados como candidatos a agentes del campo social artístico. Esto les brindaría la posibilidad de ser reconocidos como artistas y, por consecuencia, como agentes activos al interior del campo. Ésa es la importancia que vemos, cuando menos en los dramaturgos de Telón de Aquiles, tras la búsqueda de exhibición de sus obras de arte y es lo que creemos que, primariamente, busca cada artista escénico para, simplemente, ser.

La prevención que tiene cada agente social y que guiará sus acciones para acercarse al objeto en disputa es lo que, finalmente, hemos de considerar como sentido. Bourdieu lo ha llamado "sentido del juego" (Bourdieu 2007, 107), el cual adquiere un carácter subjetivo en la medida en que resulta significativo para cada agente y, también, en el momento en que le indica a cada uno la dirección y la orientación en la que dirigirá sus estrategias en la disputa. En la misma participación en el juego, cada agente social/artístico es capaz de reconocer lo que está en juego; "es la *illusio* en el sentido de inversión en el juego y las apuestas (*les enjeux*), de interés por el juego, de adhesión a los presupuestos –*doxa*– del juego" (107). De manera objetiva, el agente adquiere un sentido del porvenir probable "que da el dominio práctico de las regularidades específicas" (107) que es el principio de prácticas sensatas, "ligadas por una relación inteligible a las condiciones de su efectuación, y también entre ellas, y por lo tanto inmediatamente dotadas de sentido y de razón de ser para todo individuo dotado del sentido del juego" (107).

Es, en esas prácticas sensatas, donde quizá podemos encontrar la artisticidad propia de las artes escénicas, entendida como un camino que el artista considera posible y probable para lograr la convocatoria social suficiente que dará pie al hecho escénico y que le permitiría ser reconocido como tal. En tanto discurso, ahí se ven materializadas,

entre otros asuntos, la producción y la creación de la obra de arte escénico, la interpretación de la misma y la elección de los temas por decir. Eso es lo que entra en disputa en el caso del campo artístico. Ésa es la importancia del reconocimiento por parte de aquél que es convocado por el agente artístico para que asista a la generación de su obra de arte escénico.

El agente artístico, entonces, construye una obra de arte desde la posición que juega en el campo social. Al construir su obra de arte, hace una apuesta, la de entrar en la disputa de aquello que es disputable en su campo específico: el ser reconocido como artista. Es así como el artista, al estar creando su obra escénica, está reconociendo y asimilando las apuestas (*les enjeux*) no sólo propias, sino de los demás agentes participantes en el campo, su propio interés y el de los otros por el juego, además de que se va adhiriendo a los presupuestos que se van haciendo sobre lo que es la obra de arte escénico.

Es de esta forma como el *habitus* adquiere su carácter dual. Por un lado es inmanente, determina y condiciona la visión del agente sobre su juego en el campo en el que esté haciendo su apuesta. Por el otro, es dúctil, ya que si las condiciones del campo cambian, como suele ocurrir, se va adaptando a las nuevas condiciones. Y no se trata de una transmutación, ya que el artista, en tanto agente social, jamás dejará de ser quien es, pero sí habrá de encontrar caminos posibles para que sus apuestas en el juego sigan vigentes y quizá busque fracturas en las reglas del campo, para acomodar su posición y su discurso de artisticidad pero, siempre, dentro de los límites de lo que es considerado arte escénico. El hecho de que cada agente social busque la vigencia de sus apuestas, hace que el sentido del juego adquiera un carácter de flexibilidad. Pierre Bourdieu habla de una dinámica social desde campos sociales que disputan capitales específicos, los cuales, a su vez, son disputados por agentes con capacidad plena para disputarlos. Esta capacidad se encuentra dada, por un lado, por un determinado capital disputado que cada agente posee (principalmente, capital social, cultural, económico o simbólico) y, por otro, por un modo de actuar acorde a la disputa.

En el caso del campo escénico, el discurso de artisticidad está condicionado, entonces, por el *habitus* del agente artístico participante de la disputa, *habitus* que, a su vez, se encuentra determinado por condiciones específicas de existencia y es un principio generador de prácticas sociales y, quizá, de estilos o modos de representación teatral

que no son sino modos de discurso de artisticidad.

Parte fundamental de este último es la *illusio*, la cierta forma en que cada agente imagina su propia posición en el juego y que hace proyectar su futuro en el mismo. Es el por-venir, un por-venir que está dado en el imaginario del agente artístico. Esta *illusio* da pie a las siguientes preguntas: ¿Qué es lo que los agentes artísticos quisieran poseer? ¿Qué los hace hacer lo que hacen? La respuesta parece encontrarse, principalmente, en su *habitus* que, como ya se ha mencionado, al ser una estructura-estructurante, modifica y se ve modificada por el modo en que el artista-agente entra en el juego.

Un agente artístico solamente puede entrar en disputa con aquellos que ya lo poseen, con los que ya juegan. Por eso, Telón de Aquiles solamente puede "jugar" con la generación que los antecede. Estos últimos ya son identificados como poseedores de un discurso de artisticidad legitimado y son quienes tienen posibilidad de reafirmar o rechazar la posición de aquellos que pretenden convertirse en jugadores. La generación anterior a la de Jorge Kuri, junto con los consagrados del campo y reforzado por la crítica especializada, determinaría si Telón de Aquiles tiene los suficientes capitales acumulados que le permiten entrar en la disputa. Eso es lo que vemos como reconocimiento: la aprobación de los *consagrados*, hacia Kuri y el resto de los integrantes de Telón de Aquiles, como dramaturgos capaces de entrar en la disputa en el campo de las artes escénicas de México y donde, además, se percibe una diferencia: la de Kuri, con un mayor capital simbólico que lo hace ver como más valioso con respecto a los dramaturgos que integraron este proyecto y que lo ubicaba como líder de este grupo de escritores.

CAPÍTULO 3.

La ontología del teatro y la dramaturgia

La producción de cualquier obra de arte escénico y de cualquier obra de arte, implica la realidad del artista. Ésta no puede desligarse de su discurso de artisticidad, el cual comienza con la búsqueda de la transformación de aquello que Umberto Eco llama materia (Eco,16), elemento indispensable en cualquier producción artística, sin importar la naturaleza de la que se esté hablando.

Como hemos apuntado en el capítulo anterior, la labor de Jorge Kuri, como dramaturgo, no se limitaba a la mera escritura de textos dramáticos, ya que él se concebía a sí mismo como un artista escénico o, como él mismo se decía, un dramaturgista, es decir, alguien que participa activamente en la concepción del acontecimiento escénico. Esta concepción, como veremos en este capítulo, no puede ceñirse exclusivamente a la puesta en escena, sino en crear, precisamente, las condiciones necesarias para que el acontecimiento tenga lugar. Es de ahí de donde, creemos, parte la idea de Kuri de no sólo trabajar sobre una máquina de escribir, sino de ser actor e, incluso, de auto-asignarse el papel de gestor del arte, como se puede apreciar en su proyecto Teatro de Aquiles y otros múltiples intentos por llevar sus textos a la escena. Todos estos roles encuentran su lugar en el acontecer escénico, mostrando una estructura conforme aparecen creando el acontecimiento. Comprender esa estructura permite apreciar el valor de los fines que perseguía Jorge Kuri con sus acciones, la relación en que queda respecto de otros participantes y el alcance de su proyecto. Pero, ¿qué es el acontecimiento escénico? A esto dedicaremos nuestras siguientes reflexiones.

Pensamos que, en tanto arte y como producto del trabajo humano, concebir el acontecimiento escénico implica aplicación de fuerza de trabajo sobre la materia, para transformarla. En el caso de las artes escénicas, es en el artista escénico en quien, creemos, recae la posibilidad de iniciar la transformación no sólo del espacio físico donde tendrá lugar dicho acontecimiento, sino de crear las condiciones sociales

necesarias para que éste tenga lugar y que el observador acuda a participar y que lo haga con expectación. Así lo explica Jorge Dubatti:

> El teatro es trabajo humano 'durante' la producción del acontecimiento teatral, pero además lo es en los procesos 'anteriores' al acontecimiento (mediatos, como los ensayos, e inmediatos, como los preparativos para la función), 'entre' acontecimientos (de una función a otra), y 'posteriores' al acontecimiento" (Dubatti 2008, 75).

Es por lo anterior que, en las artes escénicas, al ser éstas un acontecimiento de convivio, como lo denomina Jorge Dubatti, el trabajo del artista no se puede reducir a lo que ocurre en el escenario. Su labor creativa comienza desde la manera en la que dicho artista se plantea cómo modificar el mundo social exterior para que el otro, a quien va dirigida su obra, responda a la convocatoria.

Así, la existencia de la obra de arte escénico se encuentra vinculada intrínsecamente a las relaciones sociales que se dan entre artistas y observadores; de acuerdo con Walter Benjamin, dichas relaciones están, a su vez, "condicionadas por las relaciones de producción" (Benjamin, 24). Por lo tanto, las artes escénicas son una puesta en escena de modos y medios de producción artística, lo cual, en cierta medida, no es privativo de este tipo de actividad artística. Desde esta perspectiva, habría que entender, tal vez, la producción de arte escénico como una estrategia, en sí misma, para lograr la convocatoria social.

En el caso que nos ocupa, hemos encontrado documentos que muestran cómo Kuri no desconocía la importancia de los recursos materiales para lograr su propósito ni, tampoco, eludía la búsqueda de condiciones materiales para concretar el hecho escénico. Por ejemplo, en una carta que dirigió en 2004 a Eduardo Lagagne, director de la Fundación para las Letras Mexicans (f,m,l.), pedía una prórroga de la beca que le había sido otorgada en dicha institución. El objetivo era utilizar el dinero para "materializar escénicamente" los textos que escribió durante el último año (*Delirio en claroscuro*, *El laberinto del yo*, así como *La escandalosa vida y obra de Charles Charlatán*), el documento señala lo siguiente:

> Amén de haber concluido satisfactoriamente las tres obras de teatro mencionadas, considero necesaria la prolongación de la beca por un año más, debido a las condiciones actuales en que se encuentra la dramaturgia mexicana y la notable ausencia de autores nacionales en la cartelera teatral. En mi caso

> particular, aplicaré los recursos económicos que me otorguen por el concepto de beca, para llevar a la escena los textos que realicé bajo los auspicios de la Fundación para las Letras Mexicanas.
>
> El hecho de tener más de una docena de textos dramáticos, y tan sólo tres montajes profesionales, me hace ver la necesidad de hacer una pausa en mi proceso creativo para atender la escenificación de mis textos. La literatura dramática no sólo se completa hasta el momento de su representación, sino que requiere de varias lecturas, interpretaciones y su posterior puesta en escena, donde culmina el universo planteado por el dramaturgo (Kuri 2004b).

De acuerdo con esta carta, podemos apreciar que, aunque Kuri, estaba consciente de la importancia de los recursos materiales para alcanzar la puesta en escena de sus textos, desliga la búsqueda del "proceso creativo", como si no fuera parte fundamental del acontecimiento escénico que pretende con este discurso. Nosotros consideramos que la búsqueda y alcance de las condiciones para lograr dicho acontecimiento son labor, también, del artista escénico. Veamos por qué.

3.1 El acontecimiento: el ser del teatro en el estar siendo

Este modo de percibir las artes, en general, sin desdeñar los medios de producción no es nuevo; desde Aristóteles ya se entendía el arte como "una técnica (en griego el término *techne* también designaba las artes y las artesanías)[43] de producción, según ciertas reglas de habilidad racionales" (Vilar, 104). En el ensayo "La producción estética", Gerard Vilar cita al filósofo griego para fundamentar esta perspectiva:

> No hay ningún arte que no sea un modo de ser para la producción, ni modo de ser de esta clase que no sea un arte (…) Todo arte versa sobre la génesis, y practicar un arte es considerar cómo puede producirse algo de lo que es susceptible tanto de ser como de no ser y cuyo principio está en quien lo produce y no en lo producido (Aristóteles 1140 a 20 s citado por Vilar, 104).

De acuerdo con Vilar, la producción artística es una actividad teleológica que, "comenzando con el alma[44] del artista, apunta a la realización de la obra como

[43] El paréntesis es del autor.

[44] Alma en Aristóteles es la vida del ente, implicando en esa vida la forma propia de vida en que el ente vive. Es decir, que hay formas del alma, formas de vida, formas de ser viviente, formas de ser-en-comunión. Esa forma es la que se realiza como "obra" en la conformación artística de la materia. Es la misma idea que Marx retoma cuando afirma que el trabajo forma a los sujetos que trabajan y no sólo produce cosas. En estas formas de vida que se van dando entra, precisamente, la noción de "habitus", que Bourdieu también retoma de esta tradición, como el modo en

conformación de la materia" (105). Pensamos que lo que este autor denomina alma, no es sino el ser del artista en todas sus dimensiones y la realización de la obra de arte en general, aunque principalmente en las artes escénicas, implica no sólo la transformación de la materia física, sino también la social.

Entendemos el discurso de artisticidad como un proceso de relación sistémico que también es social y genera artistas, público, además de obras nuevas que, a su vez, son testimonio de nuevos modos de producción. El análisis nos llevará a descubrir que el artista escénico no es un individuo, es una comunidad en acción. Por eso, no puede reducirse a uno que posee una idea germinal, porque ésta no contiene la obra, sino que solamente tiene un lugar en la comunión. Por lo mismo, concebimos al artista escénico como alguien que genera un discurso de artisticidad que, al momento en que cambian sus condiciones de producción y las condiciones de su campo social/artístico se va modificando ineludiblemente. Además, en ello, participan tres elementos que percibimos como indispensables para la concepción del acto escénico: la obra, el artista y un público que observa expectante dicha obra. Los diversos modos de producción y, en consecuencia, la enorme diversidad de puestas en escena existentes, no pueden ser entendidos como un campo ajeno a la dinámica social.

Es de esta manera como vemos que, precisamente, Hegel propuso el vocablo artisticidad para vincular la creación artística a leyes o normas no absolutas que surgen a partir de las relaciones de producción entre artistas y observadores, quienes tienen la capacidad de formar formas o entes nuevos, aquellos que son propios de cada acontecimiento. Entonces, el irse dando del acto escénico es resultado de la disposición-a de cada uno de estos tres elementos, sin que ninguno pueda ser omitido, ya que eso imposibilita la existencia de dicho acto, el cual se vuelve una unidad, donde la pluralidad no queda fuera, sino dentro del mismo: "la unidad de la *communio* es la mediación de identidad y diferencia: de una distinción que es conforme a la unidad, de una unidad que se realiza precisamente en el concierto de los muchos" (Greshake, 29).

---

que la forma viviente se conforma materialmente, es decir, conforma su cuerpo para seguir viviendo (habitus gestuales, fisonómicos, intelectivos, de voluntad, sentimentales, etc.).

Los actos escénicos tampoco se rigen por el sentido común de la realidad cotidiana, aunque ésta no desaparece del todo. La artisticidad, como concierto de voluntades en disposición-a, aparece como ley flexible, a partir de la cual la realidad cotidiana se va trenzando con la puesta en marcha de una actividad escénica que dará pie al surgimiento de la obra misma y, en ese surgir, la obra irá mostrando a los participantes (artista y público) su propio camino para hacer. La artisticidad, de esta manera, da cuenta de la obra como una forma formante (Eco, 17), una forma formadora de formas, un enfoque que tiene similitud con el *habitus* de Pierre Bourdieu en tanto estructura estructurante.

La obra, entonces, es un sistema que, en su irse haciendo, va mostrando el sentido en que puede ser formada, siempre en clave de posibilidad, ya que, como hemos mencionado antes, su sentido no puede ser traducido en norma rígida a seguir. Así, dicha obra está fundada en el hacer expectante del artista y no en un trabajo calculado, ya que este último se aseguraría solamente en un marco de referencia que quizá reduciría a los sujetos a una medida premeditada de orden mercantil. Por eso, la naturaleza del arte escénico es la de la sugerencia que toman tanto artista como observador, ambos expectantes, para hacer o para disponerse a observar de acuerdo a la forma que cada uno toma en un acto en el que forman un solo cuerpo social.

Una de las actividades escénicas es el teatro y, ante la versatilidad de voces que se alzan para defenderlo como un ente artístico autónomo, definir su qué no es fácil. Históricamente, han surgido diversos intentos por dar respuesta a la cuestión. En la actualidad, Jorge Dubatti se ha llevado a la tarea de proponer una filosofía del teatro como una disciplina que intenta plantear el dilema desde una perspectiva ontológica: ¿qué es lo que hace ser al teatro? ¿Qué es lo que lo hace ser en el concierto de la totalidad de los acontecimientos del ser? Consideramos pertinente, para este trabajo, no intentar hablar del teatro como disciplina autónoma, sino centrar la reflexión en la ontología del teatro más que en su definición semántica, ya que hay una "creciente dificultad de acotar las fronteras de lo que entendemos por 'teatro', lo que conduce, según Dubatti, a su desdefinición y, por lo tanto, a la necesidad de replantear las ópticas interpretativas que usamos para abordar las prácticas escénicas actuales" (Prieto 2009, 116).

Así, de inicio y tomando la sugerencia ontológica de Dubatti, pensamos que las artes escénicas, incluyendo al teatro, son acontecimientos (es decir, algo que pasa) que vivimos los seres humanos. Éstos producen entes, producen cosas, lo cual, no obstante, no es privativo de las artes escénicas en general ni de la actividad teatral en particular. Podemos verlo en un sinfín de acontecimientos sociales: mítines, celebraciones religiosas, conciertos populares, festejos públicos después del algún triunfo futbolero… en fin, la lista se presenta abundante y diversa. ¿Qué producen, entonces, las artes escénicas que las distingue de otros acontecimientos?

El algo-que-pasa de las artes escénicas no es fortuito ni casual; es un espacio poético que se da a partir del convivio. Tiene particularidades que ubican a dichas artes como acontecimientos específicos, con características propias. "Vamos al teatro a construir, expectar y experimentar-vivir subjetividad(es)" (Dubatti 2008, 114). Desde esta óptica, se ofrece como algo más que un espacio físico-temporal de convivencia; aparece como una apertura en la rutina cotidiana, un bucle, donde los individuos comulgan (o sea, participan de lo común) su existencia.

En las artes escénicas, los participantes ofrecen su ser a la comunidad para dar paso a otro ente, éste de carácter social, que tiene la potencia de re-subjetivar la experiencia individual; dicha experiencia, al darse en el momento del acontecer escénico, se convierte en propia de estas propuestas artísticas y, tal vez, de ningún de otro acontecimiento. Así, la base de lo escénico es compartir unos con otros en un ambiente de exhibición-expectación. Comunión, en este sentido, es más que la mera reunión de individualidades. *Communio*, un vocablo latino cuya etimología, como señala Gisbert Greshake, refiere al acontecimiento como

> (…) un proceso en el que cada uno de los diferentes elementos encuentra unidad precisamente en su diferencia al permitir a los demás participar en su vida, haciendo así realidad una vida común. *Communio* es, por tanto, una unidad que no tiene su contrario, o sea, la pluralidad, fuera de sí misma (Greshake, 28-29).

Al ser unidad, la comunión es ocasión para formar un cuerpo social único, *irreproductible* y con características exclusivas, ya que "un ser particular es 'en sí' –y no cualquier otro– debido a su 'unicidad' que es fruto de la 'comunión y que convierte al ser particular en irrepetible al formar parte de una existencia relacional en la que es indispensable e irremplazable" (Zizioulas 2009: 399). Dicha existencia relacional se da,

asimismo, en un espacio-tiempo preciso donde se reúnen aquellos que son convocados y que se encuentran expectantes, un espacio-tiempo donde cada participante es irremplazable.

De manera específica, en el teatro, la participación individual entraña no sólo las ganas de estar presentes y ante la presencia de un acontecimiento común, sino de participar de la comunión propia del teatro en tanto acontecimiento escénico. Teatro, pues, es acción, acción que rebasa por mucho el hacer del artista sobre un escenario y se filtra a la casa misma de aquél que es llamado a observar. El teatro, en tanto comunión, no implica la formación del sujeto únicamente en el momento del acontecimiento teatral, sino que configura una subjetividad propia de la comunión en todas las áreas de la vida de quienes participan. No implica meramente los deseos de participar en el acontecimiento, sino que hace que cada sujeto acuda al acontecimiento, se prepare para el mismo, se dé tiempo, haga pausas en la cotidianidad, se disponga al camino y responda al llamado, porque tiene oídos dispuestos a escuchar dicha llamada. Teatro, entonces, implica "ir", como señala Dubatti. Una movilización en plural. Todos los participantes del hecho teatral "van" o "vamos" motivados a hacer o ver algo que va a ocurrir. Eso también es el acontecimiento teatral.

Al responder al llamado de la convocatoria, los individuos dispuestos a vivir el acontecimiento escénico ponen frente a la comunidad su ser completo, para conformar un otro social que será común a todos los participantes, pero que, de alguna manera, ya les precede. Les es común y los conforma como comunidad, ya que si pueden participar en el acontecimiento escénico es porque, de alguna manera, éste ya está notificado en el momento en que ellos participan. Al acudir al llamado, los participantes constituirán lo que Tomás de Aquino señala como *ens*[45], un ente que va siendo en el momento de su estar siendo (De Aquino, I, q.11, a.1, r); o sea que, al igual que en la comunión, hay un sujeto-comunión que se va constituyendo en el instante mismo del surgir.

La artes escénicas y, por ende, el teatro, como actividad escénica convivial (Dubatti 2008, 28) y de comunión, implica un pre-acontecimiento, el acontecimiento en sí y un post-acontecimiento. En cada una de estas fases, el *ens* de cada participante se va

[45] De acuerdo con la metafísica de Tomás de Aquino, *ens* es el ser ya dado, ya constituido. El *ens* es el "es" del ser.

constituyendo en la actividad. Al mismo tiempo, la imposibilidad de iteración del acontecimiento los mantendrá en comunión permanente sólo a través del tiempo y del recuerdo, mas no del espacio físico. En esta fase, la del post-acontecimiento, cada individuo tiene posibilidad de resignificar el acontecimiento y de reconstruirlo de acuerdo con su propio *habitus* transmutado en experiencia escénica. Así es como pensamos que se conforma una identidad en el acontecimiento: quienes han ido al teatro y son público asiduo y entusiasta, a quienes "no le gusta", quienes "no lo entienden", quienes son "amantes del teatro"… y todos son modos diferentes de estar en el acontecimiento teatral.

El acontecimiento escénico, entonces, se funda en el procurar, de cada uno de los participantes, la actividad que les es propia en el acontecimiento y que los constituye, que les da forma. Cada uno, desde esa manera, busca mantener la actividad en la que todos participan para dar lugar al acontecimiento, el cual implica pro-curar las condiciones de la actividad. Dicha procuración es trabajo humano y permite recuperar una característica esencial a esa labor, es decir, que pro-cura, que espera cuidar el acontecimiento de la actividad. Es, entonces, trabajo expectante, procuración fundada en el esperar. Así, en la conformación del acontecimiento, intervienen tanto el trabajo humano, que Karl Marx identifica como resultado de la puesta en acción de la fuerza de trabajo, es decir, al "conjunto de las facultades físicas y mentales que existen en la corporeidad, en la personalidad viva de un ser humano" (Marx, xxii), como la disposición-a la procuración de cada uno de los participantes.

La producción de arte escénico requiere de la disposición-a la procuración y habla de saberes específicos de cada uno de los participantes en el hecho escénico. Saberes propios de la posición de cada participante. "Visto desde la *téchne*, (la producción de arte)[46] comprende un saber hacer específico, de técnicas y procedimientos cuyo fundamento vincula profundamente al hombre y su existencia" (Hidalgo, 86). En este trabajo surge la *poiesis* que es, en principio, "un traer el ser a presencia, por ello producir no sería fabricar sino el paso del 'no-ser, al 'ser" (86). Esto último, no obstante, tampoco es materia exclusiva de las artes escénicas.

[46] El paréntesis es del autor.

Lo que distingue a las artes escénicas de otras manifestaciones sociales es, tal vez, el hecho de la necesidad de consciencia y el deseo de estar físicamente con el otro, en un encuentro determinado por la duración del mismo acontecimiento escénico y ésta es la razón por la cual Dubatti lo considera convivial. Para este autor,

> El origen y el medio de la poíesis[47] teatral es la 'acción corporal in vivo'. No hay poíesis teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, 'actor' es el que lleva adelante la 'acción', una acción con su cuerpo, que puede ser física o físico-verbal. La poíesis teatral es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el actor produce la acción. Por su naturaleza corporal, la dimensión del trabajo en la poíesis teatral es territorial (Dubatti 2008, 32)

En el teatro, al ser un acontecimiento social, el artista escénico no puede estar en solitario. La idea misma de arte escénico implica, necesariamente, una comunidad de artistas escénicos. Así, artista escénico no es sino una manera individualizada de referirse a un grupo de personas trabajando por que dicho acontecimiento tenga lugar[48]. Quizá, tampoco podemos pensar en artista escénico sin el público. Pensamos que tampoco es suficiente decir que el teatro es "un hombre frente a otro hombre, comunicándose con la palabra o con el silencio", como propuso en 2002 Víctor Hugo Rascón Banda (Rivera, 48), una propuesta que se hermana con la sugerencia de Peter Brook, cuando dice, en *La puerta abierta,* que puede "tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre atraviesa este espacio vacío mientras otro lo observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" (Brook, 26-27).

Lo que ocurre con estas dos concepciones sobre el acontecimiento teatral es que no tienen carácter de exclusividad para esta disciplina artística, ya que son aplicables a una extensa gama de actos sociales. En cambio, esta relación sí se puede considerar como esencial del acontecimiento escénico, aunque no es suficiente para llamarlo como tal. De la propuesta de Brook, retomamos la idea de espacio vacío, un sitio libre de toda significación dispuesta a materializarla en el momento mismo en que comience el acontecimiento teatral. El director reafirma esta idea y habla de la imposibilidad que encuentra por desligar la vida cotidiana de la creación escénica. "El teatro no tiene categorías, trata sobre la vida. Éste es el único punto de partida y no hay nada más que

[47] Sic, en todas las citas de este autor.

[48] Contra visiones directocráticas o draturgocráticas o autocráticas, etcétera. Es la tentación constante de la comunión en acción: imaginarse y forzarse a actuar desde una lógica monárquica.

sea realmente importante" (Brook, 30). Pero pensamos que el teatro debe tener particularidades propias que lo hacen ser lo que es. Estos rasgos lo deberían distinguir, incluso, de otras actividades escénicas.

Hablar de teatro, no obstante, no es tarea fácil. Por lo mismo, consideramos que es importante considerar éste dentro de la extensa gama en la que se despliegan las artes escénicas, para dar cuenta de su carácter abarcador y para poderlo observar como un acontecimiento con carácter complejo, en el cual el adjetivo convivial, como sugiere Jorge Dubatti, permite flexibilizar la visión de esta disciplina y comprender, en ella, otras, como la danza o la música, así como a aquel otro que ayuda a fundar la labor artística escénica: el público. Este último es un tercero que forzosamente está incluido en el teatro en tanto acontecimiento convivial, condición que sugiere Dubatti para hablar, precisamente, de teatro. Pero no todos los creadores, como Jorge Kuri, lo tienen igual de presente en su trabajo escénico, como veremos más adelante.

¿Qué hace ser al teatro? Ésa es la pregunta ontológica planteada por Dubatti. Podríamos responder mencionando, en primera instancia, la disposición consciente de los participantes a la ilusión de hacer surgir o ver surgir/expectar algo. Hay que señalar que Dubatti toma el verbo portugués *expectar* (que significa, en español, estar a la expectativa), para ponerlo en clave de acción, debido a que aunque el observador no se encuentra haciendo activamente, su no hacer (es decir, su observar) no es pasivo, es expectante y esa expectación también es participación activa de la creación de poiesis, en la que se funda, con el artista, en el nuevo cuerpo poético indisoluble.

La expectación del público no significa que espere el acontecimiento, sino que espera en el acontecimiento. En el esperar, se vuelve acontecimiento. Desde la primera noticia del acontecimiento (la convocatoria), el público hace una previsión de la poiesis, por lo que también es un conocedor práctico del hecho escénico. Así como el público, el artista también es parte del acontecimiento[49]. La identidad de ambos, como individuos, se reconstruye en las cosas con las que tratan y en las relaciones que tienen con los demás. En el caso del artista, la suya es una construcción de sí mismo, consciente. Es trabajo humano que se va revelando conforme va trabajando.

[49] Ambos emergen en el acontecimiento y de éste depende la identidad de cada participante, es decir, de la diferencia de roles.

Lo que acontece es una manera de relación y también es discurso de artisticidad que involucra no sólo al artista sino al objeto con el que trabaja –y una previsión de lo que dicho proceso puede dar–, sin dejar de lado al observador expectante. Por eso, el artista no puede ser un sujeto absoluto, porque en la producción de la obra de arte escénico va cargando la historia de la obra misma y toda la historia social a partir del que mira expectante. ¿Qué hace al artista ser artista y no cualquier otra persona? La manera misma de su trabajo, es decir, su discurso de artisticidad. "El artista pone un mundo a vivir y no existe entre los hombres –creador, técnico, espectador, especialista– que sepa agotar lo que ese mundo encierra" (Dubatti 2008, 118). De ahí que su actividad siempre sea nueva, siempre creadora de formas en comunión. Y eso es el ser del teatro en tanto acontecimiento escénico.

En la comunión, cada participante está a la espera de la acción libre de los otros participantes. Espera que se traduce en procuración, procurar-esperando que el otro procure lo suyo. En el acontecimiento escénico, lo que se procura es que todo mundo comparta una misma visión de lo que la obra ha de ser, ese "complemento del mundo", un mundo que juntos esperan realizar, que todos puedan esperar activamente (expectar) y colaborar para procurar.

Umberto Eco considera que el arte, precisamente, "produce complementos del mundo" (Eco citado en Dubatti 2008, 88-89) y la obra de arte escénico, al ser *communio*, es una manera no sólo de estar en el mundo y ver interpretaciones (o experiencias) de la realidad, sino que se puede percibir como un bucle social donde la comunidad busca sus propias formas de vivir diferente la vida, de vivirla en sus posibilidades de existencia, cuando menos en el instante procurado del acontecimiento. La obra de arte escénico es, también, una puesta en exhibición del *habitus* de los participantes de la producción artística (artista y observador) que, por lo mismo, no puede ofrecerse como realidad independiente de la vida cotidiana. Es, como dice Eco, "una metaforización" de la manera como la cultura de cada época ve ante sus ojos su propia realidad (88-89).

En ese mismo sentido, cada uno de los participantes en el acontecimiento se encuentra en presencia de una metáfora de su ser y estar en la vida misma. En dicho acontecimiento, cada uno mantiene su propia forma (*habitus*), amén de que trabaja para procurarse su forma y para crear/recrear las condiciones necesarias para que el

acontecimiento tenga lugar. Sin embargo, esta metáfora no absolutiza todo lo que el acontecimiento es o puede ser, únicamente lo señala. Es su símbolo. Por eso, el *habitus*, comprendido en la metáfora, no puede ser establecido como referencia absoluta del análisis que quiera aplicarse a la vida, sino como sugerencia de lo que la vida puede ser, siempre abierto a probación y recreación.

De acuerdo con Bourdieu, el *habitus* no responde a las órdenes de un director de orquesta, aunque el mismo *habitus* se aprecie como una orquestación de voluntades y de disposiciones; en el hacer mismo de la obra de arte escénico, el *habitus* se ve rebasado y se convierte en fuente de creación, ya que la obra de arte escénico no es mera reproductora de *habitus* sociales, incluso, en algunos casos, puede tratarse de intentos por cuestionar o corromper dichos *habitus*. Ahí, artista y observador se encuentran en una disposición al surgimiento del acontecimiento escénico, a la poiesis. Cada uno con su identidad propia y con su quehacer bien definido; por eso, su disposición no es unívoca, se mantiene la diferencia de sus identidades y quehaceres en la actividad, pero, a su vez, se asemejan en que participan y constituyen –al mismo tiempo que son constituidos por ella– en la misma actividad.

Ambos participantes tampoco establecen una relación en la que hay espera de perfección en el surgimiento del acontecimiento mismo. La perfección de la relación llega en el modo de la actividad, quizá como no lo esperan esos que esperan. La perfección se da en el surgir mismo del acontecimiento escénico, en la aparición de la poiesis. Es el instante de *communio*, donde público, artista e, incluso, la obra, se encuentran en una relación de unidad hecha de diferencias que, no obstante, se asemejan por la actividad en la que participan: la espera. Todos participan de la espera y eso los convierte en un cuerpo indisoluble. Lo que los distingue es lo propio de la espera de cada uno.

Pensamos que la espera es constituyente del *habitus*. Éste da cuenta de una estructura anticipatoria que es la capacidad de poder esperar. Dicho *habitus* está fundado en la actividad de la espera, es una forma de esperar, aunque la espera puede dar otras formas que han de ser probadas como posibilidades de dar o no comunión. Cada uno de los participantes del acontecimiento escénico vive la espera de diferente manera, dependiendo de su rol en el acontecimiento y de su propio *habitus*. Así, al artista lo

forma una espera de poder revelar, de poder exhibir, mientras el público espera poder recibir. La de ambos es una experiencia que funda y fundamenta el acontecimiento escénico y es éste lo que le permite ser un fenómeno social. Además, le permite revelar virtualidades en el *habitus* no expresas antes del acontecimiento y vivirlo, entonces, como una recreación del mismo: el sujeto se da cuenta de que puede crear y esperar formas nuevas que antes no preveía en su *habitus*.

Artista y observador conforman la base esencial del acontecer escénico; en el instante mismo del acontecimiento, constituyen un nuevo cuerpo social donde, como hemos apuntado, no pierden su propia forma, aquella que les es particular a cada uno; ésa la mantienen y, desde ahí, procuran el acontecimiento, el cual se convierte en lo semejante en ellos, aunque establece la diferencia de uno y del otro. Es así que se compone una relación sistémica compleja.

Podría pensarse que la obra escénica como tal es el acontecimiento, pero no creemos que sea así. También es parte del acontecimiento. Participa de la relación entre artista y observador como lo esperado y lo no-esperado. La obra es posibilidad de ambas. No obstante, en su irse haciendo, el acontecer re-configura a cada uno de los participantes: el discurso de artisticidad se encuentra materializado en una forma concreta de artista y en una forma concreta de observador-expectante, como disposiciones no iguales basadas en el mismo acontecer, donde la obra de arte escénico también va adquiriendo una forma concreta. Es aquí donde, en el acontecimiento escénico, surge, a su vez, el nuevo cuerpo poético. La voluntad de una nueva forma más la emergencia del objeto que surge por la nueva forma es la poiesis que, de acuerdo con Dubatti, tiene simultaneidad de elaborar y objeto elaborado. "Si bien el creador puede conducir una zona del espesor de la poíesis para orientar su producción de sentido, la 'poíesis' es autónoma del creador, es mucho más amplia que lo que el autor pretenda significar" (Dubatti 2008, 117).

La poiesis se convierte en lo que se espera, en sugerencia y revelación. Ahí es donde artista y público se relacionan y donde surge el convivio, a partir de procurar y mantener la espera. Una espera no pasiva que desvela la división del trabajo necesaria en el acontecer del acontecimiento escénico. Así pues, el teatro, en tanto acontecimiento escénico, es una experiencia territorial concreta, en convivio y división del trabajo:

alguien que empieza a producir poiesis y alguien que lo observa. Al respecto de esta división de trabajo y co-participación en la producción de poiesis, Erika Fischer-Lichte dice que:

> Las condiciones específicas de producción y recepción teatral están ligadas con la situación ontológica especial de la representación teatral como obra de arte. Cuando un actor produce un signo por medio del cual quiere comunicar significados particulares, ese signo es percibido por los receptores, quienes hacen lo mismo. La representación teatral implica dos procesos simultáneos de construcción de significado (…) el público es parte constitutiva del teatro; sin público no hay representación (Fischer-Lichte citada en Adame 2005, 181)

El espectador espera expectante mientras el actor hace expectante. En dicha relación cada una de las partes da lo suyo de sí para que el acontecimiento tenga lugar:

> Retomemos la fórmula mínima de la teatralidad según Eric Bentley: 'A personifica a B mientras C lo mira' y reelaborémosla (A –el artista– produce B –poíesis– mientras C expecta tanto a A como a B)[50] para lograr que dé cuenta de la amplitud de registros canónicos de la teatralidad poíetica (Dubatti 2008, 48)

Este esquema pone a la espera en dos niveles. Como dijimos previamente, antes de ser obra, la espera ya existe. En la escena, la espera es lo esperado o lo no esperado, al tiempo que va dejando de serlo. Así, cuando habla de acontecimiento convivial, Dubatti se refiere a esos tres entes puestos en una relación que se define por su espera. Espera de la plenitud, del hacer surgir, de la poíesis. La espera adquiere un carácter de perfección únicamente en el momento en que produce expectación, que es la relación y la disposición-a de cada uno de los participantes en el acontecimiento escénico.

3.2 El valor de lo efímero en el acontecimiento escénico

El acontecimiento escénico se vive de manera un tanto sorpresiva. Lo suyo no es la permanencia temporal mas que sólo como recuerdo. Un recuerdo que adquirirá un carácter de resonancia en cada uno de los participantes en el hecho escénico. Si tomamos en cuenta la teoría del ruso Alexander Bogdanov, hay una especie de tensión particular entre crisis y transformación, la cual "es crucial en la formación de sistemas complejos" (Capra, 64).

[50] El paréntesis es del autor.

En el caso del acontecimiento escénico, la crisis se muestra como un colapso en el equilibrio existente, colapso que llega el momento mismo en que acaba la representación. Hay una ruptura en la relación trinitaria que mueve a un nuevo estado de equilibrio a cada uno de los elementos que se habían reunido para formar parte de la poiesis escénica. Si de alguna manera podemos identificar y hasta reconocer los elementos conformadores del acontecimiento escénico, es porque éstos forman un patrón de organización que se ve en inminente riesgo de desaparición física. Dicho patrón, tomando como base la propuesta de los teóricos cibernéticos, puede ser percibido como una especie de bucle de retroalimentación, es decir, como

> (…) una disposición circular de elementos conectados causalmente, en la que una causa inicial se propaga alrededor de los eslabones sucesivos del bucle, de tal modo que cada elemento tiene un efecto sobre el siguiente, hasta que el último 'retroalimenta' el efecto sobre el primer eslabón en que se inició el proceso (Capra, 75).

Esta idea de bucle de retroalimentación está omnipresente en el mundo vivo y, creemos, ayuda a entender el carácter de inseparable entre los elementos participantes durante el acontecimiento escénico. El bucle, además, habla de presencia, de relación actual. Y ésta es una exigencia de la escena, la cual, por lo mismo, pide un ser y un estar actualizado. En ese ser y estar en presente es donde podemos entender el equilibrio fundamental del cualquier acontecer para, simplemente, existir. El acontecimiento escénico, como un ser y estar en presente, no obstante, no tiene posibilidad alguna de perdurar en el tiempo. Este tiempo presente en comunión, por lo mismo, termina en el momento mismo en que alguno de los elementos trinitarios constituyentes del acontecimiento deja de estar en disposición-a. Éste es el carácter efímero, o pasajero, de las artes escénicas. Además, al terminar dicho acontecimiento, cada una de las partes entra en una crisis que la hace desprenderse del bucle para entrar en un nuevo orden social que no es otra cosa más que la vida misma.

Ese tiempo presente que exige el acontecimiento escénico, en tanto bucle, implica, además, desconsiderar el transcurso de tiempo en una concepción lineal, porque, al terminar el acontecimiento, no acaba la relación sistémica entre los participantes del mismo. Entra en escena, en el oscuro final, la memoria. Aquella que será capaz de reinventar el acontecimiento, sobre todo si la musa poiética pisó el escenario. Aparece,

entonces, lo fundamental del arte escénico "su capacidad de trascender el tiempo, por una a-temporalidad muy a menudo simbólica" (Buci-Glucksmann, 12).

Comúnmente se cree que sólo el texto escrito tiene capacidad de trascender el tiempo. Hay artistas escénicos que han trabajado por no darle fuerza a esta idea. Por ejemplo, Elka Fediuk encuentra en el teatro de vanguardia[51] una desestabilización de la idea de que el teatro estaba subordinado a la literatura, ya que fue en este momento en que se asumió que éste "es un arte eminentemente práctico y efímero, arraigado en la experiencia de carácter simbólico y con la implicación de todos los niveles y aspectos de la vida" (Fediuk prólogo a Adame 2005, 15). De acuerdo con la autora, hasta no hace mucho tiempo, el teatro no era considerado desde este "carácter vivo, convivial y efímero, ya que los estudios pretendían apresar, determinar sus formas, de allí que la obra dramática solía ser el objeto predilecto" (Fediuk 2010, 144) y también de ahí que se estudiara el teatro desde la literatura y no como parte integrante de los acontecimientos escénicos. Esta visión, asimismo, ha hecho que, en esa práctica teatral, al dramaturgo todavía se le excluya de la constitución del acontecimiento escénico y es, precisamente, la restitución de esta posición uno de los grandes reclamos que observamos en el discurso de Jorge Kuri. Sin embargo también vemos, en él, un reclamo por tener un *privilegio* en la relación: que se le reconozca el ser dueño de ese *universo* que los demás deben *materializar*, llevar a escena. Así, esta exigencia conserva un remanente de la lógica del dramaturgo como creador de todo el acontecimiento teatral, ahora buscando participar como polo de referencia estable en todo el proceso de creación.

Por otro lado y por lo que hemos mencionado hasta ahora, actualmente es posible concebir el arte escénico como una manifestación artística que va más allá de ser un texto escrito/representado. Al concebirlo así, según Christine Buci-Glucksmann, se

[51] "(…) la vanguardia va ligada funcionalmente a un conformismo dominante pero no tiránico; por eso se desarrolló tan fácilmente en la sociedad burguesa y liberal de comienzos del siglo XX. Sin embargo, por más provocadora que sea, la vanguardia nunca es completamente subversiva: el escritor de vanguardia se encuentra en una situación contradictoria cuya paradoja lo incomoda y lo limita: por un lado, rechaza violentamente la estética académica de su clase de origen, pero por otro lado necesita a esa misma clase para que le haga de público; en una sociedad burguesa, por ejemplo, el escritor rechaza los valores burgueses, pero este rechazo, convertido en espectáculo, no puede ser consumido sino por la burguesía misma: a pesar de las apariencias, la vanguardia es una disputa de familia. Y como en todas las disputas de familia, la agresión es limitada: entre el público y el autor de vanguardia existe una relación de conflicto (muchos espectadores, exasperados, abandonaron la sala en las representaciones de *Esperando a Godot*), pero este conflicto es, si no superficial, al menos sofocado: el arte de vanguardia (y especialmente el teatro) es un arte del malestar" (Barthes 2009, 306).

rompe la idea occidental de que el arte siempre se ha pensado "a partir de lo subsistente, Ser o Idea, que desvaloriza el tiempo como puro devenir" (Buci-Glucksmann, 12). Esta filósofa propone voltear la mirada (y nosotros lo retomamos como elemento sustancial para comprender el acontecimiento escénico) a una cultura de los flujos y de las inestabilidades globalizadas; es cuando se desarrolla un nuevo tipo de imágenes "post-efímeras, que yo he llamado imágenes-flujo" (15).

El surgimiento de la poiesis, en el acontecimiento escénico, se queda, al término del mismo, como promesa para un nuevo surgimiento. Se convierte, también, en nueva vía para hacer. Se reafirma el carácter de fluido del discurso de artisticidad que, a su vez, se vuelve en invitación para reinterpretar "lo efímero para comprender su emergencia, sus modalidades y su cara escondida" (17), es necesidad de aceptar lo fluyente y lo flotante como algo esencial de las artes escénicas:

> Por un efecto de rebote, Japón me llevó a lo que los griegos llaman *aisthesis*, una teoría de la sensibilidad y de las cosas sensibles en donde la belleza es menos un juicio de valor que una facultad de recrear sentido y existencia, de suscitar estas nuevas formas de "subjetivación" que quería Foucault, para construir una "hermenéutica del sujeto" abierta al problema del sí mismo y del otro (18).

En su texto *Estética de lo efímero*, Buci-Glucksmann considera lo efímero como una conquista del "momento favorable", donde cada hora, cada segundo, cada movimiento y cada gesto son diferentes. Así, en tanto efímeras, las artes escénicas son también artes de tiempo; estas últimas, tomando la idea de la autora, consisten en

> (…) acoger, en ceder al tiempo (*tempori cederé*)[52], y en aceptarlo en cuanto tal, aunque fuera imprevisible (…) (pero)[53] lo efímero no es el tiempo, sino su vibración vuelta sensible. Por ello es por lo que paradójicamente se pueden conseguir 'operadores' de lo efímero que susciten su percepción, ya se trate de ritmos, de motivos o de materiales, y transformen a una consciencia a menudo infeliz del tiempo en sabiduría (21)

y esto también aplica a las artes escénicas en tanto que suscitan ritmos, motivos y materiales que transforman las consciencias. Porque lo efímero es "un acontecimiento de borde y de ribete, un inter-ser de lo inmaterial" (36).

[52] El paréntesis es de la autora.
[53] El paréntesis es nuestro.

En este aspecto inmaterial de lo efímero en las artes escénicas es donde aparece el encuentro esencial entre artista y observador que sugiere Brook como elemento material reconocible del quehacer escénico. Éste es, pues, un patrón indispensable para que pueda encontrar tierra fértil el acontecimiento. El patrón, que se define como una configuración de relaciones características de un determinado sistema (Capra, 98), no podría estar completo y solamente podría ser identificado a partir de la relación sistémica entre el artista, la obra escénica y el observador. Como esta relación se da en el momento mismo del ser de la relación, poderla describir representa el problema esencial de un estudio específico para las artes escénicas.

Capra afirma que, para comprender el patrón, es necesario "cartografiar una configuración de relaciones" y hay que tener cierto cuidado en no concebirlo en términos de estructura, ya que ésta puede ser medible en cantidades, mientras que los patrones sólo pueden ser identificados a partir de sus cualidades (Capra, 99). Por lo anterior, el patrón puede ser uno y sólo ése, puesto que los elementos que lo conforman tienen cualidades particulares que se suman, amén del tiempo y el espacio donde se inscribe su existir. Aquí encontramos la razón por la que su estudio se dificulta y por lo que el hecho escénico se distancia de cualquier otra manifestación artística donde la obra de arte tenga la característica de perdurar en el tiempo.

3.3 Carácter meritorio del arte escénico

El patrón de organización de las artes escénicas se caracteriza por su individualidad y su singularidad, lo cual hace que percibamos este fenómeno estético por encima de la categoría de lo bello o de lo feo, debido a que estos son criterios culturales de evaluación que, en tanto cualidad, subraya "lo que diferencia y singulariza a ese algo respecto de su entorno" (Oyarzun, 69).

La propuesta del filósofo Pablo Oyarzun no es ajena a lo que significa el reconocimiento en la producción de las artes escénicas, aunque él no se refiera a esta disciplina artística. Sin embargo, en la búsqueda de categorías estéticas encuentra una relación indisociable de la idea de ciertos "valores" estéticos puros o peculiares (73), ya que éstos parten de juicios de gusto que no son otra cosa que construcciones culturales y

"no se limitan a constatar o a describir la presencia de alguna propiedad o de un conjunto de atributos en el objeto juzgado (la puesta en escena)[54], sino que declaran que éste –en razón de esa presencia o de algún motivo– es meritorio" (72). El carácter de meritorio da cuenta de una evaluación, un reconocimiento por "alguien", algún agente del campo artístico, que puede ser un artista o un observador, que encuentra en el trabajo escénico que se le ofrece ciertos elementos que le hacen reconocer la obra como candidata a pertenecer al universo de lo estético.

Uno de los posibles orígenes al carácter "meritorio" de las artes escénicas, lo podemos encontrar en el siglo XIX cuando la producción teatral se convirtió en una industria, por lo que fue "necesario buscarle un soporte de venta/subsistencia" (Fediuk prólogo a Adame 2005, 21), época en que la crítica teatral se dedicaba, principalmente a atraer al público, "de acuerdo con el juicio basado en valores estéticos e ideológicos" (21), fue a partir de ese entonces que

> La cuestión estética adquirió la connotación de "gusto" y estableció los cánones para la producción artística en función de las aspiraciones de los grupos en el poder. La definición de los criterios ajustaba el gusto del crítico con su propia aspiración social/cultural. De ahí también se generaron los juicios acerca de lo "acertado" o "erróneo" de las puestas en escena respecto al drama concreto, al autor, a la época, etcétera (21).

Ahora, nosotros vemos, en el reconocer, una red compleja de elementos socio-culturales que intervienen para que se pueda generar esta acción. Incluso, la crítica especializada se ha visto en la necesidad de reorientar su labor, "ya no se basa tan sólo en su gusto, su erudición y una teoría estética para juzgar o clasificar a la obra, recurre también a otras teorías, buscando la comprensión e interpretación del hecho teatral" (22). Siguiendo a Oyarzun, "la aseveración de que el juicio estético propiamente como tal se formula sobre la base de conceptos peculiares, contribuye eventualmente" (73) al propósito de conformar un sistema de categorías. El sistema al que refiere este autor crea la norma que define cada puesta en escena. Al desplegar su *illusio*, el artista escénico no es tampoco ajeno al sistema de categorías particular en el que inscribe su quehacer. Funciona de acuerdo a éste. Y éste, a su vez, condiciona el ser de la obra misma.

[54] El paréntesis es nuestro.

> Frank N. Sibley (1959, 1965) traza una línea demarcatoria ente los conceptos estéticos y no-estéticos de los cuales se valen los emisores en sus juicios sobre las obras de arte. Dos rasgos principales distinguen a los primeros: en cuanto acuñan las cualidades estéticas de un objeto con intención evaluativa, suponen, por una parte, una capacidad en el observador ("el gusto") para discriminar, por ejemplo, la gracia de dicho objeto; por otra, son específicos, en la medida en que no están condicionados por los conceptos no-estéticos, que, sin embargo, identifican y describen las propiedades relevantes del objeto para aquella evaluación (73)

Reconocer la obra de arte, entonces, implica tomar en cuenta tanto aquellos elementos que la hacen aparecer en el universo de categorías estéticas, como aquellos que aparentemente no tienen nada que ver. Benedetto Croce y Robin G. Collingwood, por ejemplo, ven en la experiencia estética una expresión de emociones, como "un todo unitario, indiscernible y dinámico" (73). Ahí, en ese todo, el artista, también como reconocedor de dichas categorías, apunta su quehacer en este camino; su trabajo, entonces y como ya hemos dicho antes, se convierte en un despliegue de estrategias de creación material sobre la obra, para que ésta pueda ser considerada, cuando menos, como candidata para participar en la evaluación estética.

También, pensamos que el proyecto del artista escénico implica movilizar a otros para que participen en dicho proyecto. Así, la evaluación meritoria, antes de dirigirse al público, se dirige a los mismos artistas que van a participar del acontecimiento. Son ellos quienes, primariamente, tienen que considerar a la obra digna de su evaluación estética. Y ahí es donde entran todas las estrategias para lograr el reconocimiento, primero del gremio de los creadores, pudiendo incluso sustituir y considerar superfluo el juicio del público, como creemos que le ocurrió a Jorge Kuri, ya que si la obra logra convencer a los "artistas" (a los que participan en ella o a los otros artistas del gremio que pueden juzgarla como valiosa o no) ya no se necesita, e incluso se desprecia, el gusto del público[55]. Esta visión de hacer arte para el reconocimiento de los propios creadores, ha permitido que el campo del reconocimiento de lo artístico se haya cerrado al gremio. Como veremos un poco más adelante, en cierta medida, Kuri participó de esta forma de hacer arte para satisfacer la demanda de su propio gremio.

[55] Se desprecia el gusto del público, buscando ser reconocidos como los responsables de ese gusto y del gusto de los otros artistas. Así se forma una disputa entre los artistas en comunión: quieren demostrar que ellos son los responsables del gusto; buscan regir el gusto de los otros, pero voluntariamente, haciéndose referencia indispensable al proponerse como quien satisface el deseo de los otros, el que le da forma final a sus deseos y los lleva hasta su final.

3.4 La tragedia del acontecimiento

José Antonio Marina (1998) dice que estamos compuestos de deseos, lo cual, por cierto, nos trae a la mente la motivación de Kuri para escribir, por un deseo de compartir mundos imaginarios. La construcción de la *communio* en el acontecimiento escénico está soportada por, cuando menos, dos de los integrantes de la trinidad: el que hace y el que mira. No obstante, cada uno tiene y guarda para sí, proyectado en el otro, su deseo particular. "En mi deseo de ti, en el amor contigo, mi cuerpo está animando de un querer ser contigo o a ti, y conmigo o a mí, y quiere también la existencia de un entre-nosotros" (Irigaray, 40). En cada uno hay un atender, un modo concreto de oír y mirar. "La palabra procede de *tendere*, tender con una preposición de dirección (ad)" (Marina, 98). El que hace, el artista, por su sentido práctico, está atento a lo que el otro desea, así construye su obra y así forja las estrategias para llegar a él. "Cuando algo atrae mi atención aparece dotado de un valor, pues son sus méritos y prendas los que despiertan mi interés" (99). En ese despertar el interés mutuo se establece un lazo único, indivisible, que sólo podrá ser alcanzado en el acontecimiento, en la fortuna del acontecimiento escénico.

En *Teoría de la inteligencia creadora*, Marina destaca tres transacciones que se pueden encontrar en el "toma y daca" entre sujeto-objeto o entre sujeto-sujeto. El acontecimiento escénico es, para este autor, "el mundo de sus negocios" en esta relación de seducción mutua:

> Primera transacción. El objeto atrae la atención del sujeto, es decir, su cuidado, estudio y desvelo en el mirar y entender y todo lo demás. El control de la acción lo ejerce el objeto, y tiene su forma más extremosa en la fascinación que se define como "atraer una cosa o una persona a alguien y retener su mirada o atención irremediablemente". En la fascinación no hay más que un objeto gigante en un mundo desierto, escribió Sartre. Sería más exacto decir que un valor gigante se destaca con relieve absoluto sobre un fondo inerte. No estamos hablando tanto de información como de fuerzas (…)
>
> Segunda transacción. El control de la acción ha cambiado de sede y ahora reside en el sujeto. Es él quien pone, da, presta, concede el mirar cuidadoso y aplicado. En este grupo léxico hay que incluir los modismos que expresan una aplicación intensa de los sentidos: clavar los ojos, poner los cinco sentidos, no quitar ojo, o andar con cien ojos (…)
>
> El lenguaje nos muestra una tercera transacción. El sujeto capitula ante el objeto. Se trata de una fascinación elegida. Es lo que indica una frase espléndida: "Hay

> que estar en lo que se hace". Es cierto, puedo no estar en lo que estoy haciendo, porque aprovechándose de una ubicuidad mirífica, mi cuidado puede estar en otra parte. Estar en el objeto es atender (100).

Podemos aventurarnos a decir que el acontecimiento escénico es tal, en el momento mismo en que los participantes están en él. Es decir, cuando ponen toda su atención para que la obra de arte escénico surja realmente. Ésta, en su emerger, provoca el efecto de fascinación que señalan Irigaray y Marina. Ése es el camino de la poiesis que adquiere posibilidad de auto-generarse; el acontecimiento, entonces, tiene un carácter de autopoiético. Y, en esa posibilidad de auto-generación, deja espacio abierto en los participantes para una disposición-a que el acontecimiento se repita. Es la manera como la intención cobra mayor fuerza y el lazo se vuelve indisoluble. Existe, si no físicamente, sí en la conciencia de los participantes, mientras el deseo de iteración queda eternamente en el deseo de dichos participantes. Lo trágico es que, aunque el deseo queda y deja huella, el acontecimiento escénico como tal no volverá a surgir. En todo caso, surgirá otro, con sus propias particularidades y, de existir, promoverá sus propias huellas, su propio camino, su propio tiempo.

La reflexión que hemos hecho hasta ahora, nos remite a una de las corrientes del teatro de las vanguardias que, de acuerdo con Patrice Pavis, encuentra su génesis a partir de Richard Wagner y su *Gesamtkunstwerk*: el teatro total[56], que "aspira a utilizar todos los medios artísticos disponibles para producir un espectáculo abierto a todos los sentidos y crear, así, la impresión de una totalidad y de una riqueza de significaciones capaz de subyugar al público" (Pavis 1996, 461). La idea de teatro total habla, como dice Patrice Pavis, más de "un ideal estético, un proyecto futurista, que una realización concreta de la historia del teatro" (461). A nosotros nos llama la atención este ideal de teatro, porque consideramos que, en ciertos aspectos, se acerca a lo que hemos apuntado sobre lo que es, o debería ser, el acontecimiento escénico.

[56] Comúnmente algunos teóricos hablan de "teatro total", para referirse a un invento de Gropius, en 1937, que modificaba "substancialmente la forma de organización de la escena teatral tradicional –y que no tuvo éxito porque no sólo no se construyó sino que nadie lo tomó, al menos que se sepa– con público enfrentado al escenario y donde el paradigma es que todos los plateístas vean de la misma manera y escuchen de la misma manera (…) parte de un pedido del director de teatro ruso, Piscator, quien le transmite al proyectista la preocupación acerca de investigar una nueva relación entre el público y los actores, donde los primeros dejen de ser pasivos y pacientes receptores y pasen a tener un rol más activo, sobre todo de compromiso con la obra de arte que se está presentando y que pretende movilizar las conciencias acerca de la realidad histórica que le toca vivir, en este caso, la revolución rusa" (Sarquis, 226). Pavis considera que Piscator, junto con Gropius, fue de los primeros en emplear la expresión *Totaltheater*, que tradujo por teatro de la totalidad y no teatro total (Pavis 1996, 462).

Las coincidencias se dan, sobre todo, en algunos postulados. El primero de ellos es que "es testimonio del deseo de tratar el teatro *en sí* y no como un subproducto literario" (461); además, implica una conciencia unificadora "o, al menos, organizadora" (462) y, uno de sus objetivos era "reencontrar una unidad que se creía perdida, la de la fiesta, del rito o del culto. La exigencia de totalidad abandona el plano estético; se aplica a la recepción y a la acción ejercida sobre el público. Aspira a la participación de todo el mundo" (462).

Dice este autor que, en el fondo, el teatro total "no es otra cosa que el teatro por excelencia" (463). Por nuestra parte, creemos que también podría ser una de las bases fundamentales para que Jorge Kuri construyera el que sería su discurso de artisticidad; por supuesto, con algunas diferencias, como expondremos a continuación.

3.5 Un acercamiento al discurso de artisticidad de Kuri

Jorge Kuri tenía una percepción de lo que es el teatro y del papel del dramaturgo en la construcción de la puesta en escena. En su *Semblanza* y *2º Informe de actividades* para la f,m,l., apuntó que, para él, "escribir significa registrar la gama infinita de situaciones que contiene el kaleidoscopio de la vida. Ese anhelo de capturar lo imposible, esa sed por saborear lo inexistente sólo puede satisfacerse con la escritura literaria, en cualquiera de sus modalidades" (Kuri 2002-2003).

Este informe académico es uno de los documentos que nos ha permitido conocer, en propia voz del autor, su proceso de creación literaria, que duró un ciclo anual, durante el cual estuvo asesorado por Estela Leñero. En este texto, señaló que escribía teatro "por un impulso de comunicación; por el deseo de compartir la elaboración de mundos imaginarios, mitologías particulares y personajes posibles, a partir de una recreación alegórica y poética de la realidad" (Kuri 2002-2003). Además, exponía lo que vislumbraba como sus posibles retos profesionales:

> (…) escribir teatro es una profesión de alto riesgo; ¿cuál es el precio que debe pagar un dramaturgo al permitirse que una polifonía de voces retumbe en el interior de su cabeza, hasta que puede materializarlas en una obra de teatro? ¿Qué pasaría si las situaciones que inventan tomaran por asalto la realidad? Cabe decir que generalmente escribo sobre personajes y situaciones que he vivido, pero

> acostumbro distorsionar la realidad hasta volverla material teatral. El teatro, en su condición de ritual moderno, sofisticado por los filtros de la civilización, sigue ofreciendo, para los oficiantes (sean actores, dramaturgo o director)[57], la oportunidad de reflejarse a sí mismos y, por lo tanto, autoconocerse (Kuri 2002-2003).

De estas líneas, destacamos varias palabras clave que, consideramos, nos podrían ayudar a comprender algunos aspectos del discurso de artisticidad de este dramaturgo. Así como apuntamos antes sobre teatro total, vemos que en Kuri *teatro* implica un ritual moderno y sofisticado, donde el presente juega un papel fundamental y donde la realidad cotidiana del artista se funde con la metaforización que el escritor hace de la misma. Para él, es ahí donde la vida se ve reflejada y donde los creadores pueden participar de un proceso de autoconocimiento. Aunque Kuri habla de este quehacer artístico como un proceso comunicativo, nos llama la atención, sin embargo, la ausencia de alguien que observe el hecho teatral, es decir, el público. Nos parece que ésta es una diferencia fundamental con la propuesta de teatro total.

Explícitamente, no aparece el observador en la visión de Jorge Kuri, aunque éste sí se dibuja cuando habla de compartir mundos imaginarios, pero ¿con quién los comparte? Menciona algunos de los participantes de la puesta en escena, como el director y los actores, pero omite a otros posibles participantes, como los técnicos, el escenógrafo o el iluminador, que son quienes le ayudarán a materializar su idea. Desde esta perspectiva, se puede pensar que, para Kuri, el trabajo del dramaturgo se ciñe a un proceso comunicativo únicamente con el director y los actores. Posiblemente, no era de su interés dicho público, sino que su deseo está puesto en ese otro artista que acepta la invitación a compartir sus mundos inventados y que le ayudará, tal vez, a reforzar su necesidad de reconocimiento como artista escénico.

Pensamos que, a pesar de sus múltiples esfuerzos por ser considerado como dramaturgista, Kuri no logra deconstruir la imagen de dramaturgo con la que es invitado a participar en los montajes teatrales, principalmente en *De monstruos y prodigios*. Por un lado, esto ocurre por la norma socializada del hacer teatro, en la cual el dramaturgo es excluido del proceso de montaje; por otro, porque él se ofrece como un artista que

[57] El paréntesis es del autor.

escribe para sí y desde sí. Su mundo interno cobra mayor relevancia que el exterior. Así se puede percibir en las palabras que escribió más adelante, en el mismo documento:

> Tenemos, pues, que escribo por aquel impulso arcaico que Platón nos dejó de tarea. Cuando moldeo un personaje, necesariamente, proyecto rasgos propios. En más de una obra, he repetido algunas circunstancias de mi vida, que por la dramaturgia de Dios, me tocó vivir. Pero al recrear los hechos literariamente, algo en mí cambia durante ese filtro de kaleidoscopios que es la imaginación. Gracias a la "dulce mentira", me es permitido contemplarme a mí mismo por un fugaz instante y plasmar para toda la eternidad, un fragmento de caos materializado en teatro, en arte para el escenario, en esa lúcida alucinación que me ha dado por llamar *Delirio en Claroscuro*, mi más reciente obra de teatro escrita por los auspicios de la Fundación (Kuri 2002-2003).

En Kuri, la proyección de su quehacer hacia el mundo exterior la encontramos en su idea de comunicación, la cual aparece como "compartir mundos imaginarios, mitologías particulares y personajes posibles" (Kuri 2002-2003). A su compartir, le antepuso el vocablo "deseo", que indica ganas de estar con otro. Una aproximación a esta idea de comunicación la proporciona Francisco Varela, cuando dice que ésta "se convierte en la modelación mutua de un mundo común a través de una acción conjunta: el acto social del lenguaje da existencia a nuestro mundo" (Varela, 112).

De esta manera, a través de sus textos, Jorge Kuri pone un mundo a vivir, un mundo que no busca quedarse en la mente del dramaturgo, sino que "desea" ser compartido, que busca modelarse. "Deseo", "compartir" y "mundos imaginarios" podrían ser síntesis de lo que nosotros hemos llamado trinidad fundamental en el acontecimiento escénico, aquella donde no pueden aislarse ni el artista, ni la obra, ni el observador. Asimismo, aquí podemos apreciar la visión anticipatoria del artista escénico. En su "deseo" y en su "compartir" está el otro al que hay que convocar de alguna manera, mientras que "mundos imaginados, mitologías particulares y personajes posibles" implicaría no sólo los imaginados por el dramaturgo, sino que tiene capacidad de ser imaginados por otros en ese "deseo" de "compartir".

No podemos dejar de lado la palabra "posible" que aparece en el esquema de Kuri, ya que nos remite a lo que puede llegar a ser, pero que no es impuesto, y que tal vez no pueda ser. Tal vez, en el empleo de este vocablo, sumado al "deseo" y al "compartir", éste dramaturgo nos habla de la comunión indispensable de las artes escénicas. Para el teólogo Ioannis D Zizioulas, "un ser particular es 'en sí' –y no cualquier otro– debido a

su ‘unicidad’ que es fruto de la ‘comunión y que convierte al ser particular en irrepetible al formar parte de una existencia relacional en la que es indispensable e irremplazable” (Zizioulas, 399). Pensamos que esta exhortación a la comunión es lo que Jorge Kuri llamaría comunicación y que implica una puesta en atención de uno en el otro y del otro en el uno y en el qué de esos dos (es decir, en la obra de arte escénico) siempre en tiempo presente.

CAPÍTULO 4.

Apuntes sobre la identidad de Jorge Kuri

> Yo soy el Embajador de la Luna y Emperador de mí mismo sobre el reino del yo, tal vez el último de los astronautas introspectivos que encalló en la galaxia del ego, al que todas las mañanas su gato le rasguñaba los sillones de su Embajada, y en las tardes sus amigos lo visitaban para organizar alguna tertulia musical, por lo cual decidí colgar el hábito y vestir el santiamén de un saltimbanqui Futu-Rústico de la Fundación, para ocupar mi despacho de dramaturgo en la Embajada de las Letras.
>
> Por las tardes regreso a la parroquia Futu-Rústica de mi Embajada de la Luna, para profesar por el nuevo oficio de comediurgo ya que ése es el género peregrino de los goliardos del siglo XXI: una dramaturgia para juglares y saltimbanquis, que apuesta por la búsqueda de nuevos lenguajes mediante la imposible unión de las tradiciones del pasado con las vanguardias del futuro, en una fórmula Futu-Rústica que me hizo acreedor del Premio Teatro Nuevo que convoca la SOGEM.
>
> Este Manifiesto de la dramaturgia Futu-Rústica anticipa un nuevo movimiento de vanguardia estética, que plasma las imágenes de lo que ocurre fuera del tiempo y de lo que sucede en todos los espacios, en el tiempo mítico y fugaz del instante suspendido (Kuri s/f c).

Desde principios del siglo XX y con mayor auge a partir de la Primera Guerra Mundial, comenzaron a darse en Europa una serie de movimientos "que tendrán el común horizonte de transformación revolucionaria de la sociedad" (Mangone, 34). Fueron las vanguardias estéticas, ideológicas y políticas que pretendieron ampliar el espacio de lo público y su politización que originaba la guerra mundial. En el arte, en esa época surgieron movimientos como el futurismo (principalmente en Italia y Rusia), el dadaísmo, el surrealismo, el expresionismo, el cubismo (que había iniciado antes y en ese momento se encontraban en auge), el ultraísmo… (34)

Como la intención era fijar posiciones claras frente a la crisis cultural y política que estaba viviendo el mundo occidental, era común que los representantes de estas vanguardias realizaran "manifiestos artísticos", los cuales se caracterizaban por su estrategia argumental y su objetivo de disputar el poder. Se trataba de textos que se ponían en circulación "siempre desde una posición marginal al arte oficial, para

entronizar (…) una nueva estética o antología literaria y cultural" (74). Algunas de sus características fueron: la teatralización de las ideas, la creación de neologismos, violencia sobre el público conformista (a través de la burla, la injuria directa, el sarcasmo o la ironía), pero, lo que nosotros encontramos como fundamental, es que buscaban "el reconocimiento de estética desde una posición periférica del sistema cultural" (75).

En las notas de Mangone y Warley nos llama la atención, en primer lugar, que los vanguardistas pretendieran teatralizar las ideas, ya que encontramos cercanía de la historia de Jorge Kuri con el desarrollo de estas vanguardias y a ciertos postulados suyos. Por ejemplo, Kuri se diseñó un personaje y su grupo de compañeros lo asumieron como tal. Pretendía ser líder de una comunidad artística que se hacía llamar los futu-rústicos y que solía reunirse en su casa al sur de la Ciudad de México, a la que llamaban Embajada de la Luna o la Embajada de las Letras, un espacio que tenía un carácter más bien privado. En algún momento buscaron crear un sitio que contribuyera a alcanzar una mayor convocatoria, probablemente auto-gestivo y que les permitiera exhibir sus propias puestas en escena. Se llamaba Mesón Futu-rústico[58].

El título de Embajador le permitía, a Kuri, *jugar*[59] un determinado rol social y, de alguna manera, invitar a otros a que lo siguieran. Ellos eran los futu-rústicos y el suyo,

[58] Cd. de México, Febrero 2005/ Lic. Víctor Hugo Rascón Banda, Presidente de SOGEM/ Por medio de la presente le enviamos un cordial saludo sus amigos del Mesón Futu-Rústico, y le invitamos nuevamente a visitarnos en este espacio de cultura y convivencia, ubicado en la calle de Xicoténcatl 384 Col. Del Carmen Coyoacán, C.P. 4100. /Su presencia en el Mesón Futu-Rústico ha revestido de honor nuestras tertulias, por lo que deseamos contar con su presencia en la inauguración de las actividades, ya que planeamos echar a andar un Foro Experimental de Teatro, impulsando principalmente la dramaturgia de autores mexicanos./Actualmente el dueño y gerente del restaurante, Gustavo del Olmo, se encuentra tramitando los permisos para la instalación de una marquesina que anuncie los eventos, obras de teatro, lecturas y demás presentaciones de carácter cultural, por lo que nos gustaría contar con su asesoría, tanto en materia legal, como artística, pues nos gustaría invitar a los socios de SOGEM a visitarnos y beber una copa de cortesía. Entre el repertorio de teatro que planeamos programar, se encuentran autores socios de SOGEM, como Jorge Kuri, Alejandro Román, entre otros, dramaturgos jóvenes que requieren del montaje de sus textos para fortalecer la dramaturgia mexicana, por lo que en el Mesón Futu-Rústico nos hemos planteado impulsar autores nuevos, al calor de una copa de vino, la degustación de un queso fuerte, acompañado por una hogaza de pan, como acostumbra la vieja tradición del lugar./ Será para nosotros un honor contar nuevamente con su presencia, para que nos brinde su valiosa asesoría, y en calidad de Cliente Distinguido, invitarle a que forme parte del Consejo Consultivo del Mesón Futu-Rústico./ Agradecemos su atención, y le reiteramos nuestra invitación para asistir cuando guste a este espacio de creación y convivencia, donde usted y todos los socios de SOGEM tienen las puertas abiertas./ Afectuosamente: Jorge Kuri, Coordinador del Foro Futu-Rústico/ Gustavo del Olmo, Gerente del Mesón Futu-Rústico (Kuri 2005).

[59] "En inglés existe el verbo 'to play' que significa tanto actuar como jugar; el sustantivo 'a play' designa tanto una obra de teatro como un juego y al actor se le llama 'player', es decir, jugador. Igualmente, en alemán se habla de 'Spielen' que significa jugar o actuar; obra de teatro se dice 'Schau-Spiel', es decir, juego de teatro y actor se dice 'Schau-Spieler', es decir, jugador del espectáculo. Asimismo, en castellano se dice que el actor 'actúa en un papel' y no como en las lenguas sajonas que 'juega un rol'. Quizás la remembranza del sentido original del término actuar

creemos, era un acto de convocatoria, una estrategia para participar activamente en la conformación de un discurso de artisticidad propio que, no obstante, estaba muy ligado a la ideología de las vanguardias artísticas; principalmente, se apoyaron en el futurismo, corriente de la que adoptaron, incluso, su nombre, aunque con una modificación que adquiere un cierto tono fársico. Pareciera que el *futu-rusticismo*, como le llamaban Kuri y sus seguidores a su *movimiento* estético, pretendía tomar algunas características del movimiento futurista y actualizarlas. Dicen Oliva y Torres que, a partir de 1910, "los manifiestos futuristas se ensañan contra el *pasadismo* (pervivencia de la estética del *pasado*) y apuestan por el *futuro*"[60] (Oliva, 345). Umberto Boccioni fue uno de los máximos representantes del futurismo y justifica la contraposición al arte del pasado, porque los futuristas "aprendemos TODO a través de lo complejo, mientras que los hombres del pasado captaban POCO a través de lo simple. ¡Y en el fondo todo es simple cuando es vida, o sea intuición!" (Boccioni, 19-20).

En este desprecio por lo pasado, de acuerdo con Boccioni, rechazan lo solemne y decorativo, lo heroico y lo nostálgico. "Beethoven, Miguel Ángel, Dante nos revuelven las tripas" (34), mientras, por otro lado,

> Celebramos a los payasos, los acróbatas y todo lo grotesco e imprevisto de los circos y las ferias; el gran anuncio amarillo con el enorme zapato negro que ocupa toda una fachada, *cualquier* estructura de hierro *necesaria*: los juguetes; los bailes; el ritmo ingenuo, conmovedor y excitante de la tonadilla anónima y del *café-chantant*; el ritmo metálico de los talleres. Celebramos el vocerío, la matemática distribución del trabajo en los talleres, los silbidos de los trenes, la confusión de las estaciones, ¡la agitación!, ¡la rapidez!, ¡la precisión! Celebramos el sonido de las sirenas que ha reemplazado al bronce religioso, tedios y desalentador de las campanas; la pulsación de los motores, las rítmicas bofetadas de las correas de transmisión… Los colores, los ruidos, los sonidos, las formas, las ideas que corresponden a estas manifestaciones *necesarias* e *inconscientes* de la vida modera están mucho más cerca de la naturaleza, y por tanto de nuestro arte futurista, de lo que pueden imaginarse los vergonzosos cultores de los estilos pasados (35).

Filippo Tommaso Marinetti y Umberto Boccioni fueron los dos máximos exponentes del futurismo en Italia; su interés por acabar con la cultura del pasado, los llevó, incluso, a declarar que habría que destruir academias, bibliotecas y museos, porque eran

---

permanezca en el término 'juglar' que viene del latín 'joculare', derivado de 'Joculus', diminutivo de 'Jocus' que significa juego" (Agudelo, 11).

[60] El paréntesis y las cursivas son del autor.

culpables de “mantener una cultura perniciosa por inservible y caduca” (Martínez, 52). Para los futuristas, el artista era un profeta, una especie de guía espiritual y “demiurgo de una nueva sociedad” (52). El primer manifiesto futurista fue publicado por Marinetti en el periódico *Le Figaro*, el 20 de febrero de 1909 y, a partir de ese momento, el movimiento demostró su fuerte carácter literario y propagandístico, a través del cual pretendían reglamentar no sólo la pintura y la escultura, sino el cine, la arquitectura, la música y la literatura. Asimismo, el futurismo se convierte en el síntoma del nuevo siglo que invitaba a estos artistas a explorar, precisamente, el futuro, pero con una fuerte tendencia a despreciar lo pasado.

Para Boccioni, quien falleció a los 34 años de edad, el cuadro en las artes plásticas es una construcción “arquitectónica” iridiscente, donde el núcleo central no es el objeto, sino el artista (Boccioni, 133), al cual considera como un creador que no mira, no observa, no mide, no pesa, sino que siente y son esas sensaciones las que le “dictan” las formas y los colores (172). Por su parte, Marinetti consideraba que entre todas las formas literarias, la obra teatral es la que “lleva el más potente futurismo” (Adame 2004, 56) y el campo ideal para poner en relación de simultaneidad todas las actuaciones artísticas (Oliva, 344).

4.1 Poder simbólico y discurso de artisticidad

Las *serate futuriste* fueron algunas de las manifestaciones del movimiento futurista; se trataba de veladas, donde se mezclaba el mitin político con el arte, la provocación y la propaganda (345); rara era la reunión que no terminaba en trifulca y con intervención de la policía, sobre todo en las *serate* que se realizaron entre 1910 y 1913, que fue la “fase inicial de la producción teatral futurista” y que eran, principalmente “puro *spettacolo*” (Espinosa, 518).

Jorge Kuri organizaba sus propias *serate* futu-rústicas. Se llevaban a cabo en su casa, o sea, en la Embajada de la Luna. Ahí, a la entrada, un letrero de madera anunciaba el recinto: "Se imparten cátedras de ciencias desveladas, que su eminencia, el Embajador de la Locura, dictará todas las noches los lunes lunáticos de las 8:00 pm hasta el día siguiente" (Jalil s/f). A ese espacio solía invitar a sus amigos, artistas escénicos, a que

leyeran obras suyas, mientras que él los acompañaba interpretando algunas melodías en un órgano. La actriz María Inés Pintado fue testigo de uno de esos momentos:

> Sólo estuve una vez. Fuimos a leer un texto, no me acuerdo de la obra. Jorge tocaba el órgano, mientras leíamos el texto. Jugábamos. Y Jorge sugería que hiciéramos algo. Era muy divertido, como juego. Estaba Mauricio Osorio y otros actores. Era una casa muy curiosa, oscura, parecía la casa de la abuelita, como que el tiempo no había pasado por ahí. Había un tapete verde que tenía formas muy de los cincuentas. Creo que tenía tapiz. Jorge estaba muy orgulloso de su máquina de escribir antigua. Una Remington. Me enseñó su estudio; era impecable su escritorito (Pintado 2010).

Los futuristas eran maestros de la provocación, sobre todo, del público asistente a sus *serate*, que solía reaccionar de manera violenta (Espinosa, 517). En Kuri, este rasgo no pasaba inadvertido. "Le decíamos 'el zafarrancho', porque en todos los lugares armaba un relajo y se peleaba con no sé quién, se peleaba con no sé cuántos" (Leñero 2009). Jorge Kuri era originario de una familia de clase media alta o "de la alta", como la describió su amigo Elihú Galván, que lo conoció desde que iban juntos a la escuela, cuando ambos eran niños. Hijo de un padre ausente, "el papá de Jorge es alto comandante del ejército en Sinaloa" (Galván 2010), y hermano menor de un judicial. Una infancia al lado de su madre y hermana en el Estado de México.

El esfuerzo por ser bien recibido por una comunidad de creadores escénicos encontró cierto eco en su grupo de escritores de la f,l,m. No le pasaba lo mismo con la comunidad teatral y, mucho menos, con los funcionarios públicos. "Un hombre súper creativo. Tenía su universo propio. No estaba en el rango de lo común. Obsesivo, reiterativo. Se imaginaba miles de posibilidades en sus trabajos". A las autoridades de la Fundación les parecía raro, "hacía cosas fuera de lugar" (Leñero 2009). Estela Leñero recuerda que

> Tenía un carácter impetuoso, ensimismado, no era tan fácil relacionarse con él. Por una parte, él lo exageraba, o sea, él sí se sentía el marginado o el ignorado. Y a las autoridades, digamos, les desesperaba. Era un ser antisocial en cuanto a las convenciones. Un día me contaron una anécdota clarísima de lo que le pasaba a Jorge Kuri en este cruce del *establishment* y de lo artístico.
>
> Estaba en Puebla y estaba un embajador real con otros funcionarios; estaban presentando no sé qué cosa e iban a entrar a ver un espectáculo u obra de teatro y llegó Jorge Kuri y se presentó como el Embajador de la Luna (risas). ¡Y el embajador se ofendió! El cuate que me lo estaba contando, que era otro funcionario o gente de teatro, pero con un puesto, que venía con el embajador, me

> decía: "¿Cómo se atrevió Jorge Kuri, ese mocoso, a presentarse así frente al embajador de no sé dónde?" Y yo le decía: "¡qué tiene, qué divertido!"
>
> Se voltearon y se fueron y lo dejaron ahí. El embajador podría haber dicho: "ay, no me digas, pues yo soy el embajador de... ¡Colombia! Y tú de la Luna, ¿pues dónde tienes tu embajada?" Pues no, se ofendió. Claro, esto pinta claramente el conflicto de Jorge frente al ambiente social. Él lo dijo sin ninguna mala onda, sin querer nada ni hacer chiste, ¡lo decía en serio!
>
> Eso era lo que le pasaba a Jorge. Era tan puro en ese sentido, o sea, no tenía malicia ni mala leche ni nada y, pues, del otro lado, las cosas se interpretaban de otra manera y parecían ofensivas, fuera de lugar, indisciplina. No se cuadró a las normas de: "Hola buenas tardes, Señor Embajador". Entonces, a mí me encantó; yo dije: "no hombre, estuvo genial, estuvo buenísimo!" Pero Jorge Kuri percibió rechazo; entonces, es un rechazo real (Leñero 2009).

Más allá de lo divertida que resulta la anécdota de Leñero, revela mucho de lo que tenía de intencionalidad la construcción de ese personaje que era el Embajador de la Luna. Habla de una estrategia de su parte por ser identificado con un cierto poder simbólico que sólo podía tener validez entre los suyos, los que le entraban al juego, mas no ocurría así con otras figuras, como las que ostentan el poder real.

En este sentido, entendemos que el poder simbólico "puede ser útil para hacer referencia al hecho de que un discurso o una práctica se encuentran investidos de propiedades reconocidas por los otros, al construir una posición de enunciación y de acción a partir de la cual es posible hablar en nombre de un grupo y de ciertos principios ligados a él" (Descartes, 27). La historia de Jorge Kuri muestra, en él, una pretensión por crear personajes que no buscaba exhibición sólo en el escenario, sino que la requería en la vida cotidiana. El ser-artista, cuando menos en Kuri, no era una labor que se delimitara a las *tablas*, sino que, como los futuristas, tenía un cierto carácter político-subversivo que rebasaba cualquier edificio teatral, cualquier dictado institucional y, para ser desarrollada, requería de una serie de relaciones que tenían cierta finalidad de, en tanto artista, llegar al momento de la exhibición de su trabajo escénico. Eso, cuando menos, se tradujo en un deseo explícito y es otro punto de contacto con la corriente futurista, para la cual, en sus veladas, siempre había un espacio para la improvisación, "especialmente cuando tenían que responder a los ataques, muchas veces virulentos del público (…) los futuristas eran los actores frente al público, a veces *contra* el público" (Oliva, 345).

La búsqueda por ser artista, en el sentido de reconocimiento y aceptación social, es una condición que abre un espacio para que el individuo haga lo que hace. Comportarse como se comporta. Los futuristas no son ajenos a esta búsqueda de reconocimiento, sólo que lo hacen desde la marginación y la provocación. Dice Guy Debord que la vida, entendida como espectáculo, "es a la vez el resultado y el proyecto del modo de producción existente" (Debord, 7). En este modo de producción de arte no pueden quedar fuera las normas sociales, ni los protocolos institucionalizados, aunque sea para contraponerse a ellos, como los futuristas. Tampoco se puede obviar la necesidad de ser exhibidos ni estar frente (o, incluso, en contra de un observador o público). Estos son rasgos que se expresan en la carta dedicada al director de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), para que, con su poder simbólico, validara la apertura del Mesón Futu-rústico.

La anécdota de Kuri en Puebla hace notar que no bastaba con que se autonombrara Embajador para ser considerado como tal; es probable que tampoco fuera suficiente con que un embajador real le entrara al juego y le reconociera ese título, aunque si eso hubiera ocurrido, como lo hubiera deseado Leñero, posiblemente hubiera modificado la posición de Jorge Kuri frente a su propia comunidad de creadores escénicos. Lo anterior lo pensamos en relación a la propuesta del filósofo británico John Langshaw Austin quien habla del *realizativo* como una manera de nombrar las cosas y hacer que cambie el *status quo* de dichas cosas (Austin, 43). Tales palabras, no obstante, deben ser pronunciadas por alguien que tenga el suficiente poder simbólico para que tengan capacidad de transformación. Que Kuri se autonombrara Embajador de la Luna lo pone en una posición de ocurrencia, de gracia, como la hace patente Leñero, aunque tal vez su acción tenía, como ocurría con los futuristas, un fin provocador, el cual provocaba rechazo y marginación al pretender ser parte de un grupo social de clase política al que, evidentemente, no pertenecía. Asimismo, da cuenta de una posición desfiante y heroica, muy común en los vanguardistas. Pensamos que a Kuri le faltaba, pues, la concesión de la identidad anhelada. Que alguien con el poder suficiente se la otorgara. Que alguien le reconociera, incluso, ese desafío.

Austin, en su obra *Cómo hacer cosas con palabras*, publicada en 1962, habla de enunciados que, comúnmente, son usados por los estudiosos de la gramática para

describir las cosas. Plantea que existen expresiones que están más allá de la gramática tradicional. Hay, como explica, palabras que son utilizadas "para indicar (y no para registrar)[61] las circunstancias en que se formula el enunciado o las restricciones en que debe ser tomado, etc." (43). Éstos son, precisamente, los *realizativos*, los cuales son propuestos como un tipo de expresión lingüística que, comúnmente, aunque no en todos los casos, "se disfraza" de enunciado fáctico, descriptivo o constatativo. Ese disfraz, de acuerdo con Austin, ha sido visto por los filósofos de manera incidental, mientras que no ha sido observado por los gramáticos (44). Así pues, el *realizativo* tiene posibilidad cambiar el estado de las cosas desde lo simbólico, concede un espacio de apreciación y de relación diferente entre los sujetos y el objeto/sujeto que ha sido identificado a través de un *realizativo*.

Si las acciones de los futuristas tuvieron una repercusión importante en el mundo de las artes, es porque estaban dadas las condiciones sociales para que se les tomara en cuenta. Así, por ejemplo, Oliva y Torres aseguran que en 1910, cuando comenzaron las *serate futuriste*, en Europa dominaba "el verismo[62] de los montajes naturalistas, el idealismo de los simbolistas y, sin duda, la carcajada irónica de Jarry, con su *Ubú rey* (1896)" (Oliva, 344). Así, entonces, entendemos que el *status quo* se modificó no sólo por la expresión, sino por quien la dijo y por la circunstancia en la que fue dicha. "Expresar las palabras es, sin duda, por lo común, un episodio principal, si no 'el' episodio principal, en la realización del acto (de apostar o de lo que sea)[63], cuya realización es también la finalidad que persigue la expresión" (Austin, 49). Quien pronuncia las palabras tiene, a su vez, una posición tal, en el mundo social, que le permite dotar de valor simbólico al objeto. Estas palabras, como menciona Austin, deben ser apropiadas a lo que se dice, porque de lo contrario, hablarían de diferentes formas de recepción de la misma expresión y del valor simbólico del objeto o de la posición social del hablante, como en el caso de Jorge Kuri, donde su posición social no le permite ser reconocido como "embajador" frente al embajador real ni, incluso, se le reconoce como una teatralización

[61] El paréntesis es del autor.
[62] "El final del siglo XIX había visto desarrollarse en Europa al movimiento naturalista. Como ya se ha comentado, su versión italiana, el *verismo* se propuso como un movimiento fruto de la reflexión que surgió a partir de la unificación nacional (el *Risorgimento*) en una coyuntura histórica que empezaba a hacer evidentes las insuficiencias de la revolución llevada a cabo y el inestable equilibrio de la unidad nacional, a la que se había llegado de forma apresurada (…) Los autores 'veristas' no destacaron por una conciencia popular de lucha, ni contaron con la comprensión de las multitudes de las que se hacían eco, por lo que el verismo fue, paradójicamente, una experiencia solitaria y aristocrática" (Fernández, 25).
[63] El paréntesis es del autor.

desafiante al poder real. Cae, entonces, en la gracia, en el chiste, porque no hay nadie, en ese momento, que pueda reconocerle como miembro activo y líder de un movimiento revolucionario.

También hay en Jorge Kuri, tomando como referencia la propuesta teórica de Michel De Certeau, un intento que podría parecerse al planteamiento de los artistas *performáticos*, quienes utilizan estrategias de acción y de provocación, en el sentido de que su actividad está basada en un "cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un 'ambiente'" (De Certeau, XLIX), para ingresar a otro.

Así, pues, consideramos que Jorge Kuri, con la auto-construcción de su personaje Embajador de la Luna, inició una transformación identitaria y una disputa por el reconocimiento de esa identidad que, desde su posición como artista, modificaba su propia persona y personalidad. En cierta medida, utilizó su cuerpo como instrumento para buscar la perturbación del orden social de una comunidad de teatreros que no terminaba de aceptarlo como él quería ser aceptado. Él se consideraba artista y como tal exigía derechos de ser distinto. En esta exigencia, a menudo era agresivo, desafiante, original y hasta atrevido, lo cual también, creemos, provenía de su herencia vanguardista. Quizá lo desafortunado de Kuri, a diferencia de los futuristas, fue actuar fuera de tiempo, en un mundo que no reconocía esta transgresión como característica del estatus artístico.

Como podemos deducir de lo expuesto hasta ahora, Kuri, además, pretendía ser reconocido con una identidad diferente y hegemónica en la comunidad artística, lo cual queda patente en un segundo sobrenombre que también él mismo se auto-impuso: Ombudsman de los Chiflados. Es decir, tal vez no sólo buscaba ser integrado a un grupo artístico (de marginados, por supuesto), sino que pretendía ser aceptado como líder de ese grupo social, con toda su forma de ser y de hacer teatro. Así, su propio discurso de artisticidad le hacía entender que, como artista, tenía derecho a esa posición y ésta era, creemos, parte de su lucha por ser reconocido como artista.

No creemos que Kuri hubiera seleccionado este sobrenombre por casualidad. En Latinoamérica, el Ombudsman se dedica principalmente a la protección de los derechos

humanos y a la búsqueda de establecer una cultura de respeto a estos derechos. Asimismo, también tiene tareas adicionales como son la promoción, difusión y enseñanza de los derechos humanos. En México, la figura del Ombudsman ha sido de reciente creación, "la institución era prácticamente desconocida en nuestro país" (Natarén, 76), hasta la década de los años 80. Este dato cobra relevancia en el caso de Kuri, ya que podría indicar que él deseaba ser el vigilante de los derechos humanos de los artistas escénicos marginados al régimen de impartición de cultura estatal. Ellos, desde su visión, son los "chiflados", es decir, los que no tienen posibilidad de pertenecer a la hegemonía cultural. Kuri, en este sentido, quizá pretendía ocupar ese espacio nuevo, de observador y defensor, de aquello que él consideraba debería tomar en cuenta a todos aquellos a los que no se ven o sienten apoyados por las políticas estatales de promoción y difusión de las artes escénicas mexicanas.

4.2 Kuri/Embajador frente a Raffles/Embajador

Las características de Kuri/Embajador de la Luna tienen fuertes coincidencias con un personaje que escribió para la obra *La amargura del merengue o la farsa otoñal de la angustia cósmica*. Se trata del viejo Raffles que, como lo describe el mismo dramaturgo, es vagabundo, pordiosero del barrio, además de que se había auto-proclamado como Embajador de la Luna y Cónsul de un Satélite Perdido, igual que el autor teatral. Pero Raffles, "lo único que recuerda es que se halla temporalmente exiliado en la Tierra" (Kuri 1995). Este Raffles/Embajador de la Luna vive en un montículo de basura y su primera aparición en escena es parecida a un "monigote de una caja de sorpresas" (Kuri 1995). Empieza ladrar como un perro rabioso y callejero. Como no tiene quien lo presente, canta sus credenciales a los personajes que se cruzan en su camino:

> Yo les hablo en verso, porque soy el rey del universo. Y aunque parezca un vagabundo, soy el representante del mundo; embajador de todas partes, heredero de un rey perverso, que me nombró artífice de las artes y vacacionista del esfuerzo. Por eso, nunca hago nada, pues mi trabajo es la rima; las invento en mi almohada y las recito en la tina. Y para que nadie haga el intento de copiar lo imposible, las escribo en el viento y las guardo en lo invisible… ¿Quieren conocer mis otros títulos de nobleza? (…) ¡Esperen; yo soy duque de no sé dónde y marqués de todo a la vez! Arzobispo del primado independiente del

> condado autónomo del municipio de sepa cuándo, párroco de allá a lo lejos y monaguillo de aquí cerquitas, catedrático de no sé qué cosa y conde de nada y de todo (…) (*Con cierto aire de aristocracia*)[64] Yo, señoras y señores, soy Embajador de la Luna y Cónsul de un Satélite perdido (Kuri 1995)

Si nos mantenemos en una línea de interpretación que considera la relación estrecha entre Raffles y Kuri, podríamos pensar que a través de su creación del Embajador de la Luna había un intento por llevar el teatro a la vida cotidiana, de hacer que las fronteras entre uno y otro ámbito se volvieran difusas. Nos parece que la suya podría tener similitud con la idea del actor en el teatro de Tadeusz Kantor, para quien éste "es una máscara que oculta a otra máscara, tras la cual no existe un original al que pudiéramos referirnos; se mueve entre el 'ser y no ser', pero también es arrastrado por un juego que no domina" (Fediuk prólogo a Miklaszewski, 25). No obstante, en este juego del ser o no ser, el que observa también asume una posición con respecto a lo que se le ofrece ante su mirada. Ahí, pensamos, podría existir una fractura entre lo que Jorge Kuri, en tanto actor representando su personaje Embajador de la Luna pretendía y lo que los otros percibían de él. Posiblemente, Kuri no ignoraba esta posibilidad.

Lo anterior lo creemos porque en la segunda escena de *La amargura del merengue* Kuri diseñó una dicotomía entre lo que Raffles/Embajador de la Luna dice que es y la apreciación que los otros personajes tienen de él. El viejo Raffles se dedica a estudiar "la arquitectura del tiempo", aunque Moncho, un catedrático en Patafísica, piensa que pertenece "a la depauperada especie del *hommo lumpen vulgaris* (sic)" y, a pesar de que Raffles recita una pléyade de títulos nobiliarios que, asegura, le pertenecen, al profesor le importan muy poco. Moncho va acompañado de un aprendiz, Félix, para quien Raffles tiene un cierto aire de aristocracia venida a menos.

Raffles afirma, por su parte, que detrás de su imagen de vagabundo se esconde un viajero, "alguien que nunca pudo consumar los viajes que tenía planeados", pero que es viajero de su propio vecindario. "No es por falta de dinero… digamos que es… un ejercicio de imaginación", pero que ha decidido la vocación de vagabundo por el puro gusto de arrojarse a la basura. "Es un noble oficio, ¿sabe?", se justifica y abunda: "Pero un hombre es un hombre, a pesar de lo que sea. Porque, ¿sabe una cosa? (murmura en

[64] Todas las didascalias son del autor.

secreto). Aquí entre nos, yo soy el príncipe heredero de este barrio y las comarcas vecinas" (Kuri 1995).

A lo largo de la obra, vemos lo que Raffles/Embajador de la Luna dice de sí mismo y, por otro, lo que los demás personajes piensan de él. Es una percepción que nos ayuda a ver al personaje desde una perspectiva multidimensional. Todas las visiones, incluyendo la de Raffles, ayudan a conformar su identidad como personaje. En otra escena, lo vemos llegar al Cabaret del Amor Descontinuado. Ahí se encuentra con Juanita Espirulina, quien asegura que él es el "borrachito del barrio". Y Raffles se divierte en ese lugar, festeja, ríe con desparpajo, con Juanita sentada en sus piernas. Ella piensa que él es Rey de un satélite extraviado.

4.3 Identidad e interacción social

Este texto dramático de Jorge Kuri, así como su propia existencia física, nos llevan a pensar en cómo se conforma la identidad de los seres humanos. No es una reflexión nueva, aunque el estudio de las identidades ha cobrado fuerza en el campo de las ciencias sociales, debido a que la identidad "constituye un elemento vital de la vida social, hasta el punto de que sin ella sería inconcebible la interacción social –que supone la percepción de la identidad de los actores y del sentido de su acción–. Lo cual quiere decir que sin identidad, simplemente no habría sociedad" (Giménez, 54). Así lo explica Gilberto Giménez quien, para fundamentar esta idea, se ha apoyado en los apuntes de diversos autores; entre ellos, retoma la idea de un texto de 1996 de Henry Jenkins. Una reflexión plasmada en *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*.

Suponemos que lo que intenta hacer Giménez es dejar en claro que la cultura y la identidad están intrínsecamente relacionadas y que no se puede entender una sin la otra, ya que "las identidades sólo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa" (54). Y esto, por supuesto, no es ajeno a las artes escénicas en tanto artes de socialización, sobre todo desde la consideración de que el artista escénico es un agente social inscrito en una dinámica cultural específica.

Una primera aproximación de Giménez a la identidad es aquella que tiene que ver con la imagen o idea que cada agente tiene de sí mismo, quién es él y quiénes son aquellos con los que se relaciona, además de con "la representación que tenemos de nosotros mismos en relación con los demás" (60). Por lo tanto, la obra de arte escénico es la huella de la identidad de su creador en relación con aquel otro que asumirá el papel de observador. En este juego de relaciones, el artista pre-ve su trabajo y crea a partir de dicha pre-visión. No podríamos entender la provocación de los futuristas a su público, por ejemplo, sin esta pre-visión que, luego, se convierte en acción. Jorge Kuri también operaba de acuerdo a su pre-visión y, asimismo, requería que su arte alcanzara, forzosamente, a algún otro que estuviera dispuesto a reconocerlo como artista diferente del resto de los artistas e, incluso, como líder de los futu-rústicos, una comunidad, como hemos mencionado, de artistas marginados. Dice Giménez que

> (…) la identidad puede definirse como un proceso subjetivo (y frecuentemente autorreflexivo)[65] por el que los sujetos definen su diferencia de otros sujetos (y de su entorno social) mediante la autoasignación de un repertorio de atributos culturales frecuentemente valorizados y relativamente estables en el tiempo (61).

Este autor retoma una idea de Jurgen Habermas para agregar, a su definición de identidad, un elemento más, el del reconocimiento. El agente artístico, en tanto ente social, se reconoce a sí mismo de determinada forma y como miembro activo de un grupo social; sin embargo, espera que su propio reconocimiento sea, a su vez, reconocido por otro (u otros) agente social en esa dinámica de socialización. El agente social actúa, en gran medida, para obtener el reconocimiento que necesita para saberse considerado como miembro de determinado grupo social. Para saberse y sentirse aceptado. Por esta aceptación social, o reconocimiento (que se ve reflejado, incluso, en el rechazo) las vanguardias históricas adquirieron un carácter y una influencia de índole internacional. El futu-rusticismo de Kuri, por el contrario, se quedó al nivel de unos cuantos agremiados, por lo que no alcanzó a tener una influencia significativa, ni siquiera, en la comunidad teatral de la Ciudad de México; es decir, su nivel de aceptación social o reconocimiento fue limitado; por ejemplo, no tenemos noticia de que Rascón Banda hubiera respondido a la carta de apoyo para la creación del Mesón futu-rústico que mencionamos al principio de este capítulo. Y es que

[65] Los paréntesis son del autor.

> (…) la autoidentificación del sujeto del modo susodicho requiere ser 'reconocida' por los demás sujetos con quienes interactúa para que exista social y públicamente. Por eso, decimos que la identidad del individuo no es simplemente numérica, sino también una identidad cualitativa que se forma, se mantiene y se manifiesta en por los procesos de interacción y comunicación social (Habermas citado por Giménez, 61).

Rogelio Marcial encuentra en el cuerpo la "herramienta adecuada para resignificar una posición ante la sociedad que se relaciona estrechamente con la búsqueda social y desmarcaje cultural" (Marcial, 164). Hemos querido entender "cuerpo", en el caso de Kuri, no sólo como lo que corresponde a su estructura biológica, sino también su entorno social. Esto nos permite concebir la Embajada de la Luna y el Mesón futu-rústico como parte fundamental de la búsqueda de esta corporeización y de este desmarcaje institucional-social. El cuerpo, en este sentido, es convertido en un territorio propio, con reglas de socialización propias, es decir, con protocolos específicos que, vistos desde afuera, podrían parecer una caricaturización de los modos reales de la diplomacia, como ocurrió en el encuentro de Kuri con el embajador en Puebla. Como observadores ajenos al acontecimiento, éste adquiere un cierto carácter fársico, por lo *irreal* de la situación. Pero, quizá, Kuri no lo vivió en ese plan fársico. De ahí, la posible ingenuidad que señala Estela Leñero y que a ella misma le provoca hilaridad.

Reconocer lo fársico que nos resulta este encuentro es un indicativo de que no basta, como dijimos líneas arriba, con que el agente social se auto-asigne una identidad. Ésta, ineludiblemente, tiene que pasar por el ojo y el reconocimiento de otro o, incluso, de muchos otros. Lo que ocurre es que la identidad no se define únicamente por la relación del agente social en búsqueda de reconocimiento de algún "otro" agente social. La identidad tiene, más bien, un carácter sistémico-social; es producto de una red infinita de relaciones sociales y de las diversas pertenencias del individuo a comunidades distintas que G. Simmel intenta describir como el "conjunto de sus pertenencias sociales' y que Giménez expone como una primera serie de atributos de la identidad:

> El hombre moderno pertenece en primera instancia a la familia de sus progenitores; luego, a la fundada por él mismo, y por lo tanto, también a la de su mujer; por último, a su profesión, que ya de por sí lo inserta frecuentemente en numerosos círculos de intereses (…) Además, tiene conciencia de ser ciudadano de un Estado y de pertenecer a un determinado estrato social. Por otra parte, puede ser oficial de reserva, pertenecer a un par de asociaciones y poseer relaciones

> sociales conectadas, a su vez, con los mas variados círculos sociales" (Giménez 62).

Hay una segunda serie de atributos que definen la identidad; como los contempla Giménez, son los "atributos particularizantes". Él los propone como de una naturaleza múltiple, variada y, además, cambiantes de acuerdo a los diferentes contextos en los que participa el individuo. Esto tiene que ver con la identidad específica de cada ser humano. Para describirlos, este autor hace una enumeración de la cual, advierte, es abierta, no definitiva y estable:

> Las personas también se identifican y se distinguen de los demás, entre otras cosas: 1) por atributos que podríamos llamar 'caracteriológicos'; 2) por su 'estilo de vida' reflejado principalmente en sus hábitos de consumo; 3) por su red personal de 'relaciones íntimas' (*alter ego*)[66]; 4) por el conjunto de 'objetos entrañables' que poseen, y 5) por su biografía personal incanjeable.
>
> Los atributos caracteriológicos son un conjunto de características tales como "disposiciones, hábitos, tendencias, actitudes y capacidades, a los que se añade lo relativo a la imagen del propio cuerpo" (Lipiansky; 1992, 122). Algunos de estos atributos tienen un significado preferentemente individual (v.g., inteligente, perseverante, imaginativo), mientras que otros tienen un significado relacional (v.g. tolerante, amable, comunicativo, sentimental) (Giménez, 64).

Pensamos que, tal vez, en tanto parte integrante de un mismo cuerpo de identidad, podríamos considerar la Embajada de la Luna como un elemento indispensable para comprender la personalidad de Jorge Kuri; para entenderlo de esta manera, nos apoyamos en una cita de Giménez en la que asegura que "los estilos de vida constituyen sistemas de signos que algo dicen acerca de la identidad de las personas. Son 'indicios de identidad'" (64). Así, esta Embajada es un indicio de la identidad de Jorge Kuri, la cual no puede desvincularse ni de sus textos dramáticos, ni de sus relaciones familiares ni, tampoco, de su herencia artística que, como hemos descrito en este trabajo, está estrechamente vinculada con los postulados de las vanguardias artísticas, principalmente, de los futuristas.

[66] Todos los paréntesis son del autor.

4.4 El espacio fronterizo del arte

Jorge Kuri escribió *La amargura del merengue* en el año 1995, así aparece en su currículum personal; el libreto original no tiene sello de registro ante el Instituto Nacional de Derechos de Autor. Sabemos que fue llevada a escena, del 20 de enero al 6 de febrero de 2005, en The First Floor Theatre at La MaMa E.T.C. de Nueva York[67] y fue dirigida por Raine Bode. No podemos averiguar qué pasó primero por la cabeza de Kuri: si se autonombró Embajador de la Luna antes de construir su personaje o fue a la inversa. Tampoco podemos saber con precisión cuál es el origen de este título. Lo que sí queda claro es su intento por corporeizar, en tanto hacer físicamente presente, la imagen ficticia que se había construido (Kuri, incluso, había diseñado, a mano, unas tarjetas de presentación que lo acreditaban como Embajador de la Luna) y, tal vez, reafirmarla a través de un trabajo escénico que, en la Ciudad de México nunca se montó, a pesar de los múltiples intentos del autor por que las autoridades de cultura le brindaran los apoyos suficientes para lograrlo.

---

[67] Una nota periodística de Nueva York publicó, al respecto del montaje de La amargura del merengue, lo siguiente: *"Love, they say, is a many-splendored thing. Love is patient, love is kind. Love means never having to say you're sorry, love is as much a light as a flame. There is no shortage of definitions for love, but The Bitterness of the Meringue, the new show at La MaMa Experimental Theatre Club, proposes a few more. Love is "a tortuous word". It is a "round business", it is where "everybody loses out". It is "vertigo at the abyss". Love is also, if I understood the play right, "salt that seems sweet, sweet that seems salt-a sweet bitterness, a bitter sweetness". Got all that?*
"I have to confess, I don't think I did. The Bitterness of the Meringue, the first English translation of the play by Mexican playwright Jorge Kuri, has a lot of beautiful images and poetic language. But taken as a whole, the abstract treatment of love and sex left me more confused than moved.
"The plot is standard. Boy meets girl, boy loves girl. Boy borrows money from girl and sleep with girl's prostitute sister and gives her his heart when the money he borrowed is not enough. Girl and boy leave town anyway, boy and girl return to town. Girl's prostitute sister demands boy sleep with her again. Boy does, girl watches. Girl's sister destroy boy's heart.
"The boy, Fenix, is travelling with a professor who wants to teach him about the world. The girl, Serpentine, is a sweet innocent who lives in a cabaret where her sister, Melusine, plies her trade. Melusine, it seems, lost her honor talking to a stranger one day, and much like her mythic namesake, has been doomed to serve her punishment every Sunday night. Serpentine longs to escape the brothel and her sister's rule and go se the world, and when Fenix arrives, she thinks she may have found her chance.
"Antonio Cerezo, the Mexico City actor who is credited in the production notes as the driving force behind an English translation of the play, is completely adorable as the eager and ill-used Fenix. Sasha Painter is winsome as the yearning Serpentine, and their scenes together have real pull. But when they aren't together, the plot seems to unravel. There is a wise man/fool who lies in the garbage dump and speaks in verse (John Benoit as Old Raffles), but why? Did Fenix give his heart to Melusine (Siho Ellsmore) for love or was the tricked? What does ti all mean?
"One would think the answers might be provided in the koan-like statements that the characters continually proclaim– "life is so incredibly fragile that we must live it with passion and trust"; the ocean is just like love, it never gets to arrive". But there is no "a-ha!" moment where it all comes together.
"Of course, maybe that is the point. Maybe love is not only a sweet bitterness or a bitter sweetness. Maybe it is accepting that people act in completely incomprehensible ways. John Lennon sang that all we need is love, but viewers of The Bitterness of the Meringue might wish for a little more to go on (Ernst 2005).

Hubo una ocasión en la que el director de teatro y periodista teatral Francisco Turón lo acompañó en parte de su búsqueda para que esta obra fuera exhibida en algún espacio institucional que estuviera al nivel de su investidura de dramaturgo de renombre. Ambos se conocieron tiempo después del estreno de *De monstruos y prodigios*, en marzo de 2002, durante la LVIII Premiación de la Asociación Mexicana de Críticos de Teatro, A.C. (AMCT). Al día siguiente, Turón visitó a Kuri en su casa, para conocer "la farsa otoñal de la angustia cósmica" que el escritor mexiquense le había mencionado la noche anterior:

> (…) acariciado por la curiosidad, me presenté en su casa. La puerta estaba semi abierta y al pasarla escuché su voz que con entusiasmo me gritaba: "¡Bienvenido a la Embajada de la Luna! ¡A partir de este momento te nombro agregado cultural de la Luna!". Al entrar se percibía un penetrable hedor a orines de gato, y los tres o cuatro responsables iban apareciendo espontáneamente. Cada uno me fue presentado respectivamente con un puesto diplomático del satélite de la Tierra. El inmueble daba la sensación de semiabandono. Las despintadas paredes estaban impregnadas de humedad, y el único mueble en la planta inferior era un setentero órgano eléctrico que milagrosamente funcionaba. Sacó una partitura del interior del banco del instrumento y comenzó a tocar y a cantar el tema musical compuesto por él mismo para la obra. Interrumpió su interpretación para dirigirse a la cocina. Abrió la puerta del refrigerador, dentro del cual había un emparedado en proceso de descomposición y un par de caguamas. Tomó una de ellas y le dio un buen trago mientras le preguntaba:
>
> –¿Y cuál será la angustia cósmica?
>
> Respondió con una mirada lunática y un gesto que dibujaba la satisfacción de su respuesta:
>
> –Quizás el hecho de que vivimos empeñados en comprender la razón de nuestros actos, negando casi siempre las preguntas absurdas y las respuestas incoherentes, quizás necesitamos un poco más de amor en la memoria y acercarnos a lo irreal y absurdo de la imaginación para enamorarnos.
>
> Acto seguido, subimos a un cuarto al que denominaba el "manicomio chiquito". Ahí actuó un simpático performance tragicómico de sí mismo, en el que simultáneamente fumaba un porro de mariguana y tocaba la harmónica al estilo del "flautista de Hammelling (sic) de los chiflados". Al concluir su actuación, por fin decidió mostrarme el texto. Se trataba de *La amargura del merengue* (obra que obtuvo mención honorífica en el VI Concurso de Obras Teatrales y que participó en la primera Muestra Nacional de Joven Dramaturgia en Querétaro en 2003). Su primer comentario antes de leer la obra fue:
>
> "Mi intención era montarla en el patio del Claustro del Centro Cultural Helénico, pero Luis Mario Moncada, que yo no sé quién le dijo que era dramaturgo, me lo ha negado con el pretexto de que no era posible debido a que

> no se podía tocar la estructura arquitectónica del espacio. Y entonces me preguntó: ¿Por qué a Hugo Hiriart o a José Solé y a otros tantos más sí les dio chance de presentarse en ese espacio? Que no fuera su picahielo Martín Acosta, porque entonces sí me daba hasta dos temporadas seguidas. Lo que pasa es que me tiene envidia y de consolación quiere que me conforme con La Gruta. ¡Pero no lo voy a aceptar! Durante años he sido ignorado por algunos grupos que se dedican a difundir la dramaturgia contemporánea, privilegiando a los extranjeros y a los 'adaptadores' que se especializan en 'versiones libres' de autores que no saben o no pueden defenderse. El respeto al derecho de autor es un asunto de ética que no tiene vuelta de hoja, por lo que el presente proyecto busca reivindicar una obra que ha sido objeto de censura, intentos de plagio y manipulación del discurso, por lo que nuestro principal objetivo es montar la obra tal y como fue concebida por su autor"(…)
>
> Trabajamos apasionadamente en el concepto de la obra hasta unificar el criterio estético y el lenguaje artístico del montaje. Armamos una interesante carpeta del proyecto diseñada al perfil y cumpliendo con todos los requerimientos de cada institución al que fue presentada (INBA, UNAM y la propia Sogem), sin obtener ninguna respuesta favorable. Decepcionados del monopolio y del miopismo institucional, abandonamos la aventura de la puesta en escena. Dejé de ver al Embajador de la Luna por un tiempo debido a los compromisos adquiridos como representante del movimiento del Programa Orgánico de Teatro Itinerante para el Diálogo de Teatro Móvil, A.C. (Turón 2005).

La vivencia de Francisco Turón, narrada en primera persona, puede ser interpretada a la manera de Jaques Derrida, quien ve el hecho escénico como "un entorno multidimensional (…) una experiencia que produce su propio espacio" (Derrida citado por Prieto 2007, 24) y donde el artista o *performer* se transforma en "signo ante la mirada del público" (24), donde lo que se pretende es actuar, en términos de acción, no ser referente de un concepto observado desde una óptica semiótica convencional.

Ante la presencia de Francisco Turón, Kuri hace un acto escénico, donde Turón adquiere el papel de observador. Aunque es un acto que ocurre en privado[68], quizá podríamos ubicarlo en la categoría de *represent-acción*, un término que propone Antonio Prieto para mostrar lo esencial de los actores *performativos*. Así, *represent-acción*, en este caso, es "un signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento para provocar e interpelar al espectador" (24). La acción, en Kuri, toma su propio espacio, una especie de bucle ficcional que se abre ante la llegada del visitante y

[68] No obstante, corresponde al mínimo indispensable que se requiere para hablar de un acto escénico, a la manera de Peter Brook.

que se transforma en un signo que el dramaturgo, igual que un artista de performance, espera que sea aceptado positivamente por parte de quien lo observa.

De acuerdo con Foucault, mencionado por Prieto en "Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción", la *represent-acción* de Jorge Kuri sugiere "que no hay 'representaciones puras' sino representaciones dominantes/hegemónicas y las marginadas/subalternas, puestas en marcha mediante discursos de poder" (27). En el relato de Turón podemos ver que Kuri tenía un fuerte discurso en contra de las estructuras hegemónicas del arte teatral en la Ciudad de México. Esto queda explícito en la manera en que se refiere a Luis Mario Moncada y en su defensa como autor original "ignorado por algunos grupos". En este sentido, consideramos que la *represent-acción* de este dramaturgo frente a su visitante no es sino una forma de creación que se percibe, justamente, dentro de lo marginal, donde el artista se ve "forzado a vivir en los bordes, en el aislamiento y en exilio". En la descripción que hace Francisco Turón sobre el ambiente en que vivía Kuri (un espacio prácticamente abandonado, con cierta similitud al basurero en que vive Raffles, el personaje de *La amargura del merengue*), apreciamos signos de este abandono y marginalidad. La imagen de Kuri a través de la cual se auto-percibe y se construye un sí-mismo como un desplazado en la comunidad teatral y la imagen de Raffles, que vive en un basurero, ayudan a ubicar el *performance* de Kuri en el marco de la *represent-acción* que sugiere Prieto.

Hoy, mucho de lo que sabemos de Kuri proviene del recuerdo de quienes lo conocieron y de las grabaciones que hizo de sí mismo. El escritor ponía en escena su yo-personaje y lo hacía a manera de una especie de actos escénicos personales que, sabía, podían trascender el paso del tiempo. Una forma, quizá, de escribir su auto-dramaturgia personal. "Él se grababa solo, él se escribía sólo, él hablaba con él mismo en el vídeo, él se contaba su historia" (Leñero 2009), así lo recuerda Estela Leñero, quien conoció a Kuri cuando a él le dieron la beca de la f,m,l. "Sus trabajos son sobresalientes, de un universo único, propio y alucinado" (Leñero 2009). En la Fundación, fue su tutora durante dos años. "Era un chavo con un universo propio y su personalidad o su carácter no estaba dentro del rango común" (Leñero 2009). Aunque su carácter era obsesivo y retraído, para él era importante estar en un grupo en donde su particularidad armonizara con los demás.

> Jorge tenía una armónica. Era su amiga, su compañera, su elemento. ¡Todo el tiempo se la pasaba tocándola! Todos le decíamos: '¡ya cállate!' Un día, hicimos una fiesta memorable. Se rompió el excusado... ¡bueno, bueno, bueno! Fue una fiesta increíble. Nos la pasamos, todos, increíble; se me cayeron mis zapatos... Y él estaba ahí, con su armónica y sus lentes negros; traía sus lentes negros, su armónica y su gorro...
>
> Era muy auténtico, sin doble cara. Él era lo que era y era muy noble. Era un hombre muy, muy, muy noble. Protestaba y siempre se sentía excluido y armaba unos zafarranchos divertidos. Lo que más le obsesionaba era que se sentía, siempre, maltratado por la gente de teatro, marginado por la gente de teatro, no incluido por la gente de teatro. Él siempre me contaba sus pesares (Leñero 2009).

Leñero comparte con Kuri, en el oficio de escribir teatro, la sensación de marginalidad. Ella piensa que eso les pasa a todos. Pero, aunque lo ve como lo más común, asegura que "sí hay un sentimiento de exclusión y marginación que sentimos los autores dramaturgos, en general" (Leñero 2009). La dramaturga coincide con Kuri en que, comúnmente, el autor dramático es excluido de los procesos de montaje de las obras, como también habíamos señalado nosotros anteriormente: "como está el director y los actores, ellos solos hacen la obra y la escogen… Como tienen el poder con los funcionarios, pues son los que deciden. Entonces, los autores siempre nos encontramos un poco más al margen" (Leñero 2009). Lo que exponen Leñero y Kuri no es sino una ruptura (quizá institucionalizada) en la comunión escénica que planteamos en el capítulo 3, una ruptura que, además, se traduce en disputa por cuál de los creadores artísticos debería ocupar el puesto principal en la construcción del acontecimiento escénico. En este caso, dicha disputa se da únicamente entre los dramaturgos y los creadores, ya que no hemos encontrado, en esta investigación, que otros creadores escénicos entren en dicha polémica.

Esta situación refuerza las expresiones de exclusión y protesta por parte de Jorge Kuri, en su posición de escritor dramático. Sin embargo, las de él no se reducían únicamente a este ámbito. Antes de que empezara a figurar en el mundo de las letras escénicas, su intento por ser miembro activo en la construcción de las puestas en escena se había visto frustrado. Elihú Galván fue muy cercano a Jorge Kuri desde la escuela primaria. Incluso, cuando él se fue cinco años a vivir a Sudamérica, Kuri se fue a vivir a su casa, en su propio cuarto. Para él, el dramaturgo

> Estaba rodeado de muchas palabras; yo creo que es como Don Quijote. El güey estaba representando a Don Quijote. Yo creo que ésa era su vida interior muy fuerte, porque, obviamente, se devoró todas las letras. En ese tiempo, estábamos leyendo, hace mucho, *Rayuela* de Julio Cortázar. Yo creo que a mí me influyó mucho, pero yo creo que a él le influyó este juego de palabras inventadas.
>
> Él estaba tratando de hacer eso en su dramaturgia. No sólo la imagen de la escena; o sea, la imagen de la escena no importa, sino lo que el personaje, el actor, tiene qué decir. A lo mejor, eso fue problema para muchos güeyes que decían que no mamen, que por qué tenían que decir así las cosas, que se oía mal, que eso no... Entonces, lo modificaban y él se peleaba porque él decía que eso era lo que tenía que ser. Entonces, crear un mundo es crear... pues que todo el mundo hable en ese lenguaje, ¿no?
>
> Como sucede en los ámbitos teatrales, uno tiene que comulgar con ciertas filosofías. Entonces, si uno critica un poco, no hay opción. Creo que también él se volvió escritor, porque obviamente no había posibilidad como actores. En el CEDART Diego Rivera[69], salimos de una generación muy buena. Rodrigo Vázquez, Rodrigo Bárcena y Agustín Meza. Tomamos una forma de hacer teatro y queríamos desarrollar eso, pero cuando se presentó la onda de ir al INBA o al CUT[70] o a la UNAM, entonces ya decían "no, pues ustedes vienen del CEDART Diego Rivera, no, mejor no". De hecho, pasaron muchos años, muchas generaciones no fueron aceptadas. Hoy, Rodrigo Vázquez está en la Compañía Nacional de Teatro; también lo rechazaron y tuvo que andar buscando por todos lados, igual que Agustín Meza.
>
> Creo que por eso Jorge Kuri se enojó mucho, porque, pues, nunca lo respetaron. Ni como persona ni como escritor ni como dramaturgo ni como nada. O sea, yo creo que, si no te reconocen, entonces mejor te suicidas (risas) (Galván 2010).

El paso de la vida va dejando huella en el cuerpo. No sólo de manera biológica, sino también social. Tomando como fundamento la idea de *represent-acción*, el cuerpo también tiene posibilidad de convertirse en instrumento no sólo de producción de arte, sino como espacio fronterizo que busca provocar o exhibir los mecanismos del poder sin que el discurso hablado tenga preponderancia, para apelar a la inteligencia de lo sentido. Es en ese camino donde la *represent-acción* da cuenta no sólo del cuerpo de aquél que se propone como objeto de exhibición, sino que busca la comunión social y transformadora con aquél o aquellos que se disponen a observar el hecho escénico, no importa si éste se da en un espacio acondicionado para ello o en un acto casi privado, como el performance de Kuri frente a Turón.

[69] En 1976 se detectó la necesidad de un propedéutico para las escuelas profesionales de arte y la formación de instructores; ahí surgió el bachillerato llamado CEDART (Centro de Educación Artística), con lo que inició su operación. A partir de 2003, el bachillerato se convirtió en un plan de tres años (Bellas Artes).
[70] Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

4.5 La originalidad como símbolo

En Kuri, se lee un discurso subversivo al poder hegemónico. Lo que muestra, tanto con las palabras como con el cuerpo, es la materialización de una situación de liminalidad, entendida a la manera de Ileana Diéguez, quien la expone como "una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales" (Diéguez, 17). Consideramos que sería infructuoso un análisis de la creación artística sin tomar en cuenta el entrecruzamiento que propone Diéguez, para quien arte/sociedad o arte/realidad conforman un "espeso tejido" (17). Al mismo tiempo, hay ciertas prácticas escénicas que tienen un carácter liminal e, inevitablemente, político, entendido como un camino para hacer, para transformar o, simplemente, para exhibir y desenmascarar las relaciones en las que se sustenta la vida en la comunidad artística, como ocurría con los *serate* de los futuristas[71]:

> Lo liminal también importa como condición o situación desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades (…) la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis (…) Al arte y a la cultura ciudadana les es necesario hacer visibles los espacios de diferencia donde existen esos otros que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial, y que al contrario fundan proyectos intersticiales, independientes y *excentris* (Diéguez, 30-31).

Kuri propone y busca construir actos escénicos desde su postura frente las prácticas del poder dominante y como sugerencia de lo que "debe ser" o de lo que "debe hacerse" para, quizá, difuminar el puente fronterizo que se ha establecido entre los que han alcanzado un estatus institucional de aquellos a quienes les resulta imposible. Su actividad se centra en la exhibición constante de su posición ante un sistema jerárquico que, como él piensa, lo mantiene en ese espacio de liminalidad. Su proyecto personal coincide con la propuesta de Diéguez en el sentido de que en él se aprecia una posición intersticial en tanto transformación corpórea/social y toma de determinados espacios de oportunidad que le permitan existir al interior de la comunidad artística mexicana. Quizá su aceptar la propuesta de Claudio Valdés Kuri para escribir *De monstruos y*

[71] "La policía solía estar preparada para actuar en dichas veladas, llegado el caso. Quizá explique este hecho la vigilancia ejercida sobre ellos, dada la agresiva oposición futurista contra la ocupación austriaca, que puede conjugar su incitación a la guerra con su anarquismo inicial (hechos que pueden explicar la posterior desviación ideológica de Marinetti hacia el fascismo)" (Oliva, 346).

prodigios, así como la invitación a Turón para llevar a escena *La amargura del merengue* sean signos de dicha condición intersticial.

Por otro lado, Diéguez propone la liminalidad como fundamento de proyectos independientes y *excentris,* "que no se organizan bajo los sistemas jerárquicos y la estabilidad oficial" (17). En Jorge Kuri había una pretensión por alcanzar un estatus tal en la comunidad teatral que le permitiera ser fundador de proyectos culturales con independencia creativa, aunque al aceptar el proyecto de Valdés, así como en vivir bajo el cobijo de las becas, tendía a institucionalizarse. Además, su independencia del poder que emana del aparato estatal era relativa. Kuri buscaba, por todos los medios, participar de los recursos estatales y eso no es sino un quehacer vinculado, desde su inaccesibilidad, con ese centro de poder.

Su sobrenombre Embajador de la Luna es una versión metafórica de su posición como artista frente al arte teatral hegemónico. Además, pensamos que la presencia del Embajador de la Luna sintetiza la posición no sólo de Kuri, sino de muchos creadores mexicanos que viven una posición, como artistas escénicos, similar. Ellos, desde esta posición, giran de manera satelital al poder central; se mantienen en un estado liminal entre el ser-artista y el no serlo, una posición que no les permite ni la independencia que anhelan ni desvincularse totalmente de dicho centro. En este sentido, el poder central se vuelve absoluto.

La figura del artista que pretendía Kuri, entonces, descubre un tipo determinado de creador con una posición paradójica: por un lado, busca poder y, por el otro, crea un espacio marginal; es decir, busca reconocimiento oficial y, además, pretende un proyecto independiente con un discurso anti-hegemónico. Creemos que Kuri buscaba reconocimiento en esos dos caminos. Al pretenderlo, fue siendo fabricante de una identidad que se acercaba a la imagen simbólica de lo que él consideraba que debían ser los artistas, imagen que estaba condicionada, inevitablemente, por las reglas de su propio campo social de producción artística.

En Kuri hubo pretensión manifiesta por pertenecer al centro. Dicha pretensión se tradujo en resorte creativo y determinó su discurso de artisticidad. Este autor dramático se mantuvo a la expectativa de que el momento de brincar de lo liminal al centro se le

apareciera, para cazarlo. ¿No podría significar esto su encuentro frustrado con el embajador en Puebla? ¿No podía ser, también, la oferta hecha por Claudio Valdés Kuri para escribir una conferencia, en lugar de un texto dramático como ocurrió con *De monstruos y prodigios*? En la pretensión, el dramaturgo buscó tomar la oportunidad, pero esto también implicó abrir el espacio para que ésta se diera y ahí está, presumiblemente, una de las razones por las que construyó este personaje de Embajador de la Luna, con su embajada como materialización de su propio discurso de artisticidad y territorio de autonomía, un sitio que le permitiría ir encontrando condiciones para que la oportunidad se fuera haciendo presente, que fuera tomando cuerpo.

Dice Judith Butler que

> (…) el cuerpo no es pues una identidad en sí o una materialidad meramente fáctica: el cuerpo es una materialidad que, al menos, lleva significado, y lo lleva de modo fundamentalmente dramático. Por dramático sólo quiero decir que el cuerpo no es mera materia, sino una continua e incesante materialización de posibilidades (Butler 1998, 299).

Esta investigadora utiliza el término *agency*[72], para hablar de una práctica que es comprendida como los procesos que vuelven, las posibilidades, determinaciones. "Esas posibilidades, a su vez, son necesariamente constreñidas por los procesos que vuelven tales posibilidades determinaciones" (299). En Kuri, ser auto-determinado como Embajador/artista, pensado como *agency*, es un acto del lenguaje que tuvo consecuencias; no fue una asignación pasiva. Implicó transformación del dramaturgo como individuo, además del campo social en el que éste se desenvolvía. Kuri se determinó artista y, precisamente, transformó su campo social en consecuencia con su auto-asignación, la cual se convirtió en actividad, en acción. Esta determinación, aunque

[72] "*Language is thought of 'mostly as agency –an act with consequences', an extended doing, a performance with effects. This is something short of a definition. Language is, after all, 'thought of', that is, posited or constituted as 'agency'. Yet it is as agency that it is thought; a figural substitution makes the thinking of the agency of language possible. Because this very formulation is offered in language, the 'agency' of language is not only the theme of the formulation, but its very action. This positing as well as this figuring appear to exemplify the agency at issue*" (Buttler 1997, 7) Traducción nuestra: El lenguaje es pensado sobre todo como agencia, es decir, como acto con consecuencias. Una acción extendida, una acción que abarca más de lo que la acción misma abarcaría, una acción con efectos. Esto tiene poco de definición. Lenguaje es, después de todo, "pensar de"; esto es, ser puesto o constituido como acción. De hecho, es como acción que es pensado; una sustitución en figura hace posible pensar la agencia del lenguaje; como la misma formulación se ofrece *en* lenguaje, la agencia del lenguaje no es sólo el tema de la formulación (o su definición) sino su misma acción. Este posicionamiento, así como esta figuración, parecen ejemplificar la agencia que estamos tratando.

abría posibilidades, cerró otras. Y Kuri la llevó, precisamente, en dos caminos, el del embajador, como alguien que ostenta una posición de poder, y el del artista.

Como hemos dicho, *agency* es más acción que definición. No bastaba con que a Kuri se le diera el crédito de Embajador, sino que se tenían que ir dando condiciones para que fuera actuando como tal, lo cual no ocurría en el caso de su relación con el poder hegemónico real, aunque quizá sus amigos le reconocieran ese título nobiliario. Con intención de ir tomando cuerpo, el dramaturgo creó su escenario, sus propias condiciones físicas y, aunque reducido, su público. Así, sus seguidores, los futu-rústicos, fueron aquellos que participaron activamente de este ir tomando cuerpo, que hicieron comunión con la pretensión del dramaturgo. En ese espacio, la *agency* de Kuri se dimensionó e integró a esos otros a participar de ella. Se hizo común.

No todos los que visitaron la Embajada de la Luna participaron de los actos comunitarios, aunque podían reconocer cómo una *poiesis* iba tomando cuerpo cuando se lograba la comunión. Había, en esas reuniones de los lunes lunáticos, espacios de apertura para la creación de una especie de acontecimiento teatral. Para Claudio Valdés Kuri, por ejemplo,

> Jorge era un tipo capaz de crear los estados eufóricos más fascinantes que jamás he tocado en mi vida. No he visto a nadie con esa capacidad. Era capaz de crear una fiesta de la nada, pero solo, en su imaginación desbordada y sin límites y su generosidad loca... Una vez hicimos un concierto en mi casa, para el cual llevó un organito chimuelo al que le sonaban unas teclas y otras no, y cantó villancicos, en Marzo, que él había compuesto.
>
> Él tocaba el órgano mientras tomaba una cerveza y fumaba al mismo tiempo. Cantaba sus composiciones en las cuales la música no tenía nada que ver con lo que cantaba; o sea, estaba totalmente desfasado. Empezaba a crear un estado esquizofrénico en el cual, seguro, unas dendritas, que nunca se juntaban con las otras, ¡se pegaban! Estoy seguro que eso ocurría, porque la música es un sistema que se va juntando una con otra y crea ese discurso musical que, en la mente, tiene una resonancia matemática e inteligente y etcétera (Valdés 2009).

Creemos que cuando Valdés habla de creación de estados eufóricos no se refiere a otro asunto sino a la *poiesis* que, junto con la identidad misma, pertenece al mundo de los procesos. Nunca son entidades acabadas. Siempre dejan espacio para ir recreándose. Es por lo mismo que Butler propone utilizar una ontología de los gerundios, una forma gramatical que da cuenta de dichos procesos como algo que se va haciendo, no como

algo hecho y dado, sino algo que va dándose en el hacer. Así, la forma corpórea de la identidad es un "ir tomando cuerpo", donde lo que "se corporeiza es las posibilidades". El cuerpo es "una encarnación de posibilidades a la vez condicionadas y circunscritas por la convención histórica" (Butler 1997, 299).

El cuerpo de Kuri, entonces, iba tomando forma en su ir buscando identidad propia, siempre en clave de socialización. El tomar forma, además, rebasaba la acción consciente del artista e, incluso, su propia existencia física. Por eso, consideramos que aunque muerto, Jorge Kuri sigue tomando cuerpo no desde lo biológico y sí desde lo social, en un plano simbólico. Desde esta posición, participa activamente (*agency*) en la creación de posibilidades para que siga tomando forma un determinado cuerpo social. En tanto símbolo significativo para una comunidad, hay, en él y su mundo, lo que algunos autores denominan una interacción simbólica.

Kath Woodward se ha apoyado en las teorías de los interaccionistas simbólicos para encontrar mecanismos que ayuden a la construcción de la identidad de los seres humanos. Ella parte de la idea de que el individuo realiza un ejercicio de imaginación (es decir, pre-ve) sobre cómo podrían verlo los demás, para ajustarse a eso. Pero esta previsión, en algunos casos, consiste no sólo en un ajuste, sino en un intento de desajuste. Éste es el caso de Jorge Kuri con la puesta en la escena pública de su Embajador de la Luna y es también el caso de los futuristas con sus violentas provocaciones a su público.

En estos dos casos, Kuri y los futuristas, percibimos un no ajuste a lo que ellos saben que puede ser reconocido como arte, sino que prueban y se arriesgan a proponer "algo" que rompa la convención. En su imaginario, también esperan que dicha ruptura, sea "reconocida" como original. Es así como, en el escenario (o fuera de él, como en el caso de Jorge Kuri), proponen una serie de signos o símbolos que, intuyen o esperan (incluso, desean), sean reconocidos por quien los observe. La elección de dichos símbolos no sólo determina la identidad de ellos como artistas escénicos, sino que también otorga identidad a la obra misma y quienes se disponen (o no) a observarlos. Asimismo, en la medida en la que el observador reconozca o no, es decir, que interprete de una u otra manera esos símbolos, también irá determinando su propia identidad como

público, ya que "las identidades se aprenden en el proceso de la interacción social" (Giménez, 73), no son estáticas, fijas e inamovibles.

Tomando como pretexto el futu-rusticismo de Jorge Kuri, pudimos observar cómo, aunque sea en actitud de rechazo, es importante el reconocimiento de quien observa la labor del artista escénico. En este sentido, los futuristas lograron enorme aceptación en su propuesta y participaron activamente de la revolución en el discurso de artisticidad imperante en su época, al igual que las demás corrientes estéticas que conformaron las vanguardias históricas. Las condiciones socio-históricas estaban dadas para que fructificara su propuesta. En Kuri, no parece haber ese mundo dispuesto a escucharlo en su propia *vanguardia*. Él vivió en una comunidad artística que, sentía, lo mantenía en un estatus marginal. Por encima de sus textos escritos, su personaje Embajador de la Luna y sus *represent-acciones* fueron recibidas más a manera de ocurrencia que como un discurso de artisticidad serio y digno de ser tomado en cuenta. Y, aunque como vimos, este dramaturgo siguió fielmente muchos de los postulados futuristas, no estaban dadas esas condiciones sociales ni materiales para que éstas figuraran como, quizá, el anhelaba: una revolución en el campo de las artes escénicas mexicanas.

CAPÍTULO 5.

De la idea al texto y del texto a la escenificación

A la acción de concebir y estructurar los componentes de la representación teatral se le conoce como puesta en escena o *mise en scène*, por el origen francés del término. El sentido contemporáneo de este vocablo proviene de la segunda mitad del siglo XIX. Richard Wagner, en Alemania, fue quien formuló "los nuevos principios dramatúrgicos" y los medios para realizaros. En Francia, Antoine, en 1887, con su Teatro Libre, propuso los principios de lo que, en la actualidad, se considera como puesta en escena (Corvin, 1113). Ésa fue la época del surgimiento de la figura del creador escénico o director teatral. A partir de este entonces no puede entenderse la creación de un espectáculo teatral sin esta figura que genere y realice dicho espectáculo, "por lo general desde la dirección" (Adame 2004, 188).

Durante el siglo XX, el creador escénico adquirió un carácter hegemónico y dominante en la producción de las artes escénicas en prácticamente todo el mundo occidental. Además, pensamos que ha sido fundamento para la existencia de lo que Elka Fediuk denomina "teatro de interpretación" (Fediuk 2008, 115), una manera de creación del hecho escénico que "aporta la visión propia del artista" (144), uno que se erige como cabeza en el acto de producción escénica y que "coincide con el creciente individualismo resultante de la polarización entre el líder y la masa, que en el terreno del arte produjo la exacerbación de la figura del artista-genio" (157). La investigadora, además, encuentra en la última etapa del siglo XIX el momento en que el director de escena comenzó a imprimir un nuevo sentido a la interpretación:

> Envuelto en el discurso sobre el artista se adjudicará primero la creación de la unidad interpretativa de la obra. Su intervención, la que tiempo después desplazará incluso al autor dramático, buscará construir –mediante recursos escénicos cada vez más elaborados– un código compartido de lectura ideológica. En esta etapa se harán legibles las poéticas personales que proyectan la individualidad del artista, además de su visión total del mundo a través de la puesta en escena que dirige. El término "puesta en escena" aplicó a esta etapa

> del teatro textocentrista, este último término acuñado por Patrice Pavis (2000). Para "poner en escena" un texto dramático (obra, *play*) se ha desarrollado, además del trabajo conceptual del director, una gran industria con especialistas y expertos que forman la trama de producción al servicio de la interpretación, es decir, de la dramaturgia clásica que "requiere de una nueva lectura" o de la nueva que devela el pulso de la actualidad. La *diferenciación funcional* ha repartido las tareas para hacer funcionar la máquina teatral a imagen de los engranes del reloj o del trabajo en serie en la fábrica moderna (157).

En México, la figura del director teatral o creador escénico se consolidó durante la primera mitad del siglo XX. Domingo Adame apunta que los precursores se sustentaron en las primeras vanguardias[73] (Meyerhold, Reinhard, Copeau, Jouvet), mientras que "los que lograron la afirmación de la creación escénica retomaron las enseñanzas de los anteriores y aquellas que les son contemporáneas –Grotowsky, el Living Theatre, los grupos de protesta norteamericanos, hasta llegar a Kantor" (Adame 2004, 188). En México, este autor ve en Seki Sano, Fernando Wagner, Julio Bracho y Charles Rooner a los impulsores de la concepción de puesta en escena que "erige al director como creador" (188). En este capítulo, expondremos cómo fue la gestación del proyecto de *De monstruos y prodigios*, cómo es que surgió el texto-conferencia que le da sustento y la importancia de la figura de Claudio Valdés Kuri, como un director teatral que, a partir de la puesta en escena, proyecta, precisamente, su individualidad como artista escénico.

5.1 Año 1998, el surgimiento de Claudio Valdés Kuri

A punto de terminar esta centuria, en la Ciudad de México, esta percepción de la figura del director como líder creador de la puesta en escena seguía vigente. Así, durante el año 1998, el teatro se mostró "vivo, muy cambiante en apariencia, aunque en su núcleo se conserve fiel a sí mismo" (Harmony 1998). En este ciclo anual, los grandes creadores no pudieron faltar en las carteleras. "Siguen produciendo", escribió la crítica teatral Olga Harmony en su columna del periódico *La Jornada*, publicada el 31 de diciembre

[73] Las *serate* futuristas nos hacen pensar que esta corriente vanguardista sí percibía el hecho teatral como un todo donde cada una de las partes tenía una función en igualdad de importancia y que su percepción de artista escénico daba cuenta más de colectividad que de individualidad. Y es que los futuristas, en sus veladas, concebían los guiones de sus obras (incluso, las obras mismas), realizaban la escenografía y el vestuario. "Los futuristas escribían las obras o guiones breves (se calcula que se escribieron más de quinientos), las ensayaban, actuaban como actores, escenógrafos, declamadores, etc. Pese a su preparación, quedaba un margen para la improvisación, especialmente cuando tenían que responder a los ataques, muchas veces virulentos, del público" (Oliva, 345).

de ese mismo año. Su recuento señala varias obras de estos personajes *consagrados* de la escena nacional que, en su mayoría, son directores; los pocos dramaturgos que aparecen, salvo algunas excepciones, lo hacen bajo una posición supeditada a la del director teatral, mientras que el resto de artistas escénicos son inexistentes en la reseña de Harmony.

Héctor Mendoza dirigió, "con gran economía de medios, un agudo y polémico texto suyo que no había dado a conocer" (Harmony 1998), *Las gallinas matemáticas*. Ludwik Margules presentó *Antígona en Nueva York*, de Janusz Glowacki, mientras que *Luminaria* de Emilio Carballido fue llevada a la escena por Juan Ramón Góngora, y Evgueni Lazariev reestrenó *Las cartas a Mozart*, del mismo Carballido. Luis de Tavira presentó su primer texto dramático, *Ventajas de la epiqueya*, que dirigió Philippe Amand y José Caballero montó la segunda obra de su autoría: *La muerte suprema*. Mauricio Jiménez dirigió *Las musas huérfanas* de Michel Marc Bouchard y David Olguín estrenó *La lección de anatomía* de Larry Tremblay. Por su parte, la actriz Adriana Roel dirigió *Las Criadas* de Jean Genet, en el Foro Stanistablas.

Raúl Zermeño llevó a escena *Tiempos furiosos*, de Jesús González Dávila. Martín Acosta "mostró la ductilidad de su talento, al dirigir dos obras tan diferentes como *Fausto*, de John Jesurun, y *Las historias que se cuentan los hermanos siameses*, de Luis Mario Moncada" (Harmony 1998). Este fue el año también de "la muy discutida y discutible" (Harmony 1998) *Malinche*, un texto escrito por Víctor Hugo Rascón Banda, liderado por Johann Kresnik, "y que suscitó alguna tempestad en un vaso de agua" (Harmony 1998). Del lado femenino, la crítica únicamente registró el trabajo de tres mujeres: Roel, que ya habíamos mencionado; Sandra Félix, como directora de *Polvo de Mariposas* (adaptación de *Las olas*, de Virginia Woolf), y Estela Leñero, quien dirigió *La coincidencia* de Leonor Azcárate. Una "mención singular" recibe "el bellísimo texto de Sabina Berman" (Harmony 1998), *Moliére*, que fue dirigido por Antonio Serrano. Fue, además, el año de la presentación de algunos directores jóvenes debutantes. Ricardo Díaz presentó *Stabat Mater* de Humerto Leyva; Mauricio García Lozano dirigió *Las tremendas aventuras de la Capitana Gazpacho*, de Gerardo Mancebo del Castillo Trejo y en este momento, "aparece como muy buen director, el actor e

intérprete de música clásica antigua" (Harmony 1998) Claudio Valdés Kuri, con *Becket o el Honor de Dios*, de Jean Anouilh, en la escalinata del Museo del Carmen.

Fue justamente durante la temporada de este último trabajo que Claudio Valdés Kuri se encontró con Jorge Kuri. Ambos tenían presentaciones en este museo ubicado en el barrio de San Ángel. Kuri, como habíamos mencionado antes, con un texto de su autoría, *El escritor tiene la culpa*, "que versa sobre una historia que se escribe en ese preciso momento, y un dramaturgo teclea su máquina de escribir al compás de un *rag-time* de Scott Jopin" (Kuri 2008). Sobre el encuentro de ambos creadores escénicos, Valdés, dice:

> Conocí a Jorge Kuri, que fue el autor –el coautor– de *Monstruos*. Teníamos, al mismo tiempo, corriendo dos obras. Nos conocimos, hubo una gran empatía y le propuse hacer este proyecto de investigación sobre los castrados[74]. Decidí que no la *ficcionáramos*, que no se contara o no se dispusiera nada que no hubiera sido real, porque ya la fuerza de la realidad superaba cualquier ficción. Y no sólo eso, sino que también decidí que fuera una conferencia. Fue un reto para Jorge, porque era un estupendo dialoguista. De pronto, tener que hacer una conferencia para él era muy difícil, pero hizo una selección estupenda de materiales de los que habría que hablar, porque el tema es vastísimo.
>
> *–¿Qué te gustó de Jorge Kuri para empezar este camino?*
>
> –Ni me lo pregunté. Sencillamente, estábamos ahí, en el Museo. Estaba montando mi obra y nos encontramos ahí, en el jardín. Él tocaba una armónica. Tocaba música renacentista que yo siempre hice música renacentista por años y, de pronto, tocada en armónica, me parecía muy singular. Nos encontramos todas las tardes y le dije: "¿por qué no trabajamos juntos?" Y dijo, "claro". Así de sencillo. Sin más. Ya había visto su obra. Ya había habido un acercamiento a través de la experiencia estética, que para mí es muy importante, en la cual ahí esta la contundencia, el testimonio.
>
> *–¿Habías leído sus obras antes de decidirte por él?*
>
> –Sí. Vi *El escritor tiene la culpa* y otras más. Es la única que le montaron. Y tenía otras más en borradores; las cambiaba y las volvía a cambiar. Todas llenas de esa proliferación de imágenes, pero imposibles de montar, a menos hasta ahorita. Era desbordado. Se nota que no era productor. No tenía visión de productor y director. Es parte de las dificultades de que se monten las obras de Jorge. Son de elencos enormes, en algunos casos, o de producción complicada y, por otra parte, porque muchos son textos filosóficos. Son textos que quedan en medio de una filosofía bien personal. Bien profunda y, a veces, muy hermética. De pronto es muy hermético. Y dices: "¿por dónde va?" A lo mejor es de los

[74] Se refiere al proyecto para llevar a escena *De monstruos y prodigios*.

> pocos artistas no comprendidos, porque eso ya casi no existe. El artista incomprendido. Siento que ya hay voces para todo. Para todo. Para todos los géneros. Hasta los más bizarros tienen voz (Valdés 2009).

Creemos que no fue inmediatamente después de que se conocieron cuando Valdés hizo la propuesta a Jorge Kuri para que escribiera *De monstruos y prodigios*. La invitación, parece ser, llegó al año siguiente, en 1999. En palabras, del dramaturgo, el ofrecimiento fue para

> (…) hacer una dramaturgia por encargo, y colaborar en el proceso de improvisaciones en complicidad con el director (…) que deseaba recopilar datos para la creación de un espectáculo sobre los cantantes castrados del siglo XVII y desarrollar un texto dramático a partir del trabajo de los actores. Dos años duró el proceso de investigación, que culminaría en una puesta en escena titulada *De monstruos y prodigios, la historia de los castrati*. Durante un año trabajamos bajo una metodología bastante monstruosa: investigar en la vida de los cantantes castrados, bastante olvidados por la modernidad. Salvo la película *Farinelli*, existen escasos datos al respecto, y mucho menos en la base de datos arriba mencionada. Fue entonces cuando me enfrenté al primer obstáculo en mi trabajo: el director no deseaba una obra anecdótica, sino temática. El director no descuidó ni un detalle y aplicó a la confección del texto aquello que creíamos un simple tema: al primer borrador del texto, el director le castró deliberadamente todas las acotaciones y algunos pasajes, reduciendo el texto a información simple y llana. Las limitaciones históricas no fueron el único obstáculo: Valdés Kuri deseaba trabajar bajo una austeridad de elementos y redujo todos los diálogos a un monólogo. Ante el desencanto de ver mi investigación reducida a una conferencia sobre los castrati italianos, el director y yo entablamos una fuerte discusión, y finalmente ambos optamos por dosificar el discurso en un monólogo dicho por un doctor de dos cabezas (Kuri 2008).

De las líneas escritas por Kuri, se deduce el objetivo que tenía en mente Claudio Valdés al convocar al dramaturgo para participar en este proyecto teatral: concebir un texto sin diálogos, que se limitara exclusivamente a exponer información "simple y llana" sobre los *castrati*; el resto del trabajo se completaría, en una fase posterior, junto con los actores, durante "un periodo de exploración actoral" (Kuri 2008).

> El barroco nos unía. La estructura de *Monstruos* es muy barroca y mi puesta en escena es muy barroca también, aunque yo le llamo austeridad barroca, porque trabajo con el escenario prácticamente vacío. Una esencia muy barroca de los dos. Y ahí sí, de empatía absoluta. Aunque el tema no fuera barroco y fuera mucho más llano, a posteriori, en la puesta en escena, hay un gran barroquismo que tiene que ver con una condición mexicana, somos muy barrocos en todos los gestos de la vida. Bueno, la vida en un país con este nutrimento y esta diversidad, pues si no eres barroco te pierdes un chorro de regalos. ¡Y ahí están los regalos! Esas cosas con Jorge eran muy deliciosas (Valdés 2009).

El encuentro entre Claudio Valdés y Jorge Kuri, como lo narra el director escénico, refleja la tradición teatral con la que comenzamos este capítulo, la del teatro de interpretación que resalta la figura del director como creador absoluto de la puesta en escena. Así, llama la atención que, quien buscara a los participantes en el proyecto, no fuera el autor, que sólo tocaba la armónica, sino el director. También, fue la visión del director la que determinó el tipo de texto que tenía que realizar el dramaturgo, quien, aparentemente, se limitó a cumplir la petición del director.

La visión mecanicista del mundo es propia del teatro de interpretación; ésta se traslada al concepto de montaje que Elka Fediuk trae a la memoria como una operación industrial, de la cual, como veremos más adelante, el *habitus* de Valdés Kuri no está muy alejado. En esta concepción de teatro las ideas de unidad homogénea y totalidad como suma de las partes, se "traducen" en la "unidad de la obra", una labor que está destinada exclusivamente para el "artista-director" que "proyecta sus ideas-visiones mediante la materia de los textos, los actores y los recursos escénicos" (Fediuk 2008, 127).

Valdés, por un legado de familia, no sólo se ve a sí mismo como director-artista, sino como empresario. Su visión no le permite llevar a escena ningún texto original de Jorge Kuri, porque no se adaptan a las exigencias de la empresa-teatro, ya que este autor "no era productor. No tenía visión de productor y director" (Valdés 2009). Así, Jorge Kuri no tenía posibilidad alguna de proponer un trabajo propio, a menos de que le fuera encargado por el líder-director, quien no entendía o no le interesaban, porque no entraban en su esquema, los "textos filosóficos" de Kuri que, además, son de "producción complicada". Así, creemos, si Jorge Kuri no hubiera aceptado o, incluso, si hubiera cuestionado desde el principio la propuesta de Valdés de escribir la conferencia de *De monstruos y prodigios*, hubiera quedado fuera del horizonte creativo de Claudio Valdés y, por supuesto, del proyecto.

Por otro lado, como mencionamos, no nos queda claro si desde el comienzo Valdés le hizo la propuesta a Jorge Kuri para escribir una conferencia y no un texto dramático. Nuestra entrevista con el director teatral da a entender que así fue y de ahí que el director teatral –aunque sus palabras literales fueron "¿por qué no trabajamos juntos"– percibiera "una gran empatía" con Kuri. Asunto que, no obstante, se contrapone a la

percepción del escritor cuando habla de la "castración" de su primer borrador, con lo cual da a entender que, posiblemente, no había asumido la propuesta de Valdés de hacer un texto-conferencia, sin estructura dramática y sin didascalias o acotaciones.

5.2 El texto-conferencia de Jorge Kuri

No sabemos si el texto que llegó a nuestras manos fue el primer borrador de Jorge Kuri; pensamos que no, porque no contiene muchos de los elementos que el dramaturgo asegura que le "castraron", empezando por las didascalias. De esta manera, pensamos que el texto original de Jorge Kuri que conocemos ya había pasado por una etapa de supervisión de parte del director. Así, el texto escrito de Jorge Kuri es "un documental histórico"[75] (Kuri s/f d) que revela información que no se pudo apreciar en la puesta en escena de Claudio Valdés Kuri, empezando por el título, inspirado en investigaciones de dos autores: Ambroise Paré y Patrick Barbier. En el documento, la obra se llama *Monstruos y prodigios. Historia de los castrati*; la preposición "De" se añadió después. El subtítulo "Historia de los castrati" hace referencia directa a los textos del musicólogo Patrick Barbier *Historia de los castrati* (editado por Vergara en 1990) y *The World of the Castrati: the history of an extraordinary operatic phenomenom* (publicada por Souvenir en 1996). Los "*dramatis personae*" que proponen las hojas de Kuri son siete: el Doctor Paré (un narrador y cronista del siglo XVII que ejerce el oficio de cirujano), Quirón (centauro, aprendiz de barbero), Castrati ("soprano natural"), Eunuco ("comodín polifacético"), Clavecinista (acompañamiento musical del castrati), Caballo ("artista equino que realiza ejercicios del arte ecuestre") y Jinete (que encarna el papel de Napoleón). La acción ocurre en una barbería napolitana del siglo XVII, y en un teatro italiano de los siglos XVIII y XIX.

Ambroise Paré es quien le da nombre al personaje principal. Nació en Mayenne Francia, en 1510:

> De familia pobre, sus primeros estudios se debieron a un capellán llamado Orsoy, en cuya casa realizó servicios domésticos. Pasó, después, al servicio del barbero Vialot, en Laval, quien lo instruyó ¡en la práctica de la sangría y en la de

[75] A este tipo de teatro, Patrice Pavis lo denomia "teatro documento", ya que "en su texto sólo utiliza documentos y fuentes auténticas, seleccionados y 'montados' en función de la tesis sociopolítica del dramaturgo (Pavis 1998, 451).

> peinar y preparar pelucas! Cierta ocasión, Paré tuvo la oportunidad de presenciar una práctica de litotomía y reconoció que poseía vocación por la cirugía (Papavero, 191).

Entonces, viajó a París. Era el año 1532. Se puso a disposición de Jacques Goupil, quien le enseñó los conocimientos necesarios en el Hôtel-Dieu. "Fue recibido entre los 'barberos-quirúrgicos' y actuó como cirujano militar en el regimiento comandado por René de Montjean, en el cual permaneció hasta el fallecimiento de éste" (191). Paré es considerado padre de la Cirugía Moderna y de la Medicina Legal. Con él se inició una nueva era en la cirugía "erradicando los tratamientos crueles (cuterización, amputación, aceite hirviendo para desinfectar, etc.) (…) Inventa prótesis y muy variado instrumental quirúrgico, sutura los vasos sanguíneos" (Arévalo, 28). Escribió más de 20 libros, de los cuales el más importante es *Los libros de la cirugía*.

Para hacer evidente la investigación documental que respalda su texto, antes de que acabe la primera página del libreto original, Kuri apuntó una advertencia que señala lo siguiente:

> Los personajes y situaciones que se mencionan en el transcurso de la obra son reales y fueron recopilados en diversas crónicas de la época de los castrati. Los monstruos y prodigios también son auténticos, aunque en muchas ocasiones la imaginación colectiva los ha transformado en seres mitológicos e imaginarios, que reflejan la condición humana de la comunidad y la imaginería colectiva. Sin embargo, todos los sucesos de esta crónica son verídicos. Cualquier semejanza con acontecimientos reales es producto de un epifenómeno del subconsciente colectivo (Kuri s/f d).[76]

[76] Esta advertencia no fue publicada en el programa de mano. En dicho documento aparecía el siguiente texto: "Mi querido niño, no me asombra que hasta ahora hayáis sentido una invencible aversión por lo que más os importa en el mundo. Personas rudas y groseras os han hablado brutalmente de haceros castrar, expresión tan torpe y odiosa que habría asqueado a un espíritu menos delicado que el vuestro. En cuanto a mí, trataré de lograr vuestro bien con modales menos desagradables, y os diré con términos más insinuantes que debéis haceros pulir mediante una ligera operación, que os asegurará por mucho tiempo la delicadeza de vuestro cutis y la belleza de vuestra voz para toda la vida. Hoy podéis hablar al rey con familiaridad, sois mimado por las duquesas, alabado por todas las personas de calidad. Cuando el encanto de vuestra voz haya pasado, no seréis más que camarada de Pompeyo y mereceréis, tal vez, el desprecio de Stourton (respectivamente el negro y el paje de la duquesa Mazarino). Habéis dicho que teméis ser menos amado por las damas. Perded esa aprensión pues ya no estamos en tiempos de los imbéciles. Hoy es muy apreciado el beneficio que se logra con la operación y, por una amante que podría tener Dery en su estado natural, tendrá cien Dery, una vez pulido. Podéis estar seguro de que tendréis amantes, lo que es una gran suerte; no tendréis mujer, lo que significa estar exento de una gran desgracia. ¡Feliz de no tener mujer! ¡Mucho más feliz de no tener hijos! Una hija de Dery se dejaría embarazar, un hijo se haría colgar de la horca y, lo más seguro, su mujer lo haría cornudo. Poneos a cubierto de todos estos males con una pronta operación. Estaréis atado únicamente a vos mismo, glorioso de un pequeño sacrificio que hará vuestra fortuna y os dará la amistad de todo el mundo. Si vivo lo suficiente para ver que vuestra voz haya mudado y crecido vuestra barba, tendréis que soportar mis reproches. Prevenidlos y creedme el más sincero de vuestros amigos. *Charles de Saint-Evremond, 1685"* (Ciertos Habitantes).

Conviene hacer un paréntesis para explicar que la labor de un dramaturgo contemporáneo, como Jorge Kuri, según Patrice Pavis, "consiste en definir los caracteres específicos del texto y de la representación" (Pavis 1998, 151), la suya es la creación de la escritura dramática que dará pie, después, a la escritura escénica (151), es decir, a la puesta en escena y sin ésta no hay trabajo dramatúrgico, "incluso (y sobre todo)[77] si éste es negado por el director en nombre de una 'fidelidad' a la tradición o de su voluntad de tomar el texto 'al pie de la letra', etc". (151). Es decir, el trabajo del escritor sólo se completa al momento de su representación. Idealmente, el tipo de puesta en escena determinará la naturaleza del texto a realizar.

Con esta idea de trabajo dramatúrgico, tal vez, se concibió *Monstruos y prodigios. La historia de los castrati* como una propuesta de texto que podríamos considerar como dramático-descriptivo (que no incluye ningún diálogo o didascalia), en un acto único, desarrollado en un máximo de 17 cuartillas y 21 escenas, algunas divididas por cuadros. Hay escenas que no contienen ningún texto ni información sugeridas por el autor, o sea, sólo son título. Es el caso de la Escena II ("Obertura, pieza para clavicordio"), la VII ("Presentación del caballo") y la XII ("Aria"). Éstas, como puede notarse, se incluyeron con intención (y pensamos que a sugerencia del director Valdés Kuri) de que fueran creadas en el proceso de ensayo con los actores.

La Escena I se llama "De monstruos y prodigios". Comienza con una introducción explicativa de lo que ha significado la presencia del monstruo durante la historia humana:

> A lo largo de la historia de la humanidad, el ser humano ha acuñado un término que aplica a todo aquello que no puede explicarse, o a seres que le provocan inquietud y desconcierto; los monstruos, fenómenos que aparecen fuera del curso de la Naturaleza, y en la mayoría de los casos constituyen augurios y presagios de alguna desgracia o catástrofe que debe de ocurrir. Todos los esperpentos que existen sobre la faz de la Tierra, encarnan las potencias del mal y son producto de ciertas tendencias perversas que desafían a la cólera divina. Es bien sabido que de la unión de sodomitas y ateos con animales, pueden nacer monstruos y otros abominables engendros, como resultado del exceso de semen y de una tendencia demoníaca por copular con animales, así como algunas otras causas, cuyos ejemplos veremos a continuación (Kuri, s/f d).

[77] El paréntesis es del autor.

Como ya se ha señalado, uno de los autores que Jorge Kuri utilizó como fuente de información para construir este texto es Ambroise Paré, quien escribió, en uno de sus libros, que "Dios hizo nacer monstruos por el 'desorden' en que incurrieron (el hombre y la mujer) al copular como animales; a esto son llevados por la concupiscencia, sin que respeten el tiempo y otras normas dictadas por Dios y por la naturaleza, como está escrito por el profeta Esdras: las mujeres manchadas de sangre menstrual engendran monstruos". Según Paré, "esa unión lleva al aparecimiento de hijos leprosos, tiñosos, gotosos, portadores de escrófulas y sarampión. Por haber sido alimentados por una sangre viciada, sucia y corrompida (de las reglas), la infección inicial se arrastra y surgen innumerables malezas" (Papavero, 193). Éste es el texto que inspiró los siete cuadros siguientes de esta primera escena que, vale la pena adelantar, fueron eliminados en la puesta en escena de Valdés Kuri.

En consonancia con las líneas de Paré que hemos apuntado arriba, los casos monstruosos que describe el documento escrito de la puesta en escena tratan de personajes que son castigados por una ruptura de la norma social. Así, un monstruo es, justamente, lo que está fuera del curso de lo natural. La mayor parte de los casos aquí mencionados son resultado de una ruptura de la norma social, pero con un castigo dictado por la propia Naturaleza. El monstruo es una prueba existente y materializada del fallo de la comunidad social.

Por ejemplo, en "La insuficiente cantidad de semen", el primer cuadro, habla de un niño que nació sin huesos (lo que le imposibilitaba a sostenerse por sí mismo), en el año 1512, como resultado de una "falla" en la cantidad de semen: "se ha comprobado que tales engendros nacen al margen de catástrofes y hecatombes, como un anuncio de que la humanidad se ha desviado del curso de la Naturaleza" (Kuri s/f d). "El demonio piamontés", en 1578, es un monstruo con cinco cuernos "parecidos a los de un carnero", era hijo de una familia notable, por lo que fue encerrado en una buhardilla, bajo órdenes del príncipe de Piamonte, donde se suicidó, "al percatarse de que él mismo en persona era 'el demonio piamontés'" (Kuri s/f d).

La mayoría de los cuadros que Jorge Kuri escribió en esta escena están tomados de los apuntes de Paré. El caso de 1512, por ejemplo, está fundamentado con lo que escribió Nelson Papavero –en referencia a los apuntes del barbero-cirujano–, quien apuntó que

> Basándose en la autoridad de Hipócrates, Paré declara que si hay excesiva emisión de semen, se producirán un gran número de camadas o un hijo monstruoso que tendrá partes superfluas o inútiles, como dos cabezas, cuatro brazos, cuatro piernas, seis dedos en las manos y pies, u otros miembros extras" (Papavero, 193).

El autor francés, con estos casos, hizo un análisis de los motivos por los cuales hay monstruos en el mundo. Así, en el apartado 6 de su texto, explica que una razón es "el modo inadecuado de la madre al sentarse (…) si las madres no asumen posturas correctas durante la gravidez, o si son sujetas a posiciones forzadas, por razones profesionales, los hijos podrán nacer encorvados, jorobados y mal hechos, algunos con los pies y manos volteados hacia atrás, y otros defectos" (198).

Un caso que ejemplifica la relación existente entre la monstruosidad y la transgresión a las normas sociales, es el cuadro tercero, titulado "La mujer de dos cabezas":

> (…) el Vaticano condena la bigamia, pues en Italia llegó a darse el caso de una mujer de reputación muy notable, que sostenía abiertamente relaciones con dos hombres distintos, hasta el día en que dio a luz a un engendro de dos cabezas, con el rostro parecido a sus respectivos padres. Los padres de dicha creatura decidieron sacarle provecho a su hija de dos cabezas, ya que dos bocas en vez de una resultaba muy difícil de alimentar, así que decidieron llevarla por diferentes ciudades de Italia, para recoger el dinero del pueblo, que se mostraba muy ansioso por ver a este fenómeno… (Kuri s/f d)

Otro cuadro, "Andróginos y hermafroditas" también ofrece oportunidad para ejemplificar esta relación:

> (…) son criaturas que nacen con doble aparato genital, masculino y femenino. En cuanto a la causa, es que la mujer aporta tanta materia reproductiva como el hombre, y por eso la virtud formadora, que siempre trata de reproducir a su semejante, es decir, un macho a partir de la materia masculina, y una hembra de la femenina, hace que en un mismo cuero se reúnan a veces los dos sexos (…) las leyes tanto antiguas como modernas, les exigen elegir qué sexo desean utilizar, con prohibición de usar ambos, so pena de perder la vida (Kuri s/f d).

El último cuadro de esta escena está dedicado al "monstruo más excepcional, dentro de lo escalofriante que nos ha resultado el siglo XVI" (Kuri s/f d), la figura de los *castrati*[78], cuyo "carácter suele ser melancólico y taciturno, ya que dicho prodigio está

[78] "Los castrati estuvieron asociados a la ópera desde sus comienzos, pero su empleo recibió un estímulo cuando, en 1630, se prohibió a las mujeres cantar en representaciones públicas de ópera en Roma y en todos los Estados Pontificios. En 1680, el papel del actor principal y a menudo el del secundario en la ópera italiana eran generalmente cantados por castrati; en los Estados Pontificios y en centros católicos conservadores como Viena, los cantantes de este tipo se usaron también para los papeles femeninos, ya que a las mujeres se les había prohibido aparecer en

incapacitado para la reproducción amorosa" (Kuri s/f d); es una mezcla de hombre, mujer y niño, además de que cuentan con "una voz de timbre muy agudo, que recuerda más bien a un ave prodigiosa y celestial" (Kuri s/f d). Es en los *castrati* en quienes se centra el resto de la obra y, como puede deducirse fácilmente desde el título, su creación y consecuencias son el tema esencial del texto escrito por Jorge Kuri.

A diferencia de la mayoría de los monstruos que expone el autor en la primera escena, la presencia de los *castrati* no responde a un castigo de la naturaleza por romper los acuerdos sociales de la época. Se trata de seres humanos que, en la niñez, han sido castrados para preservar la majestuosidad de su voz, "un sonido sublime que transporta a estados de profunda nostalgia" (Kuri s/f d). Para la construcción de estas escenas, Kuri se apoyó, principalmente, de los apuntes de Barbier.

La obra se centra, pues, en la creación de los *castrati*, como la elaboración humana (que se contrapone a las leyes de la naturaleza) del artista y que es, aparentemente, la formación más perfecta de un instrumento vocal, aquél que no sólo nace con el talento, sino que éste es forjado por una férrea educación. El *castrati,* entonces, es una construcción social, con consecuencias para la comunidad en la que vive, de ahí la característica más relevante de su monstruosidad.

De acuerdo con el documento de Kuri, la primera razón por la que un niño se convierte en candidato a *castrati* es la calidad sonora de sus cuerdas vocales; luego, por decisión de los adultos, es sometido a una "orquidectomía" (la extirpación de los testículos), una operación que comúnmente realizaban los barberos y cuya "mortalidad se sitúa entre el diez y el ochenta por ciento (…) esta práctica requiere del mismo cuidado que una extracción de muelas o afeitar las barbas de un duque" (Kuri s/f d). Una vez que se recuperan del procedimiento quirúrgico, se dedican de tiempo completo a la música. Durante seis a once años viven en un convento, "un sacerdocio enteramente consagrado al estudio de la música (…) no se les permitirá ninguna visita al exterior y las visitas a

escena. Entre los primeros castrati que se convirtieron en estrellas internacionales de la ópera estaban Giovanni Francesco Grossi (1653-1697), conocido como 'Siface' y Francesco Antonio Maximiliano Pistocchi (1659-1726). Ambos fueron seguidos por Senesino y Carlo Broschi (1705-1782), llamado 'Farinelli', uno de los cantantes más famosos de la historia" (Walter, 414).

sus padres, excursiones o cualquier otro paseo será bajo estricta y severa vigilancia" (Kuri s/f d).

Los *castrati* viven en un espacio de doble marginación durante esos años. En primer lugar, son alejados de su comunidad, de su familia y, en todo momento, del resto de seres humanos *normales*:

> Ante todo la vestimenta no debe dar motivo a reprimenda alguna. Recuerden que todos los 'non integri' deberán permanecer separados de los 'integri', y sólo se les permitirá estar juntos a la hora de la comida. Siempre en silencio, los 'mutilados' deberán de caminar por los pasillos con absoluta discreción y sólo se les permitirá cantar durante los ejercicios vocales o en clase. El comportamiento nocturno exige silencio y decencia; cualquier correría o alboroto en la alcoba, será severamente castigado. A cualquier aspirante que no acate estas restricciones, será expulsado de inmediato (sic) (Kuri s/f d).

La vida diaria de los *castrati* incluye una disciplina que, además, les limita severamente en la alimentación, "para lograr una prodigiosa musculatura de las cuerdas vocales" (Kuri s/f d). Emanuel Lévinas escribió que "el valor de lo bello resulta relativo. Algo de malvado, de egoísta y de cobarde se encuentra en el gozo artístico. Se dan épocas en las que uno puede avergonzarse de él, como si de festejar en plena peste se tratara" (Lévinas 2006b, 137). Seguramente, se refería, entre otras, a la historia de los *castrati*, porque estos personajes, al alcanzar la fama y el reconocimiento social de su época, se convertían, como dice el título de la obra, en monstruos. Pero su condición monstruosa no apela tanto a los cambios físicos que evidenciaban la operación quirúrgica a la que habían sido sometidos, sino a su poca capacidad para incorporarse a un mundo social normado que, bajo este régimen y tratamiento de exclusión, les hacía seguir siendo marginados durante el resto de su vida. Una situación que el documento de Kuri no deja de evidenciar.

No obstante, la situación marginal de los *castrati*, de acuerdo con el texto-conferencia, es de mejores condiciones que las de las mujeres quienes, como se ha expuesto líneas atrás, incluso fueron expulsadas de cualquier trabajo escénico. En el tercer cuadro de la Escena IV, "Presentación del castrato", se presenta el primer diálogo del documento. Es entre Quirón y Paré; este cuadro muestra, justamente, la relación de desventaja de las mujeres, por encima de los castrati:

> QUIRON: Yo fui llamado para afeitar a cierto personaje que habitaba en una población al norte de Italia, que se llamaba Germán-Manuel, al que algunos le llamaban Germán-María, o María Pateca, porque en algunas ocasiones cumplía con el rol de mujer, aun cuando tenía una barba pelirroja bien tupida y un cuerpo de buena constitución femenina, que hasta los 15 años se le había considerado como mujer y se mezclaba con las mozas vestido como tal. Pero un día, mientras estaba en el campo de paseo con su familia, sucedió una metamorfosis en ella; mientras estaba jugando y retozando, acostada con una sirvienta, sus partes genitales de hombre se desarrollaron, y a partir de entonces empezó a comportarse como hombre, debido a las gracias femeninas de la sirvienta. Al regresar a su casa comenzó a llorar, diciendo que se le habían salido las tripas del vientre por culpa de la sirvienta. Al examinarla su madre se asombró ante semejante espectáculo: la joven María Pateca se había convertido en hombre. A pesar de que su padre se mostró orgulloso de su nuevo hijo y le hizo vestir con ropas de varón, su madre no dejó de culpar a la perversa sirvienta, por lo que mandó llamar a las autoridades del pueblo, que comprobaron que María Pateca poseía los genitales completos de un hombre, ocultos hasta entonces.
>
> PARÉ: La razón por la cual las mujeres pueden convertirse en hombres es que la Naturaleza siempre tiende a lo más perfecto, y no al revéz (sic); hasta el momento no se ha dado el caso de un hombre que se haya convertido en mujer. (Kuri s/f d).

En la Escena V, "Proezas vocales", podemos saber que la voz que se ha leído durante el texto es la de Ambroise Paré. Hasta este momento, y salvo la escena IV, es el único referente que ofrece el texto para hacer un análisis de este personaje. Habla así:

> Ya lo decía yo, Ambroise Paré, en mi libro "Monstruos y Prodigios" el arte de los castrati consiste en la sofisticación extrema de la belleza, que se hace visible tanto en los fuegos de artificio vocales como en la exteriorización desgarradora del *pathos*, ya que cuentan con una voz tan delicada y ágil, tierna y potente, que no tienen dificultad en subyugar a su auditorio y hacerle llorar. Señores: estamos frente a un caso de un instrumento único, cuyo sonido no puede ser imitado por ningún otro instrumento, y de su timbre sería preciso decir que no existen palabras para expresar el sentimiento que produce escuchar el canto de este prodigio de la música italiana. Una insensible sensualidad se desprende de su juego escénico y de sus voces asexuadas, que hace estremecer a los hombres y a las mujeres las deja plasmadas; crean, en una palabra, ese instante de vértigo que recompensa parcialmente a los cantantes por los que han sufrido. Esto hace de los castrati unos auténticos hechiceros de un instante suspendido (Kuri s/f d).

La Escena VIII, "Los fracasados", habla de aquellos niños que fueron "castrados fuera de tiempo" (Kuri s/f d), por lo que su desarrollo vocal nunca podrá ser prodigioso y que, por lo mismo, "estaban condenados en el mejor de los casos al sacerdocio o a una reconversión a la música instrumental. A veces sólo podían buscar un trabajo para el que no estaban preparados y algunos hasta comenzaban a vagabundear o caían en la

delincuencia" (Kuri s/f d). Los verdaderos prodigiosos constituían una tremenda minoría; sólo al diez por ciento de todos los *castrati*, "aquellos que lograban mantenerse en el camino de la perfección vocal, se les abría inmediatamente la puerta grande a los mejores escenarios europeos" (Kuri s/f d).

En la escena IX, "Los castrati y la sociedad", Kuri hace una descripción detallada de "el camino iniciático" del *castrati* no sólo en la música, sino en el grupo social. Esta escena resulta fundamental para ver cómo estos artistas no eran ajenos, además, a las leyes del mercado artístico y de la aristocracia de la época:

> Más tarde vendrán los empresarios, ávidos de figuras para la ópera, y que tienen que competir con las cortes de Europa, en búsqueda de jóvenes castrados para convertirlos en el más bello adorno de sus cámaras o capillas, para lo cual envían a sus hábiles reclutadores. El alemán Nemeiz ha osado en comparar a Italia, con una "tienda" donde cada uno adquiere *virtuosi* según sus necesidades.
>
> Muchos jóvenes castrati son mantenidos por aristócratas y personalidades eclesiásticas. Los protectores hacen la corte asiduamente a sus protegidos; los visitan por las mañanas, los llevan de paseo por las tardes, asisten luego a su maquillaje y al cambio de ropa en el camerino del teatro, además de cubrirlos de obsequios y regalos. Casanova cuenta que vio en el teatro a un joven castrati que era el protegido del cardenal Borghese y cenaba todas las noches a solas con él, después de la función de ópera, tras la cual desaparecían en un lujoso carruaje, huyendo de sus frenéticas admiradoras, que lo cubrían de flores y apasionados sonetos. A este respecto, la iglesia siempre ha mantenido un prudente silencio. Sobre un tema tan delicado como la castración, el Vaticano siempre ha mostrado una posición ambigua: condenándola y al mismo tiempo acogiendo a los mejores castrati en su *Santa sanctorum* (Kuri s/f d).

En el resto de las escenas de *Monstruos y prodigios*, el autor se dedica, básicamente, a profundizar, con muchos datos históricos y un par de diálogos, sobre la historia de los *castrati* y su relación con la sociedad. La última escena, la XXI ("Nostalgia del castrati") recupera las razones por las que los *castrati* fueron considerados como monstruos y, al igual que los monstruos de las primeras escenas, destinados a la expulsión de la vida social:

> Desde fines del siglo XVIII, la suerte de los castrati estaba echada. ¿Qué más podrían ellos hacer, cuando toda Europa estaba en su contra? A pesar de haber servido a la iglesia durante toda la vida, el Vaticano ahora los calificaba de herejes, de verdaderos monstruos que desafiaban al orden establecido. Muchos cayeron en el olvido, abandonados en una oscura buhardilla, enfermos de una gran depresión que sigue a los momentos de gloria, en pleno ocaso de la vida, sin decencia alguna que pudiera consolar las miserias de la ancianidad.

> Así fue como el timbre de una voz inefable, que transportaba a sensaciones celestiales, fue desterrado por siempre de los escenarios. La aventura duró tres siglos, desafiando todas las leyes de la moral y la razón, para concluir la imposible unión del monstruo y el ángel (Kuri s/f d).

5.3 Participantes y procesos artísticos

Monstruos y prodigios muestra un tipo de construcción social de artista escénico. Antepone el término *prodigioso* como algo dotado de la naturaleza, para ponerlo en el plano de la creación humana como identidad social. Este documento intenta ubicar a los *castrati* en la multi-dimensionalidad que representó su presencia durante los tres siglos en los que su *construcción* era una práctica común.

En una nota de prensa, titulada "De monstruos y prodigios. La historia de los castrati" Erick B. Zermeño Morales escribió que: "Después de haber tenido un gran éxito en las ciudades españolas Granada, Cádiz y Gerona, esta obra maravilló ahora a los espectadores mexicanos que se sorprendieron al escuchar hablar y cantar a los artistas, el desarrollo de la historia de los castrati con recursos sumamente originales" (Zermeño 2001). En la puesta en escena, Paré se convirtió en dos siameses, interpretados por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego, "quien recién debutó en Bellas Artes como regista en *L'elisir d'amore*" (Zermeño 2001). El tenor Antonio Duque dio vida al Clavecinista; también participaron Kaveh Parmas y Javier Medina como "Il virtuoso-castrato quien dejó a más de uno boquiabierto por el tono natural de su voz" (Zermeño 2010).

Sobre el trabajo de Medina, Zermeño apuntó que

> Sin dejar de ser meritoria su interpretación, Medina, al ser poseedor de este instrumento tan valioso como escaso, no debe perder la oportunidad de mejorar cuanto antes su emisión, homogeneidad de registros, coloratura y notas agudas, aspectos que podrían ser más sólidos con una técnica adecuada. Por lo que si este artista mexicano recibe el apoyo técnico y musical necesario a tiempo, podrá sin duda llegar a ser toda una figura internacional dentro del repertorio barroco que cada día gana más terreno.
>
> Sería una pena que un talento como éste se perdiera como tantos otros por falta de visión, no sólo de las autoridades, sino también de las instituciones privadas que apoyan la cultura. En torno a una sencilla y eficaz escenografía basada en arena y una iluminación dinámica, se sumó la presencia de un blanco corcel

> entrenado por Luis Fernando Villegas que acrecentó el lucimiento de los números (Zermeño 2010).

Además de actuar, Martínez fue responsable del vestuario, "el cual dio lucimiento a los personajes". Alan Stark fue responsable de la coreografía y "redondeó la puesta en escena con una gracia muy propia del barroco" (Zermeño 2010), la página web de Teatro de Ciertos Habitantes, por su parte, le da el crédito como creador de las danzas barrocas. Magda Zalles fue encargada de la dirección musical, mientras que Carlos López fue el productor ejecutivo. Otros participantes fueron Matías Gorlero (iluminación), Carlos Guízar (maquillaje y peinados), Felipe Lara (atrezzo), Mauricio Ascencio (coordinación de vestuario), Fabrina Melón (coordinación general) e Itzia Zerón (promoción internacional). El crédito de producción lo tienen Teatro de Ciertos Habitantes y la Coordinación Nacional de Teatro (INBA). Los patrocinadores fueron Fundación BBVA-Bancomer AC y México en Escena (FONCA).

Según palabras del director de la obra teatral, Claudio Valdés Kuri, publicadas en el mismo sitio de internet,

> *De monstruos y prodigios* es una puesta en escena que da cuenta del desarrollo, plenitud y decadencia de la historia de los castrati. Una historia que es el reflejo, a su vez, de tres siglos de pensamiento y acción humana: desde los suculentos extremos del barroco hasta los inicios del tecnificado siglo XX.
>
> En un espacio vacío, los participantes reconocidos creadores de diversas disciplinas artísticas nos muestran el espíritu barroco de la ornamentación, a través de una narrativa cronológica que da cuenta de la contradicción interna, extravagancias y caprichos de estos ángeles monstruosos.
>
> El montaje es creado a través de la yuxtaposición de disciplinas, rutinas y lenguajes, los cuales alcanzan la esencia del barroco desde la austeridad escénica. El actor pone a prueba su capacidad de mantener la atención del público al hacer uso de todos los recursos a su alcance. Así, se muestra sin reservas la vida de los seres que vivieron desafiando en sus cuerpos y sus almas todas las leyes de la moral y la razón, para concluir en la imposible unión del fenómeno y el ángel, del monstruo y el prodigio (Ciertos Habitantes).

Una de las prácticas comunes para la difusión y promoción del teatro en la Ciudad de México es que, además de un programa de mano que se entrega a cada espectador antes de que inicie la función, se mandan imprimir carteles. En *De monstruos y prodigios*, evidentemente, no faltaron éstos y, en ellos, además de la imagen de un *sireno* en

altamar tocando un caracol, sólo aparecían dos créditos: el de Jorge Kuri, como autor, y el de Claudio Valdés Kuri, como director. En ese orden.

Valdés fue el encargado de convocar a todos los integrantes de la compañía o, cuando menos, de tener la última palabra entre quién participaría o no en el montaje. "Todos tenemos diferentes capacidades. ¿O es un don? Yo veo una foto y te puedo decir si el actor está actuando bien o mal. A lo mejor es una payasada, pero nunca me ha fallado. Yo sé de una persona si va a estar bien en escena o no, nada más de platicar con él, de verlo" (Valdés 2009). Llama la atención que la mayoría de los participantes en *De monstruos y prodigios* tiene una importante trayectoria en su profesión como artistas escénicos. Por supuesto, el resultado con el público fue muy bueno. "Un fenómeno rarísimo", comenta el director. "Un mes antes no había boletos; yo, en la entrada, decía 'amigos, lo siento, nada puedo hacer'. El público mexicano sabe reconocer. Yo pensé que el tema de los castrados no iba a llamar la atención" (Valdés 2009). Sin embargo, hay dos elementos que él identifica como claves para que la obra hubiera tenido el éxito que obtuvo en noviembre de 2000 y las semanas que siguieron de temporada: "una buena obra, con una promoción sensata y difusión" (Valdés 2009).

Una "buena obra" como denomina Valdés a su puesta en escena no es sino una valoración que poco describe las razones por las cuales *De monstruos y prodigios* fue considerada, por muchos, aunque no por todos, como un buen trabajo escénico. ¿Cuáles son los ingredientes que, a juicio del director Claudio Valdés Kuri, contribuyeron a que esta historia inspirada en la vida de los artistas *castrati* se convirtiera en uno de los acontecimientos teatrales más relevantes de la escena mexicana en el año 2000 y que, de alguna manera, le permiten conformar su propio discurso de artisticidad? Vamos a enumerarlos, en el apartado siguiente, como el mismo artista escénico nos los relató a mediados del año 2009; creemos que este ejercicio nos ayudará a tener más claro cuál fue el plan operativo u orden de pensamiento que le permitió concretar su idea de llevar a escena la historia de los *castrati*.

5.4 La puesta en escena en la voz del director

1. El tema. "Parece que me puse a buscar un tema original, ¿no? El tema *De monstruos y prodigios* es muy exótico. En realidad, partió de mi convivencia con Javier Medina. Él y yo teníamos un grupo que se llamaba Ars Nova. Un grupo de música antigua. Él cantaba ahí y era el *sopranista* del grupo" (Valdés 2009).

2. La concepción de la puesta en escena desde la creación del texto-conferencia y, después, a través de los ensayos con los actores. "Estuvimos trabajando[79] con el texto unos dos años antes de abordar a los actores. En ese tiempo juntamos, definitivamente, la mayoría de la estructura, el orden, la selección de textos, porque todo fue cambiando en el proceso" (Valdés 2009).

3. Jornadas de improvisación con el grupo de actores. "Trabajamos con los actores nueve meses, de los cuales el 70 por ciento fue improvisaciones y el resto fue el montaje. Lo que hice fue trabajar tema por semana. Por ejemplo, una semana era la monstruosidad, otra semana era de androginia, otro de castrados, otro de castración… Los actores tenían que llenar los contenidos, tenían que llenar el personaje y cada uno de ellos tenía que tomar los diálogos o los textos que correspondían a su personaje o que ellos pensaban correspondían a su personaje y así se dialogó" (Valdés 2009).

4. Improvisación controlada por el director, incluso durante las funciones. "No permito la improvisación cuando empieza a salirse de género. Por ejemplo, a Hernán del Riego le encantaba meter morcillas, pero cuando empezaba a meter cosas políticas actuales, pues no tenía nada que ver, pero yo decía 'que ocurra para ver hasta donde sí o hasta dónde no'. Improvisaron mucho, sobre todo Hernán y Mario Iván Martínez. Mario puede repetir el mismo chiste toda su vida y toda tu vida te vas a reír, tiene un *timing* extraordinario, es el repetidor por excelencia. Hernán es un loco que siempre está buscando la sorpresa. Había muy buen equilibrio entre ambos: uno controlaba al otro". (Valdés 2009)

5. Coreografía precisa y detallada. El personaje de Paré, que interpretaron a dueto Riego y Martínez, "está coreografiado hasta en estas cosas que estoy haciendo yo, ahorita,

[79] Se refiere a Jorge Kuri y a él, durante el proceso de construcción del texto-conferencia.

mientras hablo. La vida diaria no está coreografiada, pero una hora y media de coreografía de cada guiño es muy exhaustivo, ¡es interminable!" (Valdés 2009).

6. Jornadas alternas de entrenamiento actoral. "No todo fue improvisación. Había ciertas disciplinas que tenían que trabajar todos los días. La cuestión vocal, la improvisación y la interpretación barroca son muy distintas a las tradicionales. Ésa fue otra parte de la disciplina, del ensayo, que tenían que trabajar todos los días. Todos los días hasta el estreno. Incluso, se siguieron trabajando durante las funciones" (Valdés 2009).

7. Trabajo por temas, no con un texto rector. Si el actor "trabaja con temas que son relativos a la obra o al personaje, sin importarle construir nada ni lograr nada en específico, su creación es más libre, más enriquecedora. Eso es lo que yo he visto. Ése es el camino que yo he encontrado. Hay mil caminos. Sobre todo en un país donde hay mucho abuso del trabajo con el texto. Desde mi forma de ver, el texto es parte del todo. No el rector del todo, aun cuando contenga el elemento de estructura" (Valdés 2009).

8. La labor principal del director: observar, apuntar y ordenar. "Llevo un poco, o un bastante, el sistema que aprendí como cineasta documentalista. Me especialicé en documental, que es mi carrera formal. En el documental, tú eliges un tema. Siguiendo ese tema te lleva a muchos lugares, insospechados, como una investigación. Y ya que tienes todo el material, lo ordenas y formas tu discurso. Lo que hice durante este proceso[80] fue escribir los hallazgos que ocurrieron, de tal manera que cuando empecé a montar les pedí que repitieran. Lo que hice fue juntar una cosa con otra y así formaba un discurso. Se iba formando con rapidez. Y decía: 'esto es magia, casi con la varita mágica, llegaba con el tono, con la fuerza, nada más de nombrarlo'" (Valdés 2009).

9. El dramaturgo, elemento indispensable para unir las escenas. "Jorge iba a los ensayos y, de pronto, se necesitaba un *link* o algo que uniera una escena con otra. 'Oye, Jorge, hazme dos que tres frases para juntar una escena con la otra'. Era un tipo *archicreativo,* que me llegaba al tercer día con cuatro hojas de textos. 'Jorge, yo necesitaba dos frases'. Y el cuate llegaba con un estudio. Era desbordado, desbordadísimo en todo. Terminó aceptando todos estos cambios" (Valdés 2009).

[80] Proceso de improvisación con los actores.

10. El director es quien habla. “Jorge era muy respetuoso. Más bien, iba a observar. No a dirigir. Iba a observar y todo era a través de mí. Si no, se crea mucha confusión. Muchas voces confunden. No nada más trabajaba yo con los actores, sino una persona con la que he creado los proyectos, Claudia Mader, que es una compañera creativa de toda la vida” (Valdés 2009).

11. Provocar, clave para despertar la atención. “La provocación tiene un sentido de atención, de llevarte al presente; el presente es lo único importante que podemos atender. Siempre estamos o añorando el pasado o lamentándonos del pasado o, posición contraria, yendo por un futuro que llegará. El presente siempre está postergado de alguna manera; entonces, la provocación no te permite más que estar en presente. Ubicar al público en tiempo presente me parece importantísimo, como ocurre con la guerra de panes en *De monstruos y prodigios* (Valdés 2009).

12. El teatro también es empresa. “Tiene una parte empresarial y otra artística. Hay artistas que sólo se dedican a la parte artística y está perfecto. Hay quienes se dedican, solamente, a la parte empresarial. Yo me dedico a ambas cosas. Una trabaja para la otra. La parte empresarial trabaja para el producto artístico” (Valdés 2009).

13. Desligar la producción teatral de los recursos estatales. “En México, el teatro siempre se hizo sostenido por el gobierno. Los artistas sentían que cómo iban a meter las manos en la parte sucia. ‘Que lo haga el gobierno, yo soy artista’. Ya no es así. El gobierno no puede mantener la producción artística y no la mantiene, más que en un cierto porcentaje. Y más bien es en cuestión de infraestructura que con dinero. La gente ahora sabe que, o se pone las pilas y a conseguir dinero y a comercializar sus productos, o se queda en un rango bien chiquito. Yo veo la parte más noble de comercializar. Si te pueden aumentar el número de escuchas, con buenas estrategias, pues qué maravilla” (Valdés 2009).

14. El artista es un transformador social. “El artista es un visionario de la sociedad. Es capaz de levantarse por su grupo social y verlo desde arriba. Y con esa información que tiene, volver a su grupo y entregar esta visión. Es un transformador. El arte es una fuerza transformadora. Creo que esa parte artística la he llevado, ahora me doy cuenta, a todos los gestos de la vida. El artista, finalmente, marca una línea de vida que no tiene

que ver con la colectividad. Hay mucho miedo a salir de las normas por no ser aceptado y el artista a lo mejor se da cuenta de que eso no es tan importante" (Valdés 2009).

15. Lograr reconocimiento social. "El reconocimiento es importante. Si no, ¿quién te presta atención? El reconocimiento y la fama te permiten abrir puertas, te permiten convocar fuerzas de toda índole: económicas, de recursos humanos, de abrir espacios. Por eso es bueno el reconocimiento. El asunto es cuando trabajamos para el reconocimiento, es donde el artista se pierde por completo; una vez más, sin juicio" (Valdés 2009).

5.5 Teatro y modos de producción

En algún momento, le preguntamos a Claudio Valdés Kuri que quién le interesaba que lo reconociera, los directores de teatro o los empresarios. La respuesta fue contundente: "Los empresarios. ¿Para qué los directores de teatro? ¿Cuál utilidad real? Si de lo que estamos hablando es de una estrategia" (Valdés 2009). Esta declaración nos hizo reflexionar, entonces, sobre el proceso de creación de este realizador como una estrategia empresarial fusionada a una actividad artística. Un esquema que, salvo algunas excepciones, como Luis G. Basurto[81], resulta peculiar en el entorno mexicano,

[81] Ganador en cuatro ocasiones del premio de dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón, el exitoso escritor y director escénico mexicano Luis Gonzaga Basurto, a quien Salvador Novo llegó a considerar como el "Moliere mexicano", nació el 11 de marzo de 1920 (…) El también periodista, empresario, director artístico y actor tuvo una destacada trayectoria, coronada por éxitos como el de *El candidato de Dios*, quizá su trabajo más recordado, tras el cual se definió como "un soldado del teatro". Originario de la Ciudad de México, Basurto estudió Derecho y luego una maestría en Letras, en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). En 1942 se trasladó a Hollywood, California, donde aprendió técnica cinematográfica. A lo largo de su carrera, el connotado dramaturgo escribió argumentos y adaptaciones, algunos de ellos en colaboración con el escritor mexicano Xavier Villaurrutia. Desde muy joven empezó a escribir crónicas teatrales y artículos literarios en el periódico *Excélsior*, además de que asesoró a la Dirección de Corporación Mexicana de Radio y Televisión y produjo un centenar de obras. Como director escénico, Basurto fungió en varias compañías de teatro de la Unión Nacional de Autores y del Repertorio del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), con el que realizó giras por México e hizo temporadas en Estados Unidos, España y en diferentes ciudades de América Latina. Dirigió su propia compañía teatral durante 30 años, a lo largo de los cuales llevó al escenario títulos como *Faustina*, *Voz de sangre*, *Toda una dama*, *La locura de los ángeles*, *Los reyes del mundo* y *El escándalo de la verdad*, lo que le valió el mote de "escritor católico de vanguardia". La dramaturgia de Basurto recrea ambientes de la aristocracia, la burguesía, la política nacional, la iglesia, la clase media y los marginados. Basurto ingresó el 3 de enero de 1968 a la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM), de la que fue vicepresidente en 1986. A partir de 1975, fue comentarista de televisión en programas como *El club del espectador*, *Marquesina* y *Tribuna pública*. Entre sus trabajos más destacados se recuerdan *Cada quien su vida*, estrenada en 1955, obra con más representaciones en la historia del teatro mexicano (siete mil hasta 1985). En la escena teatral también estrenó las obras *Los diálogos de Suzette* (1940), *Frente a la suerte*, *Laberinto*, *Faustina* y *Voz como sangre*, así como *El anticristo*, *Bodas de plata* (1960) y *La que se fue* (1946). Obtuvo más de 30 premios otorgados por la crítica especializada, entre los que destacan en cuatro ocasiones el Juan Ruiz de Alarcón, el primero en 1956 por *Miércoles de ceniza*. El segundo lo obtuvo en 1967 gracias a la pieza *Con la frente en el polvo*; el tercero le llegó en 1986 con *El candidato de Dios* y el cuarto en 1990 al celebrarse las II Jornadas Alarconianas en Taxco,

aunque tampoco resulta novedoso en la historia del teatro occidental. Incluso, podemos encontrar mucho de la visión artística de Valdés Kuri en el teatro de interpretación del siglo XVII (época dorada para los *castrati*), el cual, de acuerdo con Elka Fediuk,

> (…) emerge a la par del asentamiento de la empresa teatral, aun a expensas del rey, pero cada vez más autosuficiente gracias a la burguesía enriquecida y dispuesta a pagar por la diversión en una casa de comedias especialmente preparada para tal fin (…) La interpretación se impone como una traducción que renueva al personaje gracias al virtuosismo del intérprete, su cualidad personal y su talento. La primera etapa de este teatro descansa en la figura del actor. Sin embargo, la interpretación tiene sus límites en la obra dramática, al igual ésta tiene sus límites interpretativos (creativos) en la realidad tal como es percibida empíricamente. Al hacer del ojo del observador un filtro para la percepción, los dispositivos ilusionistas podrán producir ante la mirada del espectador otra realidad, una realidad estéticamente depurada por el gusto palaciego (Fediuk 2010, 154-155).

De monstruos y prodigios surgió en la mirada de Valdés, como un área de oportunidad para desarrollar un trabajo escénico que vinculara, básicamente, tres universos de interés para él: el teatro, la música y la actividad empresarial. El principio generador de esta puesta en escena fue la condición físico-artística de Javier Medina quien, por un tratamiento de radiación en la infancia, quedó con una voz de *sopranista*, una situación parecida a la de los *castrati* y con un alto grado de pertinencia para ser aprovechado en el escenario. Claudio Valdés Kuri tiene una formación académica como documentalista. Es decir, un hacedor de mensajes comunicativos que opera con base en la "yuxtaposición". Ésa es su estrategia consciente y explícita. Su labor, entonces, es elegir el tema y tener la mirada para saber qué usar y qué desechar de lo que se le pone en frente. He ahí la importancia de una buena elección de tema, la "vastedad" y el principio de su combinación de creación artística y producción económica.

El segundo paso de este realizador fue conseguir quién le tradujera en papel la idea que tenía en mente. Más bien, buscaba que alguien hiciera una investigación documental y no un texto dramático, aunque optó por recurrir a un dramaturgo. El elegido fue Jorge Kuri. Podemos encontrar dos posibles razones por las cuales Valdés quería un texto tipo conferencia. Una de ellas es, precisamente, su antecedente académico como cineasta documentalista. La otra, por un rechazo a la manera hegemónica de hacer teatro en

---

Guerrero, con *Corona de sangre. Vida, pasión y muerte del Padre Pro*, en homenaje a Rodolfo Usigli (El Financiero 2010).

Occidente, donde el texto es el rector de la puesta en escena. Estamos hablando de que, en este director, hay un intento de ruptura con el *textocentrismo*, que "limita la autonomía creativa del actor" (Pellettieri, 18) y que comenzó con Diderot "y su concepto de que el actor ideal es el que sabe acercar claramente el discurso del autor al público. Del actor como 'mediador invisible' que encuentra su definición más cabal en Copeau: la puesta única está en el mismo texto dramático" (18).

Patrice Pavis encuentra la contraparte del textocentrismo en el escenocentrismo, que es muy común en "la puesta en escena contemporánea", la cual

> (…) tiende a negar todo vínculo entre los textos y las prácticas escénicas. Algunos directores de escena buscan textos que, en teoría, no se pueden interpretar en un escenario, o que se resisten al juego escénico. Heiner Müller hacía de ello el criterio de un teatro productivo: "Sólo cuando un texto no se puede realizar con el teatro existente se vuelve productivo o interesante para el teatro".
>
> Hoy en día, la puesta en escena ya no significa siempre el paso del texto al escenario. A veces, la puesta en escena es una instalación, es decir, una puesta en presencia de las diversas prácticas escénicas (luz, artes plásticas, improvisaciones), sin que sea posible establecer una jerarquía entre ellas, y sin que el texto desempeñe un papel de polo de atracción para el resto de la representación.
>
> En este sentido, la escenificación del texto proporciona las primeras indicaciones sobre el sentido del texto y, especialmente, sobre el estatuto que hemos de atribuirle en el interior del espectáculo analizado (Pavis 2000, 208).

Esta manera de reducir, o hasta desaparecer, los textos dramáticos en escena no es única de Valdés, ni del teatro contemporáneo. Desde finales del siglo XIX, Gordon Craig "privilegió la plástica de la escena" (Adame 2005, 441). Para Antonin Artaud, ya en la segunda mitad del siglo XX, lo teatral "era todo lo que no se podía expresar con palabras" (444). En el mismo periodo, Tadeusz Kantor también se pronunciaba por un rechazo al texto dramático (448). El teatro gestual, "que encontró aplicación en el Living Theater de Julian Beck" (Antei, 76), privilegiaba el gesto y la expresión corporal. Otro caso que no daba relevancia al texto para la construcción de acontecimientos teatrales lo podemos encontrar en el Teatro Invisible de Augusto Boal, el cual se basaba, principalmente, en la "improvisación de actores en un grupo de personas que deben ignorar hasta el final que forman parte de un juego para evitar que se convirtieran en 'espectadores'" (Pavis 1998, 456).

Valdés se declara en contra del teatro que parte de un texto como rector de la puesta en escena. ¿Por qué? Además de seguir la tendencia contemporánea escenocentrista que describe Pavis, otra posible razón es que el trabajo de improvisación de los actores le permite tener frente a sí un exceso de material que, luego, será filtrado por su mirada (he aquí el valor que se le puede otorgar a dicho ojo y que éste director se cuestiona si quizá se trata de un "don"). Este director considera que este trabajo proporciona, al actor, una posición "libre y enriquecedora" para su quehacer escénico.

Por otro lado, la formación de Valdés Kuri como documentalista se hace patente en varios de los procesos de producción de la obra. Por ejemplo, le pide al dramaturgo que le escriba "dos o tres frases para juntar una escena con la otra". Es aquí donde mejor queda revelada, para él, la función del dramaturgo en la puesta en escena de *De monstruos y prodigios*, quien, aunque "archicreativo", sólo contribuye a unir escenas. El desbordamiento de Jorge Kuri es difícil de manejar para Valdés, porque las obras de este dramaturgo están fuera de su mirada. "Se nota que no era productor" es una expresión que denota una disputa por el sentido de producción artística: uno, que construye la obra de arte como algo desbordado (a los ojos de Valdés Kuri), y otro que necesita acotarla para que entre en su canon de producción escénica. En esta norma no entra ningún tipo de reflexión filosófica; eso es "algo que ya casi no existe", en el mundo social de Valdés Kuri.

El texto, por su parte, como eje central de la puesta en escena, se contrapone a sus estrategias artísticas porque, implica, en sí, un límite a la generación de la vastedad de material escénico. Si, como él mencionó en algún momento, un buen actor es capaz de actuar la sección amarilla[82], entonces, el texto no es lo relevante en su esquema. Como habíamos mencionado antes, él deposita en los actores gran parte de la responsabilidad del resultado escénico. "Ellos tenían que llenar los contenidos" (Valdés 2009), afirma. Resalta el uso de la palabra "tenían" como acento de la responsabilidad a la que se ven sometidos los actores. Asimismo, en el discurso de Valdés Kuri se encuentra implícita la idea de espacio vacío, una propuesta que Peter Brook ha intentado no sólo llevar a la práctica teatral, sino que, incluso, ha pretendido teorizar sobre ella. Fernando de Toro, encuentra en Oskar Schlemmer el antecedente de esta idea:

[82] Ver sección Anexos.

> Como todo artista de la Modernidad, Schlemmer trabajó por dotar al espectáculo teatral de autonomía, es decir, separarlo de toda dependencia mimética, figurativa y textual: se construye su propia figuración por medio del movimiento puro y de la abstracción y crea en el proceso su propio texto, su propio tejido que solamente puede ser leído teniéndose como referente autoreflexivo, autosuficiente.
>
> Dentro de esta especialización, la gestual juega un papel fundamental, lo cual conlleva a desarrollar una disciplina corporal del detalle, del movimiento matemático. La gestual observará un marcado desarrollo en el teatro de Schlemmer, íntimamente unida a la experimentación del movimiento como movimiento, y no como figuración. En esto es análogo a Schoenberg, a Picasso o a Huidobro: explorar y explotar el cuerpo, el gesto, el movimiento como tales y conducirlos hasta sus límites: su teatro es precisamente el juego del movimiento, de la pantomima, del gesto integrados en un espacio esculpido.
>
> Este espacio se esculpe a partir del cuerpo del actor, y carece de una escenografía en el sentido tradicional. El espacio vacío, del cual hablará más tarde Peter Brook, se origina con Schlemmer. Los grandes directores europeos, desde Grotowski hasta Brook, pasando por Mnouschkine, Barba y otros, trabajarán en este espacio llenado por el juego del actor. Nos podemos preguntar de dónde procede esta concepción del espacio, puesto que en la Europa del momento no encontramos semejante concepción. Al igual que otros directores de la época, el modelo se encuentra en oriente, en el teatro japonés, chino y de Java (De Toro 1990, 88).

Aunque Brook ha profundizado en el concepto del espacio vacío que será *llenado* por el trabajo del actor, es un director teatral que no desdeña el texto dramático:

> El actor y el director deben seguir el mismo proceso que el autor, que consiste en ser consciente de que ninguna palabra, por inocente que parezca, lo es. Cada palabra contiene en sí misma, y en los silencios que la preceden y la siguen, todo un entramando tácito de energías entre los personajes (Brook 1998, 33).

Por supuesto que este realizador busca formas creativas para el trabajo del texto, aunque se declara abiertamente en contra de los procesos tradicionales de análisis de mesa, donde los actores, comenta con cierta ironía, suelen llegar al ensayo con una taza de café y envueltos en bufanda. Es aquí donde podemos encontrar una de las mayores similitudes entre Brook y Valdés en la forma de *abordar* el trabajo actoral:

> Descubrir el texto de un modo dinámico y activo es un medio de exploración enriquecedor, que da nuevas dimensiones al examen intelectual, lo cual también es necesario (99).

Elka Fediuk expone, por su parte, la importancia del texto dramático en las puestas en escena:

> Un texto dramático será siempre, en la perspectiva de su escenificación, una obra inconclusa. Los directores que así lo han entendido son aquellos que han demostrado a lo largo de su trayectoria una mayor libertad creativa (…) el texto sigue vivo, en espera de nuevas interpretaciones y el director –como artista y ser histórico–, continúa descubriendo en él nuevos significados que podrá mostrar mediante los nuevos significantes escénicos que él mismo elabore como aportación al teatro y a la cultura de su tiempo (Fediuk introducción a Adame 2008, 19 y 23).

A pesar de que el texto tiene la posibilidad de dar estructura al acontecimiento escénico, para la concepción de *De monstruos y prodigios* se puede percibir, en las declaraciones de Valdés, una especie de marginación del trabajo del dramaturgo como creador activo y propositivo de la puesta en escena, posición que, como hemos visto a lo largo de este trabajo, Jorge Kuri defendió férreamente. Pensamos que la presencia documental del trabajo de Patrick Barbier tuvo, en primera instancia, dos implicaciones: sustentar la investigación que realizaron Valdés y Kuri, así como proporcionar ese material vasto que permitió ejercitar la mirada del director. En el caso de estos dos realizadores se ve, claramente, una disputa en cuanto a lo que debía ser la labor del dramaturgo en el proceso de producción escénica. Aunque Claudio Valdés reconoció, en Kuri, una singular capacidad creadora, la libertad que le dio para accionar fue limitada. Trabajaron casi dos años juntos. Ambos decidieron la estructura, el orden, la selección de textos. De hecho, en cierta medida, la autoría total de Kuri fue puesta en duda:

> (…) muchísimo de este trabajo fue darle un lugar especial, darle a conocer. Incluso, en la primera temporada, quité mi nombre como coautor con intención de que Jorge… ahí fue un gran error. Son cosas que uno va aprendiendo porque uno no sabe qué opera en la mente del otro. Entonces, tanto lo que se ganó como de derechos de autor como el nombre, yo se lo di todo a él. Error que ya aprendí. Porque la obra estaba registrada a nombre de los dos, pues porque yo no sentía necesidad de que nadie me conociera como autor y yo sí quería que el cuate fuera conocido. O sea, exactamente lo contrario de lo que él pensaba; él estaba diciendo que le estaba queriendo quitar su lugar, ¡todo lo contrario! En todas partes estaba dicho "la obra de Jorge Kuri" (Valdés 2009).

Durante el proceso de ensayos, el director trabajó sin la compañía del dramaturgo, quien no participó en el proceso más que para proporcionar frases que permitieran unir una escena con otra. Como ya hemos mencionado, el método de trabajo con los actores fue proponer una situación, acotada por unas cuantas líneas temáticas, y de ahí a improvisar. Recayó, entonces, en ellos, la construcción dramática de la puesta en escena, no en el dramaturgo.

Buscamos un vínculo entre la forma de dirigir de Valdés y el estilo de creación escénica de Peter Brook. Al revisar ambas propuestas, encontramos similitudes y discordancias que, no obstante, ayudan a analizar y comprender con mayor detalle no sólo la manera de producir teatro de Valdés Kuri, sino su propio discurso de artisticidad. Por ejemplo, un día de ensayos, para Peter Brook, es de esta manera:

> (…) me gusta reunir tareas diferentes, pero complementarias, en un mismo día: ejercicios preparatorios que se deben hacer regularmente, igual que se quitan las malas hierbas y se riega un jardín; después, trabajo práctico sobre la obra sin ideas preconcebidas, lanzándose hasta el fondo y experimentando, y finalmente, una tercera fase de análisis racional, que aporta la explicación sobre lo que se acaba de hacer (Brook 1998, 100).

El trabajo práctico, para Valdés Kuri se sustenta, esencialmente, en la improvisación. De acuerdo con él, aproximadamente "70 por ciento" de la puesta en escena de *De monstruos y prodigios* se logró por ejercicios de improvisación. En este esquema, la figura del director, como la del dramaturgo, quedan desdibujadas como agentes activos en la producción escénica, ya que dicha puesta estuvo soportada, como ya dijimos, por el trabajo de los actores, aunque en la visión de Valdés, el director es quien elige, no los actores ni el dramaturgo.

Al igual que este director, Brook habla de la importancia de la improvisación para el trabajo escénico: "En cada representación, el actor tendrá que 'improvisar' escuchando nuevamente y de manera sensible los ecos interiores de cada detalle de sí mismo y de los demás" (96). Sin embargo, hay diferencia en la concepción que ambos directores tienen acerca de lo que es la improvisación. Mientras que Valdés lo lleva a cabo como un ejercicio que le permita obtener la materia prima que después *editará*, de acuerdo a lo que convenga al montaje, Brook lo entiende como una forma de entrenamiento y predisposición actoral a la sugerencia de la misma escena. Es decir, en Peter Brook la idea es que el actor re-signifique, en cada ensayo y "representación", todos y cada uno de los signos que conforman la puesta en escena.

Ni Valdés ni Brook están de acuerdo con que haya una pre-concepción del actor sobre su trabajo antes de que se realice un acercamiento físico-emocional con la situación. El director europeo se diferencia del mexicano en una cosa fundamental: es indispensable que al final de cada ensayo haya un proceso reflexivo. Valdés, por su parte, comentó

que ni siquiera da notas al final de cada función. Él se asume como "parco"[83] y, si acaso, comenta la función al día siguiente. Brook no menciona que el actor no pueda investigar sobre elementos contextuales del trabajo que va a desarrollar. En Valdés queda claro que, cuando menos antes de que les diera el fragmento de texto que correspondía al objetivo del día, no existió, en el actor, ningún tipo de aproximación al tema que se trabajó.

Otro de los fundamentos esenciales del discurso de artisticidad de Claudio Valdés Kuri es el que tiene que ver con su visión del teatro como una actividad empresarial que no puede desligarse de su modo de producir obras escénicas. Consideramos que este realizador no descarta el valor del entrenamiento actoral, no sólo para profesionalizar al actor en su actividad, sino porque este entrenamiento representa una especialización del trabajo. Ésta es una condición fundamental para un modelo de producción económico de tipo "toyotista" en el que, creemos, surge un paralelismo que nos permite comparar la producción escénica de Valdés con este modelo de producción industrial.

> La expresión 'toyotismo' alude a los 'nuevos métodos de gestión', originados en su mayoría en empresas japonesas, aunque también hubo aportes originales en otros contextos, como el complejo industrial Kalmar, de la Volvo sueca, que obtuvieron grandes éxitos en productividad y competitividad mediante una audaz combinación de colaboración entre la dirección y el trabajador, la mano de obra polifuncional, el control de calidad total y la reducción de la incertidumbre.
>
> Algunos ejemplos de este modelo son bien conocidos: el sistema de suministros 'justo-a-tiempo' para reducir o eliminar los inventarios; las órdenes de producción 'kan-ban', traccionadas desde el cliente y no empujadas desde el proveedor; el 'control de calidad total' que procura alcanzar el 'cero defectos' y optimizar el empleo de los recursos; la participación activa de los trabajadores en el proceso de producción mediante el trabajo en equipo, la iniciativa descentralizada, una mayor autonomía de decisión en el taller, las recompensas por los logros de los equipos, y una tendencia hacia la jerarquía administrativa plana, con escasos símbolos de posiciones de poder en la vida cotidiana de las empresas (Caldentey, 249).

De acuerdo con este esquema, el actor (trabajador) participa de la responsabilidad sobre la calidad del producto a "vender": cero defectos, efectividad total. El líder (empresario

[83] "Soy un horror de persona, como director. Después de un proceso que viví en *Becket*, de que si a un actor le decía sus notas enojado y el otro se enojaba porque no le daba notas, yo me volví parco. Nada más digo, al final de la función, 'bien, nos vemos mañana y al día siguiente doy notas'. Es raro que yo les diga '¡oigan, qué bien!'. Soy parco como la fregada. No sé... voy a cambiar eso" (Valdés 2009).

o director) es una figura que recuerda, constantemente, a dicho trabajador, la importancia de su labor para el beneficio de la corporación. Siguiendo este paralelismo, creemos que en Valdés, no hay notas ni felicitaciones al final de la función, porque no debe o no debería haber defectos. Para Claudio Valdés, la improvisación se da en el escenario, con los actores y únicamente en el proceso de ensayos, no hay mucho margen para que dicha improvisación se realice durante las funciones, porque, como asegura, "todo está premeditado". Eso es parte de la filosofía del toyotismo. Que un proyecto permita, por otro lado, llevar al máximo las capacidades artísticas de los actores (Valdés 2009), implica "control de calidad" que sólo puede ser determinado por quien supervisa, en este caso, el director de la puesta en escena.

En este sentido, la capacidad de improvisación es vista como una categoría funcional; es decir, una competencia laboral que se constituye en la razón primordial por la que cada actor es "contratado" por la empresa teatral. No importando, entonces, que dicho actor tenga una formación profesional como tal. Lo que importa es dicha capacidad. La técnica, el entrenamiento o formación, es asumida y proporcionada por la misma corporación, en este caso, Teatro de Ciertos Habitantes[84]. Por su parte, la página web de Ciertos Habitantes describe a esta agrupación como una compañía de teatro contemporáneo, con sede en México, y amplio reconocimiento internacional. "Nuestros proyectos son desarrollados mediante largos procesos de gestación, a partir de riesgos y cuestionamientos específicos. Buscamos el cambio y la depuración de cada puesta en

[84] "Teatro de Ciertos Habitantes trabaja con principios simples, que producen amplias consecuencias. Cada montaje se aborda con riesgos y cuestionamientos específicos los cuales, una vez resueltos, anuncian la terminación del proyecto y permiten concentrarse en el siguiente. Consideramos el cambio como la herramienta primordial para el desarrollo del espíritu artístico. Esta investigación va enfocada a que cada montaje evite al máximo repetir modelos y hallazgos anteriores. Al mismo tiempo, cultiva el pulimento, a través de procesos largos de gestación, nutridos de la experiencia acumulada en dirección, producción, equipo creativo e intérpretes (…) El objetivo de Teatro de Ciertos Habitantes es realizar un proyecto artístico comprometido, de calidad, sólido, consecuente y a largo plazo, con el fin de hacer cultura. Tomamos el significado de cultura como el desarrollo intelectual o artístico, sinónimo del saber, que nos lleva al conocimiento. Es el conocimiento el único medio para la liberación, la evolución, el despertar. El teatro puede ser un medio de comunicación de excelencia para la transmisión de conocimiento. Para estos fines culturales, nos hemos propuesto desarrollar un teatro que hable al individuo y le sea útil, expandiendo su mundo interno y externo. En todos está el conocimiento, por lo cual convocamos a ciertos habitantes que han tomado la decisión de compartir y entregar su experiencia. Nos acompañan dramaturgos, artistas, científicos, humanistas, empresarios, administradores, etcétera, de diversos países, culturas e idiomas. Hacemos teatro. No nos distingue un género o un estilo, sólo una búsqueda constante de calidad y una verdadera experimentación con las formas. Partimos del punto que todos somos iguales, pero valoramos las diferencias para nuestra creación, por lo cual hemos elegido México como nuestra sede. De este país tomamos sustancia y materia prima. Encontramos aquí el justo medio entre el caos que permite hablar al libre pensador y el orden que instrumenta su mensaje. Miramos hacia adentro y hacia afuera con la misma importancia, desde una población rural hasta los grandes foros de la escena internacional" (Ciertos Habitantes 2010).

escena. El trabajo recae, fundamentalmente, en el artista multidisciplinario, actor-músico-bailarín" (Ciertos Habitantes 2010).

En ese mismo documento se expone un organigrama de la compañía, en el cual, Claudio Valdés Kuri aparece, en primer lugar, con el crédito de "director". Cada uno de los integrantes ahí publicados tiene una función específica al interior de la organización: Fabrina Melón (coordinación general); Carlos López (productor); Gastón Yanes (medios audiovisuales); Laura Valdés Kuri (coordinación de proyecto ecológico); Althair Naholy (proyectos especiales); Alejandro Valdés Kuri y Felipe Lara (diseño gráfico); Artur S. Waber (representación EUA y Canadá), así como Luz Emilia Aguilar Zinser (cronista). El discurso explícito de Valdés se muestra el acto de creación escénica como una actividad grupal, donde todas las partes contribuyen al resultado escénico. Él es quien pone el objetivo de lo que se tiene que lograr en el ensayo, de ahí viene su capital simbólico[85] como líder. Habla de ausencia de pre-concepción, pero se refiere exclusivamente al actor, no al director, quien sí tiene un plan a seguir durante el proceso de ensayos. Diseña un programa de ejercicios por cada sesión y espera que los actores lo sorprendan: "lo importante es poner el objetivo y dejarte sorprender" (Valdés 2009a).

Al parecer, hay algo en la manera como Claudio Valdés percibe su *empresa artística* que busca distanciarse de la tradición teatral mexicana. Esto lo dedujimos, en parte, por el texto de presentación de la compañía que dice "elegimos México como nuestra sede" (Ciertos Habitantes 2010). Ésta parece ser una frase que denota el espíritu por trascender fronteras físicas para recorrer con las obras de teatro, y que lo han hecho en una enorme diversidad de sitios con cada uno de sus montajes[86], también abre el espacio

[85] "Se trata de ciertas propiedades que parecen inherentes a la persona misma del agente, como la autoridad, el prestigio, la reputación, el crédito, la fama, la notoriedad, la honorabilidad, el buen gusto, etc. Así entendido, el capital simbólico 'no es más que el capital económico o cultural en cuanto conocido y reconocido" (Bourdieu, Pierre. *Choses dites*, 1987:169). En efecto, lejos de ser naturales o inherentes a la persona misma, tales propiedades sólo pueden existir en la medida en que sean reconocidas por los demás" (Jiménez 2005, 87).

[86] "Fundado desde 1997, Teatro de Ciertos Habitantes ha sido ampliamente reconocido en el ámbito internacional a través de sus montajes *Becket o el honor de Dios, De monstruos y prodigios: la historia de los Castrati, El automóvil gris, ¿Dónde estaré esta noche?* y *El Gallo*. Tanto su director, Claudio Valdés Kuri, como la compañía han recibido numerosos premios de la crítica especializada. Se ha presentado en importantes festivales de los cinco continentes: Festival Internacional Cervantino (Guanajuato), Festival de México en el Centro Histórico, Wiener Festwochen (Viena), Kunsten Festival des Arts (Bruselas), Hebbel am Ufer (Berlín), Kampnagel (Hamburgo), Holland Festival (Ámsterdam), Mess Festival (Sarajevo), Laznia Nowa (Cracovia), Festival Grec (Barcelona), Festival Iberoamericano de Teatro (Cádiz), Festival Internacional de Melbourne, (Melbourne), Festival de las Artes (Singapur), Expo-Aichi (Nagoya), Teatro Nacional (El Cairo), Radio Argel (Argel), Festival Iberoamericano de Teatro (Bogotá), Festival Internacional de Buenos Aires, Festival Internacional Teatro a Mil (Santiago de Chile), Festival

para no sólo hablar de una búsqueda por la distancia con la tradición, que hemos mencionado, sino para subrayar que esta separación ya ha sido lograda.

Claudio Valdés no sólo asume el rol de gestor cultural en un plano meramente administrativo. También se enviste de quien debe decidir cuáles son los "contenidos interesantes" que deben prevalecer en su proyecto de gestión cultural. Asimismo, consideramos que la producción teatral que se desprende de la relación de Valdés Kuri con la Coordinación Nacional de Teatro, para concebir la puesta en escena de *De monstruos y prodigios* es tipo "mixto", una combinación de capitales privados y estatales. Es por esta razón que, como productores de la puesta en escena, aparecen Teatro de Ciertos Habitantes y la Coordinación Nacional de Teatro, mientras que, como patrocinadores, son convocadas la Fundación BBVA-Bancomer A.C. y México en Escena del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). Esta forma no es nueva ni original en México, aunque, al parecer, no se aplicaba a la cultura, sino que era particular de otros ámbitos de producción económica, aunque también se puede ver en la forma que tenía Luis G. Basurto para conseguir recursos[87]. El tipo mixto de producción económica surgió después del sexenio de Lázaro Cárdenas:

> La actividad económica estatal sería significativa en el cardenismo a través de su orientación nacionalista y popular (…) Pero en los años siguientes será creciente y se interrelacionará con los capitales privados nacionales y extranjeros predominando el carácter monopolista en las principales ramas económicas. A esta modalidad, el Estado la denominará 'economía mixta'. Muchas empresas estatales se convierten en ejes de la economía y en apoyos fundamentales de la iniciativa privada (Cortés, 23).

La combinación de capitales públicos y privados para la gestación de *De monstruos y prodigios* permitió, precisamente, que se consolidara el proyecto de puesta en escena que Valdés Kuri pensó, en algún momento, con Javier Medina. Creemos que, aunque la actividad artístico-empresarial de Valdés es poco frecuente en los modos de producción escénica de la Ciudad de México, el discurso de artisticidad en que se basa tiene, como ya señalamos, varios referentes históricos y aunque pretende concebir el teatro como un

---

Riocenacontemporanea (Rio de Janeiro), entre otros. En Estados Unidos ha hecho varias giras en los principales foros, tales como: The Lincoln Center (Nueva York), The Kennedy Center (Washington D.C.), The Goodman Theatre (Chicago), Time-Based Art Festival (Portland), Yerba Buena Performing Arts Center (San Francisco), Redcat (Los Ángeles), entre otros. Ha realizado, asimismo, largas temporadas teatrales con localidades agotadas en la Ciudad de México y giras nacionales" (Ciertos Habitantes 2010).

[87] Este dato lo supimos en charlas informales con el actor Álvaro Espinoza, quien fue asistente personal de Basurto, así como con la dramaturga Gabriela Ynclán.

todo, donde todos los elementos son fundamentales para la concepción de la puesta en escena, no puede desligarse de la tradición teatral que encumbra al director como líder creativo ni de su herencia familiar que le permite concebirse y *construirse* a sí mismo como un empresario joven y exitoso, cuya labor no se restringe a las fronteras de su país, sino que puede, incluso, alcanzar a muchas naciones del planeta, como ocurrió, precisamente, con *De monstruos y prodigios*.

5.6 Sumando valor simbólico como capital y mercadotecnia

En el capítulo 3 de esta investigación, apuntamos que no podemos considerar el trabajo del artista escénico como únicamente lo que ocurre en el escenario, ya que su labor creativa comienza desde la manera en la que se plantea cómo modificar el mundo social exterior para que el otro, a quien va dirigida su obra, responda a la convocatoria. En el discurso de artisticidad de Claudio Valdés Kuri la búsqueda de reconocimiento está presente. Él ve, tanto en dicho "reconocimiento" como en la "fama", la posibilidad de que se le abran puertas que le permitan "convocar fuerzas de toda índole: económicas, de recursos humanos, de abrir espacios" (Valdés 2009a), como señalamos arriba.

Por lo tanto, su labor creativa también consiste en aplicar una serie de estrategias que le permitan lograr dicho "reconocimiento"; primero, por el gremio teatral (que incluye al Estado, representado por la Coordinación Nacional de Teatro) y, después, por el público. Hay que señalar que Valdés no desdeña la presencia del este último[88]; consideramos, incluso, que gran parte del valor de su "reconocimiento" lo soporta en la enorme cantidad de personas que acudieron a ver la puesta en escena de *De monstruos y prodigios*. Por ese dato, podemos deducir que el proyecto de Valdés, como artista escénico, incluyó estrategias para convocar a dicho público.

Es posible que la crítica especializada haya tenido un papel fundamental para reforzar la labor de convocatoria de Valdés Kuri. Emmanuel Lévinas, en *Los imprevistos de la Historia,* explica que, aunque a la crítica se le ha considerado como que tiene una "existencia parasitaria" al arte de culto, hay un fondo de realidad inaccesible a la inteligencia conceptual que tiene su origen "en el espíritu del oyente, del espectador, del

[88] Ver sección Anexos.

lector". Por una parte, esta crítica cumple un papel esencial en la promoción y difusión de las artes escénicas y, por otra, como dice Levinás, "existe como comportamiento mismo del público", ya que

> No contento con absorberse en el gozo estético, el público experimenta una necesidad irresistible de hablar. Que tenga algo que decir por su parte, cuando el artista ha rehusado a decir de la obra algo más que no sea la obra misma, que uno no pueda contemplar en silencio, justifica al crítico. Al cual podemos definirlo así: la persona que tiene aún algo que decir cuando todo ha sido dicho; la persona que puede decir algo de la obra distinto de la obra misma (Lévinas 2006b, 117 y 118).

Así, el crítico representa, en cierto sentido, la resistencia a que la obra se pierda en el mar inasible de lo efímero y se convierta en la memoria repetida, el recuerdo (o no) de que la musa poiética pisó el escenario y convocó a la trinidad creadora, conformada por el público, la obra y el artista escénico. La crítica periodística, entonces, es testimonio en palabras de aquél que ha sido convocado para participar como observador del acto escénico. Para Margarita Tortajada, este último debe ser considerado como un componente más del campo escénico; ella está enfocada al estudio de la danza e integra al público en el quehacer del bailarín. "La sociedad está presente en el campo en la medida en la que consume sus productos artísticos, es decir, si se constituye un público asiduo y conocedor de la danza" (Tortajada, 19).

Hay, de hecho, en el discurso de Valdés, una presencia constante de éste no sólo desde su visión como director, sino también como empresario. Asegura que *De monstruos y prodigios* la hizo pensando en observadores mexicanos, aunque a lo largo de la enorme cantidad de países visitados con este montaje, fue descubriendo una enorme variedad de reacciones no sólo del público asistente, sino de los mismos actores con respecto a la respuesta de dichos observadores. Y la reacción de esa diversidad de públicos, en muchos casos, determinó el tipo de trabajo que los actores hacían en el escenario[89].

Dentro de las razones para que ese público asistiera a las funciones de *De monstruos y prodigios,* es importante considerar las notas publicadas por la prensa. De este tipo de material periodístico recabado encontramos, principalmente, tres tipos de documentos: medios mexicanos que hablan a favor de la puesta en escena, medios de diferentes

[89] Ver entrevista a Claudio Valdés Kuri, en Anexos.

países que expresan opiniones favorables al trabajo de Teatro de Ciertos Habitantes, así como medios nacionales e internacionales que no expresaron una opinión positiva sobre el trabajo de esta compañía teatral. Es prudente aclarar que los dos primeros tipos de nota los obtuvimos, precisamente, de la página oficial de Teatro de Ciertos Habitantes, donde existe un apartado dedicado a lo que los periodistas especializados en teatro escribieron sobre el montaje de esta compañía. Se trata de textos escritos por 25 diferentes críticos y periodistas que son exhibidos en una sección denominada "La Crítica".

Asimismo, estos escritos fueron editados por la misma compañía, para resaltar lo más relevante del montaje. La página, además de las notas publicadas por el estreno de la obra, presenta comentarios sobre la reposición que se realizó en 2005[90], con motivo del fallecimiento de Jorge Kuri. Pensamos que la presencia de esas líneas en este sitio de internet tiene una función importante para Ciertos Habitantes, la cual es ayudar en la promoción de la puesta en escena; es decir, la labor de los periodistas contribuye a sumar capital simbólico a Claudio Valdés Kuri, a Teatro de Ciertos Habitantes, así como a la misma puesta en escena.

En el caso de las notas mexicanas, no podemos extraerlas de la tradición periodística nacional que, efectivamente, colabora en la promoción y difusión de las artes escénicas, pero que se trata, como dice Karin Bohmann, de un periodismo que tiene una herencia en la que hay un "abuso de la declaración", además de que tiene una tendencia "al 'yo opino'. En un país desinformado resulta fácil caer en la tentación de comentar lo que sucede –es decir, lo que se publica–[91] sobre la base de especulaciones e intereses personales" (Bohmann, 301). Salvo algunos casos (sobre todo de aquellos textos redactados por profesionales de las artes escénicas; es decir, no periodistas), la mayor parte de los autores se concentraron en alabar las virtudes del trabajo de Valdés Kuri y Ciertos Habitantes, sin proporcionar elementos que ayudaran a una profundidad de análisis de la puesta en escena. Así, la mayoría de estas notas periodísticas concentran su discurso en el placer estético que produce la puesta en escena, pero no invitan a la

[90] En su primera temporada, en el año 2000, *De monstruos y prodigios* estuvo en el Teatro El Galeón: jueves y viernes, 20:30 horas; sábados, 19 horas. y domingos, 18 horas. El proyecto comprendía, en el mismo foro, el monólogo *¡Al agua sirena!,* dirigido por Claudia Mader y Rubén Ortiz, los lunes a las 20:30; un ciclo de conferencias por la CNT en torno del tema y el programa radiofónico con el título de la obra en Opus 94 F.M., los jueves a las 21 horas., y los domingos a mediodía, conducido por Claudio Valdés Kuri (*Proceso* 2001).
[91] El paréntesis es del autor.

reflexión, con lo cual, consideramos, se pierde, precisamente, su capacidad de hacer crítica[92]. Los medios mexicanos expuestos en el sitio de Ciertos Habitantes publicaron, entre otros asuntos, que:

- (…) Claudio Valdés es un arquitecto del teatro por su cualidad de visualización y construcción de fragmentos. Su racionalidad se convierte en intuición y capacidad de análisis (Adalid, 2007).
- (…) Lleva de la gloria al caos el montaje dirigido por Claudio Valdés Kuri. (…) El público dio aplausos prolongados a la obra que divirtió y conmovió con su contenido y actuaciones (Espinosa 2006).
- (…) El montaje *De monstruos y prodigios* reunió a más de mil espectadores, de los cuales también arrancó los mejores aplausos (Gutiérrez 2006).
- (…) El valor principal del texto radica, sin duda, en el hecho de que aborda el tema de los *castrati* desde varios puntos de vista (Brennan 2001).
- (…) aborda con profundidad tanto psicológica cuanto social y musical, la aberración operística suprema, a través de un texto bien documentado que plantea una atinada y comprimida historia de la ópera (…) un cuestionamiento hondo y conmovedor acerca del canto, de la voz humana, de su uso y abuso, de su capacidad de ir más lejos, de su ser prodigiosa, de la adicción que causa, del sometimiento que logra, de su terrible monstruosidad. (…) Kuri logra lo que parecía imposible al abordar el tema: tensión dramática. Y por la afortunada y erudita amplitud estética, la obra rompe los límites de género y tiempo que los simples referentes operísticos habrían planteado. Es sorprendente ver a un grupo de artistas hacer tantas cosas distintas al mismo tiempo y con tal nivel (Kleinburg 2001).
- (…) Espectáculo multidisciplinario o *grand divertissement* muy disfrutable y consecuente con la línea heterodoxa, proteica e imaginativa que ya se prefiguraba en *Becket*, el anterior trabajo del director (Mirabal 2001).
- (…) Un humor desparpajado, sin pedantería, recorre esta dolorosa historia de paradojas, de grandezas y crueldades humanas, que a la par que nos asoma al horror, hace del teatro una experiencia capaz de provocar el raro deseo de volver más de una vez al mismo espectáculo y

[92] "Criticar significa, en primer lugar, *distinguir*, extraer diferencias de lo que parece, desde un punto de vista extrínseco, amalgamado, oscuro o ingobernable. Así pues, la crítica también necesita análisis, pero además, como ya hemos dicho, medios para acumular los datos originales en los que tal análisis pueda apoyarse, que le permitan su ejercicio con total conocimiento de causa" (Boltanski, 653-654).

de confirmar que una obra experimental puede agotar localidades con días de anticipación (Zinser 2001).

- (…) *De monstruos y prodigios* refrenda el enorme talento de Valdés Kuri y ofrece un regocijo visual y sonoro para el espectador (Perches 2001).

- (…) Sorprendente y enriquecedora de Jorge Kuri. Claudio Valdés Kuri dirige la escena, valga la redundancia, prodigiosamente (Numa 2001*)*.

- (…) Un montaje que ofrece a los sentidos del espectador una experiencia teatral diferente a la acostumbrada (…) No hay dramaturgia, se trata, más bien, de un relato-escénico-musical-humorístico que parece ser la excepción a la regla: demuestra cómo sí es posible, bajo determinadas condiciones, hacer teatro sin un texto "dramático" (…) Este espectáculo ofrece una propuesta teatral fresca, interesante y, sobre todo, entretenida (Escalante 2000).

- (…) Una obra que conjuga el talento (del director, actores, diseñadores, y todo el equipo artístico), la belleza (de la propuesta escénica, de las imágenes, del canto)[93], el sentido del humor, la posibilidad de compartir el inquietante mundo de los *castrati*, la sorpresa y la intrusión del público en la escena, la fascinación por la historia de la música, la cultura del espectáculo, la precisión y la exigencia de un teatro de gran calidad. (Peláez 2000).

- (…) Claudio Valdés Kuri refrenda todas las expectativas que causó con su primer montaje, *Becket* de Anouilh. Resulta el director ideal para este texto, en el que logra emparejar música y actuación con gran sentido lúdico que llega a ser un gran espectáculo con un mínimo de recursos (Harmony 2000*)*.

Por su parte, un alto porcentaje de las notas internacionales publicadas en la web de Teatro de Ciertos Habitantes destaca, primordialmente, el tema de los *castrati* y la forma en que fue abordado por los artistas escénicos:

- (…) La historia de los *castrati* llenó de magia a los espectadores (Heredia 2000).

- Una obra original y novedosa. Una obra de calidad que tuvo gran éxito en Cádiz (Choza 2000).

- (…) Tanto el director como el dramaturgo tienen un firme manejo de las convenciones del teatro barroco, y saben explotarlas hasta alcanzar estupendos efectos (…) Al ver la compañía mexicana recrear tan brillantemente la ópera barroca, es imposible no recordar que, en la

[93] El paréntesis es del crítico.

cumbre de la era barroca, la Ciudad de México era la capital cultural de un imperio universal. El joven sopranista Javier Medina tiene una voz clara y pura, con un rango vocal prodigioso y una extraordinaria dicción en italiano (Bruckner 2001).

- (…) La historia de los castrados revisada por una compañía mexicana inclasificable. La fuerza de Valdés Kuri radica en hacer cohabitar los contrarios, bufonadas y armonía, violencia y dulzura (Solís 2001).

- Historia y fantasía, bien acoplados, describen el apogeo de los *castrati* en el Siglo de las Luces. Lo bello no es lo que le preocupa a Claudio Valdés Kuri, le tiene más bien sin cuidado. Aborda el escenario descaradamente, poniendo en juego todas las disciplinas, musicales y teatrales (Le Soir 2001*)*.

- México envía un hermoso espectáculo iconoclasta, muy documentado y con valor casi pedagógico. Cantante, actor y director, Claudio Valdés Kuri presenta una pintura picaresca, marcada por la estética circense, que celebra en tono irónico y tierno a los *castrati* (Ph. T. 2001*)*.

- (…) Una sofisticada y bien intencionada sátira de la ópera del siglo XVIII; una parodia de corazón, sumamente divertida incluso para aquellos que no son amantes de la ópera (Hampton 2007).

En el sitio oficial de Ciertos Habitantes no estaban incluidos, entre otros documentos periodísticos, la crítica de Rodolfo Obregón[94]. Evidentemente, lo que este investigador teatral publicó no contribuía, positivamente, a la promoción y difusión de la puesta en escena. En la sección "Teatro" de la revista *Proceso*, escribió que:

> (…) con el aval de la Compañía Nacional de Teatro, Valdés Kuri reaparece con *De monstruos y prodigios*, un espectáculo subtitulado como "la historia de los castrati (…) *De monstruos y prodigios*, que revive –a pesar de tantos certificados de defunción– al teatro El Galeón, se aprecia de entrada como una forma poco habitual sobre nuestros escenarios (…) ni monstruos ni prodigios hacen su aparición sobre la arena que cubre el piso de El Galeón, pues la escena, complementada con números musicales y ecuestres, ilustra constantemente aquello que ya dice el texto y no logra establecer la liga entre la información y la experiencia íntima de los personajes; a excepción del brillante momento en que un siamés resume apasionadamente el argumento de Orfeo y Eurídice, mientras el otro marca el ritmo acompasado de la partitura de Gluck (…) La falta de autenticidad es puesta en evidencia por la "espontánea" que interrumpe brillantemente la representación, o por la súbita metamorfosis de Kaveh Parmas, quien logra unir palabra y gesto a sus contenidos emocionales hasta el momento en que puede expresarse en su propia lengua. Consecuente ausencia de

[94] Ver texto completo en la sección Anexos.

> complejidad, por desgracia, mina un brillante y atractivo espectáculo cuyo objetivo, en efecto, sería devolver su humanidad a los castrati (Obregón 2001).

Otra nota de la misma publicación, presentada en el año 2007 y titulada "De monstruos y prodigios"[95], firmada por Estela Leñero Franco, hablaba positivamente de la puesta en escena, pero abre un paréntesis pequeño para cuestionar sobre el origen de los recursos usados para el montaje (no aclara si se refiere a recursos materiales o artísticos):

> (…) El objetivo de entretenimiento y de abordar un tema interesante se cumplió, la empatía y aceptación con el público fue clara, aunque nos quedamos con la inquietud acerca de los recursos usados. Con aplausos de pie, la pieza *De monstruos y prodigios* se despidió de México complacida. Estamos seguros de que su gira será un éxito (Leñero 2007).

En Argentina, en el número 2332 de la revista *Criterio* se publicó una nota denominada "De monstruos y prodigios", la cual apuntaba que

> El grupo mexicano Teatro de Ciertos Habitantes, bajo la dirección de Claudio Valdés Kuri, cerró este VI Festival con uno de sus más reconocidos espectáculos, estrenado en octubre de 2001 en España, y presentado ahora en homenaje a su autor, Jorge Kuri, fallecido en 2005 (…) El director ha procurado reproducir la estética del Barroco mediante un montaje donde prevalece la yuxtaposición de escenas, sin demasiada ligazón causal, las variaciones sobre un mismo motivo –la exorbitancia–, el recurso del teatro dentro del teatro, el juego y la improvisación. El efecto es de vértigo y llega, hacia la media hora final, al exceso y al desborde. Con todo, prevalece el fuerte impacto que producen el excelente desempeño de un elenco sólido y versátil, que incluye la portentosa voz de Javier Medina y la ejecución musical de Edwin Calderón, y el deslumbrante diseño del vestuario sobre un escenario casi despojado (Criterio 2007).

Finalmente, y sólo con la intención de mostrar las contraposiciones de voces en torno al trabajo de Claudio Valdés y de Jorge Kuri, que podrían ayudarnos a tener una idea de que esta puesta en escena no le pareció virtuosa a todos los que asistieron a verla, a pesar de la extraordinaria venta de boletos, presentamos la nota que Wílliam Venegas (sic) publicó en el diario *La Nación* de Costa Rica. El documento se llamó "Monstruos y prodigios: castrati" y venía acompañado del siguiente balazo: "Llega de México. ¿Es teatro castrado? Crítica para la polémica". Éstos son algunos fragmentos del cuerpo de la nota:

[95] Ver Anexos.

> (…) Es un texto absolutamente magisterial (didáctico), que no magistral (estupendo). Le sobran datos, pero le falta estructurarlos. Para evitarle la fatiga al público, ante la ausencia de un texto teatral propiamente dicho, de poca inteligencia dramática en su planteamiento y en sus parlamentos, solamente descriptivo, el grupo y su director se las ingenian con pura inventiva escénica (…) No niego que buenas lecciones se pueden aprender en el uso de la imaginación para convertir en burlesco un texto aburrido, propio de un diccionario monográfico sobre las artes dramáticas (…) Si no salí en este momento del Melico[96] fue por una razón profesional. Me llené de paciencia. Igual debo decirles que el público aplaudió furibundo al final lo bueno y la vulgarización de este teatro castrado conceptualmente, ¿qué aplaudía más?, no sé (Venegas 2008).

Con las citas periodísticas que hemos incluido en este apartado, podemos darnos cuenta de que, aunque no todos estuvieron de acuerdo con la propuesta escénica de Claudio Valdés Kuri y su compañía Teatro de Ciertos Habitantes, el acontecimiento escénico no pasó desapercibido para la comunidad teatral mexicana, ni para la mayor parte de los países que recibieron la puesta en escena. Aunque, en muchos casos, la crítica teatral no promueve la reflexión sobre dicho acontecimiento escénico, sí cumple un papel sustancial, principalmente, en coadyuvar al artista escénico a lograr la convocatoria social sin la cual, como hemos dicho antes, su exhibición sería impensable. Y esta labor se logra con cada una de las notas publicadas sin importar, en muchos casos, como en esta puesta en escena, que se hable a favor o en contra.

Sin embargo, para que la participación de esa crítica se dé, es necesario que el artista escénico tenga cierto "reconocimiento", como dice Valdés. Este "reconocimiento", a la manera de este director escénico, no es sino, como dice Pierre Bourdieu, la acumulación de un cierto un capital simbólico. Acumulación en la que participan, entre otros factores, la opinión de los consagrados sobre el quehacer de un artista escénico, la crítica periodística y, en algunos casos, como éste que exponemos, el Estado. A este último aspecto, el del Estado, dedicaremos el siguiente capítulo, ya que consideramos que, para la consolidación de la puesta en escena de *De monstruos y prodigios*, así como para su internacionalización, jugó un papel fundamental que, asimismo, potenció el proceso de consagración de Valdés como director teatral.

[96] El Teatro Popular Melico Salazar es uno de los espacios escénicos más importantes de Costa Rica.

CAPÍTULO 6.

El discurso de artisticidad y el papel del Estado

Jorge Kuri buscaba medios no sólo para ser dramaturgo o *dramaturgista*, sino hasta actor y promotor de proyectos teatrales, amén de su filiación a ciertas vanguardias estéticas. Lograrlo o no era la encrucijada de su discurso de artisticidad, el que le daba sentido a su arte y a su visión como artista y que, asimismo, configuraba una ideología que estaba enmarcada por sus condiciones de vida, su historia como artista, así como por su acceso e imposibilidad a los recursos materiales y sociales que le permitieran alcanzar lo que hemos llamado el acontecimiento escénico.

¿Cómo se conforma, en el México de "estos tiempos de frustración y desencanto" (Bonfil, 227), ese discurso de artisticidad en un escritor como Kuri? La respuesta no es sencilla de responder, porque en la gestación de dicho discurso intervienen diversos factores externos al artista. Por ejemplo, el director teatral Mauricio Jiménez pone en relieve la importancia del recurso material y humano para la concreción de la obra teatral. En la revista *Paso de Gato*, escribió que:

> La producción habrá que entenderla desde la perspectiva de ser parte medular y creadora del hecho escénico en concreto. Las ideas son esencia, pero si ellas no se traducen en actos, objetos y formas, es decir si no son tangibles, nuestro trabajo es sólo ilusión. Cuántas veces hemos creído hacer algo y únicamente ha sido una sombra o una mala aproximación a nuestros sueños. Sí, la producción, esa mezcla de creación y administración de los bienes, es una muy delicada profesión y un ejercicio muy sofisticado para lograr la concreción del 'cómo' de la puesta en escena (Jiménez 2002, 33).

El cómo a que se refiere Jiménez forma parte de lo que nosotros entendemos como estilo, retomando la propuesta de Umberto Eco, el cual no es sino la manera en la que el artista está en su obra y la forma en que la hace materialmente visible. En esta última frase queda explicitada, por ejemplo, aquella exposición de Jorge Kuri en la que decía que iba a diseñar obras de dos o tres personajes en espacios con poquísima producción, para tratar de lograr la exhibición de su trabajo.

En las líneas escritas por Kuri para su *3er. Informe de Actividades* de la beca que obtuvo por parte de la f,m,l. queda en evidencia la forma en la que su estilo como escritor se modificaría por las condiciones que le imponía el ámbito social. Al final, fueron dichas circunstancias las que determinaron el tipo de obra que Kuri planeaba hacer y las posibilidades para que pudiera ser exhibida, aunque en su discurso no exponía ninguna estrategia para lograr la convocatoria social. En la mayoría de los documentos escritos por Jorge Kuri revisados para este trabajo, pudimos observar que su discurso estaba dirigido, principalmente, para obtener financiación de recursos estatales y para convocar a otros artistas que le ayudaran a escenificar sus textos dramáticos. De todo el material revisado, únicamente en este informe pudimos observar un cambio en el destinatario: su objetivo ya no era el Estado, sino la Iniciativa Privada. Fue, precisamente, para obtener estos últimos recursos que decidió modificar su discurso de artisticidad y, por inclusión, sus propias obras, como hemos mencionado anteriormente. Pensamos que, quizá, en su cabeza estaba la idea de que el Estado debía apoyarle a escenificar sus textos dramáticos tal como él los había imaginado, lo cual no ocurría con los recursos de origen particular.

El cambio en Kuri no fue casual. Por alguna circunstancia, que no podemos saber, percibió un fenómeno del que daría cuenta, en el año 2002, la revista *Paso de Gato*. Ahí, el dramaturgo Carlos Nóphal escribió que, durante ese año, cada semana, en la capital de la República mexicana, se ofrecían al público entre 60 y 70 espectáculos escénicos, "desde grandes producciones con enormes presupuestos hasta pequeñísimas propuestas carentes de todo recurso" (Nóhpal, 21). Sin embargo, de acuerdo con esta nota, las grandes instituciones de la cultura nacional, "año con año, apoyan entre 10 y 20 proyectos distintos que se ofrecen al público" (21). Esto significa que la mayor parte de las producciones teatrales no fueron apoyadas económicamente por las instituciones oficiales de cultura, sino que lograron la exhibición con recursos, presumiblemente, privados, y no precisamente de las empresas, sino, probablemente, de los mismos artistas escénicos.

De acuerdo con Nóphal, en ese año, las principales instituciones de apoyo a la creación de las artes escénicas en la Ciudad de México, como son la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), el Centro Cultural Helénico (CCH), así como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

(FONCA)[97], únicamente apoyaron, aproximadamente, el 16 por ciento de la producción teatral de la Ciudad de México. Y aunque este porcentaje es reducido –no alcanza ni a la tercera parte de la producción escénica–, consideramos que cada una de estas instancias influye fuertemente en la generación de los diferentes discursos de artisticidad que coexisten en el Distrito Federal, además de que siguen teniendo "una función y política particular", ya que "coadyuvan en la estructuración de la cultura teatral del país" (Hernández 2002, 27).

Durante los dos primeros años del siglo XXI, del 100 por ciento de espectáculos teatrales que se exhibieron en los espacios de la UNAM, el 60 por ciento fueron creados con recursos de la Dirección de Teatro y Danza, mientras que el 40 por ciento estuvo constituido por proyectos externos. En el 2001, los teatros de la UNAM recibieron 174 mil espectadores, "30 por ciento más de los que acudieron en el año 2000". De esa cantidad, el 63 por ciento fue público universitario, según datos proporcionados por el mismo funcionario. En total, la Dirección de Teatro y Danza de la UNAM produjo 30 obras, en 1997; 21, en 1998; 15, en 1999; 15, en el 2000, y 25 en el 2001. "Se redujo el número de 1997 a la actualidad porque las temporadas han sido más largas. Hemos adoptado la política de permitir que las obras tengan una vida mayor para llegar a su público" (27).

De acuerdo con datos proporcionados por Mario Espinosa[98], para el año 2002, la Coordinación Nacional de Teatro contaba con un presupuesto de 15 millones de pesos para producciones, coproducciones, festivales y la Muestra Nacional de Teatro. Desde 1995, Espinosa fue titular de la Coordinación Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), puesto que después fue ocupado, a partir de 2001, por Otto

[97] De éstas, sólo la UNAM está desvinculada del CONACULTA.

[98] "Mario Espinosa Ricalde estudió la licenciatura en Economía en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, y el diplomado en Dirección de Escena en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Fue becario del Instituto Internacional de Teatro Alemán y del Instituto Goethe para participar como asistente residente en teatros de Esslingen y Colonia (…) se ha desempeñado como coordinador del Proyecto de Teatro del Instituto Mexicano del Seguro Social; coordinador nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA); secretario ejecutivo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), y coordinador del Sistema de Teatros de la Ciudad de México de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal. Ha dirigido decenas de puestas en escena en los más importantes teatros de la Ciudad de México y otros foros del país. En 1991 dirigió *La hija de Rappacini* de Daniel Catán y Octavio Paz, en el Palacio de Bellas Artes; en 1992 dirigió *La Traviata* de Verdi, también en el Palacio de Bellas Artes. (…) En 2005 fue invitado para dirigir la obra *Hay mucho de Penélope en Ulises* de Vicente Quirarte, en la Caja Negra del CUT, y en 2007 estuvo a cargo de la dirección de escena y coproducción de *Las copias*, de Caryl Churchill que se presenta en el Teatro Helénico. Ha sido reconocido en varias ocasiones por su trabajo como director de escena y es miembro del Sistema Nacional de Creadores. También ha sido consejero del Festival Iberoamericano de Teatro (FIT) de Cádiz, España y consejero del Festival de México en el Centro Histórico" (Difusión Cultural).

Minera. En estos funcionarios, ambos con trayectoria también como artistas escénicos, y durante el proceso de gestación, producción y exhibición de *De monstruos y prodigios*, podemos reconocer dos agentes fundamentales del campo teatral que participaron activamente en el impacto que esta puesta en escena tuvo en la comunidad teatral no sólo nacional, sino internacional, como señalamos en el capítulo anterior. Consideramos que el papel de Espinosa y Minera fue esencial, ya que como representantes de una institución cultural y artística contribuyeron a determinar "los límites de lo decible dentro del campo, no sólo en términos formales artísticos, sino políticos, en relación con los intereses del Estado que representan esas instituciones" (Tortajada, 25), además de que respaldaron y validaron el discurso de artisticidad de Claudio Valdés Kuri y de Teatro de Ciertos Habitantes, una compañía que, en aquel momento, fue identificada como Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes (Paul 2000).

Como veremos más adelante, Valdés tuvo un acceso fácil al financiamiento del INBA. Más allá de eso, *De monstruos y prodigios* fue apoyada para ser "la obra estelar" para la "reapertura oficial de la Unidad Artística y Cultural del Bosque" (Paul 2000), un espacio simbólico para la comunidad teatral mexicana. Para nosotros, ésta fue una forma de legitimar el discurso de artisticidad de este director teatral, legitimación que pudo haber resonado en otros diversos discursos de artisticidad que vieron, en la manera de hacer de Valdés, lo que el Estado reconocía como *verdadero* arte escénico, aquél que le brinda al artista lo que, creemos, necesita para existir socialmente: la exhibición y que, por lo mismo, es susceptible de estar cobijado por los recursos estatales.

Así, pensamos que el Estado participa no sólo en la creación de leyes, como llegó a sugerir Edgar Morin, sino como fuente de discurso de artisticidad, sobre todo en aquellas comunidades donde su participación resulta esencial para el desarrollo de las actividades escénicas. No podríamos entender, entonces, los discursos de Jorge Kuri y de Claudio Valdés Kuri sin la trascendente participación de las instituciones estatales mexicanas para el fomento, creación y difusión de las artes escénicas no sólo de la capital mexicana, sino de todo el país. En este capítulo, pues, nos proponemos hablar de las condiciones sociales de Valdés y de Kuri, en tanto artistas escénicos de la Ciudad de México, frente al impacto que la historia y las políticas culturales oficiales han

contribuido en la formación de una diversidad de identidades artísticas y, por lo mismo, de varios discursos de artisticidad en el Distrito Federal.

6.1 Una historia de dependencia institucional

Si mencionamos antes que, en la capital mexicana, coexisten diversos discursos de artisticidad en las artes escénicas es porque cada uno de éstos corresponde a una manera diferente en que los artistas escénicos conciben su quehacer y se vinculan o no a determinadas formas de militancia política, ideológica e, incluso, económica. La figura de las instituciones oficiales de cultura juega un papel esencial en la conformación de dichos discursos. Sin embargo, no podemos dejar de lado la participación de los capitales privados ni, tampoco, el fuerte desplazamiento que han vivido las artes escénicas, cuando menos en América Latina, desde finales del siglo XX y, con mayor apogeo en esta nueva centuria. Se trata del provocado por los medios masivos de comunicación, como la televisión, la radio y, con cada vez mayor influencia, el internet, lo cual, creemos, pone en mayor riesgo la creación de nuevos proyectos escénicos y también son una fuerte influencia para la creación de discursos de artisticidad.

Como indicamos en el capítulo anterior, en las artes escénicas de México, históricamente y sobre todo durante el siglo XX, ha habido una tradición que tiende hacia lo que Elka Fediuk reconoce como teatro de interpretación, aquél que "aporta una visión propia del artista" (Fediuk 2010, 157), lo cual ha otorgado una posición de genialidad a los artistas escénicos que son identificados como talentosos. Como en el caso de Claudio Valdés Kuri, esta posición, primordialmente, la han adquirido los directores teatrales, lo cual ha hecho que se acreciente el "individualismo resultante de la polarización entre el líder y la masa, que en el terreno del arte produjo la exacerbación de la figura del artista-genio" (157). Desde hace varios siglos, a estas figuras se les ha vinculado con el poder hegemónico, del cual obtienen, primordialmente, los recursos y su validación como artistas extraordinarios.

De acuerdo con Fediuk, el teatro de interpretación surgió en las sociedades monárquicas,

> (…) cuando la diferenciación estratifica y asienta las jerarquías de la cuna, del oficio y el servicio. Así se justifica la relación subordinada de los *teatrici* que sirven al soberano y a la nobleza y reciben a cambio la protección, el sustento y hasta cierto punto la legitimación de oficio. Más tarde, en las sociedades liberales o totalitarias el lugar del príncipe lo ocupará el Estado; se mantendrán las jerarquías bajo distinto orden y la cohesión estado-*teatrici* será cimentado por la ideología. El teatro de interpretación, envuelto en el proyecto de la modernidad se colocará en los ejes de sus principales movimientos proyectados en la obra y en el discurso de artisticidad (Eco, 1990). La unidad y totalidad serán los conceptos que orientarán el sentido para ajustar la interpretación hacia una clara y coherente fórmula con el fin de producir la imagen de un mundo a perpetuar o a alcanzar (155).

En México, con el triunfo de la Revolución mexicana, "los teatros que adoptan el fervor revolucionario como el soporte ideológico de su acción y de su estética fueron los más favorecidos por el público" (Fediuk 2008, 180-181), mientras que los proyectos de la 'alta cultura' estaban destinados, principalmente, a las grandes metrópolis (180-181). Fue en la época posrevolucionaria de los años 20 y 30 cuando se fundó el "teatro mexicano como movimiento hegemónico" (Schmidhuber, 13). En esa época, dramaturgos como Rodolfo Usigli, Juan Bustillo Oro y Mauricio Magdaleno "dejaron constancia del México que querían modelar políticamente" (13). Este autor identifica en las tres primeras décadas del siglo XX tres corrientes "que prevalecen aisladas, con raíces propias, público cautivo y creadores independientes": el teatro tradicional bajo la influencia del teatro español, el de búsqueda mexicanista y el experimentalista o de vanguardia (13). Estas corrientes teatrales definirán, en gran medida, la producción escénica de las décadas posteriores. No podemos, tampoco, desligar varias de las obras de Jorge Kuri al movimiento de la vanguardia en México, porque en ellas se muestra claramente su pasión y gusto por este movimiento. Por ejemplo, en *Delirio en claroscuro*[99] (2003-2004), *Bizarrías de la feria* (2003), y *Ya chupaste faros o la Transfiguración de los tránsfugas* (1999) aparece un personaje que se llama Amapola, que está inspirado en María Antonieta Rivas Mercado, una de las impulsoras y benefactora del Teatro de Ulises a finales de la década de los años 20. Tampoco podemos hacer de lado su tendencia mexicanista, que queda manifiesta desde el título

[99] "En *Delirio en claroscuro* desarrolla dos historias paralelas ubicadas en los cuarenta en el centro de la ciudad de México: una en el barrio chino con chinos, prostitutas y policías cantinflescos; y la otra en casa de un bohemio donde se revive y parodia al Teatro Ulises de esa época, impulsado por María Antonieta Rivas Mercado, aquí llamada Amapola. Los bohemios están llenos de intelectualidad y relaciones amorosas y palabras rimbombantes; los que transitan en el barrio chino, son personajes de los bajos fondos enredados en un sin fin de zafarranchos que ahorcan sus vidas" (Dramaturgia Mexicana 2010).

de algunas de sus obras: *Una feria alegro fúnebre* (1992), *La canción de Bucareli* (1996) o *Sueños de la Cumbancha* (2000).

Esa época de cierta añoranza para Kuri, como queda manifiesta en algunos de sus trabajos dramatúrgicos, fue de grandes transformaciones para el teatro mexicano y marcó, como asegura Fediuk,

> (…) las diferencias de los proyectos teatrales que tomaron la ruta de lo popular urbano, nacionalista oficial y la necesidad de unirse al concierto internacional. La alta cultura cosmopolita dotó con recursos de estética vanguardista a los grupos de intelectuales y revolucionarios. Destaca en aquellos inicios el Grupo de los Contemporáneos y su Teatro de Ulises. Además del grupo mencionado, el Teatro Orientación y las personalidades artísticas de otros países, que por diferentes motivos se integraron a la vida cultural y teatral en México, serán quienes tendrán mayor incidencia en los procesos formativos. La presencia de los maestros Fernando Wagner, Seki Sano, André Moreau, Charles Rooner y otros, estará ligada a las transformaciones estéticas y a la gestación de propuestas formativas (Fediuk 2008, 180-181).

A mediados de la centuria, en la década de los años 40 y 50, empezaron a formarse "círculos de poca permeabilidad", siempre "en torno a alguna institución que servía de cobijo político y presupuestal" (183). En 1946, se fundó el Instituto Nacional de Bellas Artes[100] (INBA) que, como dice su sitio de Internet es un "organismo cultural del gobierno mexicano responsable de estimular la producción artística, promover la difusión de las artes y organizar la educación artística en todo el territorio nacional" (Bellas Artes 2010), además de que en ese mismo año, el 15 de julio, se inauguró la Escuela de Arte Teatral (EAT) del INBA, la cual tenía,

> (…) por su ubicación administrativa, el papel representativo del 'teatro nacional'. Allí se concentró el grupo de intelectuales y creadores comprometidos con el proyecto oficial. La génesis del círculo en el que se encontraban, entre otros, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia y Clementina Otero, emergían de los Contemporáneos, de su Teatro de Ulises y del Teatro de Orientación. Los espacios de este grupo fueron los teatros pertenecientes al INBA y a la Escuela de Arte Teatral (Fediuk 2008, 185).

[100] "Creado mediante decreto presidencial del 31 de diciembre de 1946, bajo el nombre de propuesta presentada en 1932 por el entonces secretario de Hacienda y Crédito Público, Alberto J. Pani, para conformar un organismo nacional que se ocupara de las diferentes ramas de las bellas artes. Sin embargo, no fue sino a mediados de los años 40, durante el gobierno del Presidente Miguel Alemán que se establece una comisión encargada de estudiar la problemática cultural del país y se funda una Institución orientada a estimular la producción artística de México para fructificar la obra de enseñanza y difusión artística que realizaba el Gobierno Federal" (Bellas Artes 2010).

En el año 1947, Salvador Novo, que había pertenecido al equipo fundacional de Teatro de Ulises, como traductor, director y actor, asumió la jefatura del Departamento de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes. "Se especializó durante este periodo en la dirección escénica. Adaptó para el Teatro Infantil dos obras novelescas: *Don Quijote* (1947) y *Astucia* (1948), que dirigió, así como más de una docena de obras extranjeras y nacionales" (Gorostiza, 3).

Es en este periodo donde comenzamos a identificar el quehacer de los artistas escénicos mexicanos fuertemente ligado a los recursos estatales o a las decisiones emanadas por los funcionarios en turno. Esto incluía, también, a los denominados grupos experimentales:

> La profesionalización del teatro experimental coincide y es provocada en buena parte por la intervención directa del Estado en el patrocinio de las Bellas Artes. Durante la gestión de Novo al frente del Departamento de Teatro se apoyó a los que él mismo denominó "grupos de teatro experimental" y se les facilitó un local en el antiguo convento de San Diego, lugar donde se encontraba también la Escuela de Arte teatral del INBA. En 1948 dos de estos grupos experimentales se presentaron en el Palacio de Bellas Artes: "Los amigos del teatro" y "El teatro de la Reforma" (Adame 2004, 185).

La década de los años 50 representa un panorama "halagador" para el teatro mexicano. Así lo describió Celestino Gorostiza, quien aseguró que

> En contra del pesimismo derrotista que encuentra siempre razones para empañar el progreso de toda tarea noble, no queremos dar datos estadísticos de los nuevos teatros que se abren todos los días en la Ciudad de México y en las provincias, de las obras mexicanas que se representan en ellos, ni de las que concurren a certámenes y festivales cada vez más nutridos" (Gorostiza, xxvi).

No es nuestra intención hacer una descripción histórica del teatro mexicano durante la segunda década del siglo XX. Los datos aquí expuestos tienen la intención de mostrar someramente cómo, al término de la Revolución, con la construcción del modelo nacionalista de José Vasconcelos y, después, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, los artistas escénicos fueron dependiendo cada vez más de los recursos y políticas estatales. Llama la atención, por ejemplo, que a casi cinco décadas de que Novo asumiera la titularidad del Departamento de Teatro del INBA, coincidiera con Espinosa en que ambos compaginaban, junto a sus funciones burocráticas, su labor como artistas escénicos. Como ellos, la mayoría de los titulares del

Departamento/Coordinación de Nacional de Teatro han sido directores escénicos. También, por ejemplo, fue el caso de Otto Minera.

En estas cinco décadas, la idea de muchos creadores por depender de las instituciones de cultura, como Jorge Kuri, seguía estando presente, a pesar de que desde los años 80 en América Latina –y México no fue la excepción– se empezó a ver una influencia creciente de empresas trasnacionales en la producción escénica, como afirma Juan Villegas en *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina* (Villegas, 16). No obstante, aun con dicho influjo, Margarita Tortajada, basándose en una investigación de Marcos Kaplan[101], ve que, cuando menos en materia cultural y artística,

> (…) el Estado en Latinoamérica tiene el papel más decisivo, pues interviene en la producción y difusión, establece la demanda y el apoyo, decide los estímulos y obstáculos a esas actividades. Sin embargo, su intervención en el campo cultural y artístico se da de manera improvisada, cubriendo necesidades coyunturales; sus políticas oscilan 'entre un relativo énfasis nacional-populista-estatizante y un énfasis elitista-privatista-colonizante, sin conseguir establecer políticas culturales orgánicas y organizadas, sino completas y contradictorias entres sí y con otros actos del Estado' (Tortajada, 23).

En el "Colofón" a una exposición que Jorge Kuri hizo el 25 de marzo de 2002, titulada *La ropa vieja se enmienda en casa*, al respecto del tema que ahora tratamos, expuso lo siguiente:

> Lamento cerrar esta exposición con una frase tan trillada como "no existe nada nuevo bajo el sol", pero viene a colación por la ropa tendida en la azotea de nuestra dramaturgia mexicana. Dar a conocer nuestras obras es tan importante para la colectividad que debería de ser un derecho y más aún: una obligación para las instituciones que nos dieron estudios. Si cada dramaturgo propone una nueva fórmula con cada obra, y en vez de rascarse con sus propias uñas comparte sus hallazgos con los demás, entonces, tal vez, estaremos en vías de construir una identidad universal (Kuri 2002).

En las palabras "obligación" y "derecho" este dramaturgo remarca lo que, considera, le corresponde de parte de las instituciones que lo educaron y, cabe recordar que todas pertenecen al sector público, con excepción del Centro de Arte Dramático AC

---

101 Kaplan, Marcos. 1984. "Estado, cultura y ciencia en América Latina", publicado en Cultura *y creación intelectual en América Latina.* México: Siglo XXI.

(CADAC), al que perteneció en el año 1999, según consta en su currículum vitae. Además, pensamos que, en la visión de Kuri, el Estado debería apoyar a los creadores y esto corresponde a un supuesto de que el Estado no debería tener intereses particulares, sino que se le puede exigir una neutralidad que permita al autor asegurar la belleza/artisticidad pura, sin contaminación. En el caso de Kuri, la validación que le dieron las mismas instituciones que lo formaron como escritor es lo que ahora el mismo Estado debería apoyar desde su capacidad de darle exhibición a sus obras. Otro dato importante sobre estos dos vocablos que ahora resaltamos es que fueron escritos (o pronunciados, no sabemos el origen ni el destino de estas palabras) casi año y medio después del estreno de *De monstruos y prodigios*, dato que indica, en cierta medida, un énfasis a lo que él, como artista escénico creía que le correspondía y no le había sido asignado. En estas palabras, a su vez, resuena lo que Tortajada afirma sobre el Estado: "decide los estímulos y obstáculos a esas actividades" (23). Es decir, Kuri percibe en su quehacer y de las instituciones más obstáculo, por no darle el apoyo que le corresponde por derecho, que estímulo (por cierto, este documento fue anterior a la beca para la Fundación de las Letras Mexicanas por la que recibía la cantidad de 10 mil pesos mensuales[102]).

En estas líneas de Kuri podemos apreciar una característica singular de su discurso de artisticidad: la marginación. La visión sobre la recepción de su quehacer como artista escénico es, también, característica de una pluralidad de macrosistemas y minisistemas culturales que Juan Villegas ha identificado en América Latina, los cuales están

> (…) relacionados entre sí, en continua transformación de hegemonía y marginalidad fundada en la conflictividad de poderes políticos, culturales y económicos (…) coexisten varios sistemas culturales, de los cuales algunos tienen la capacidad de imponerse como dominantes y otros quedan como marginales o subyugados (Villegas, 16).

Por su pertinencia para este trabajo y porque consideramos que nos permiten ubicar los discursos de artisticidad de Kuri y Valdés, hemos destacado de la propuesta teórica de Villegas cuatro categorías de análisis. La primera es los discursos teatrales, "correspondientes a los discursos teatrales producidos por los sectores culturalmente hegemónicos, aunque su destinatario puede pertenecer a sectores de otros grupos

[102] Ver apartado Fuentes de Información, en "Otros documentos", Kuri 2004c.

culturales" (24). La segunda que propone es la de los discursos teatrales marginales, que está integrada por "aquellas manifestaciones teatrales que no coinciden con los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico" (25), el teórico aclara que esta marginalidad no necesariamente responde a un asunto de diferencias de clase social.

Una tercera categoría es la de los discursos teatrales desplazados, es decir, aquellos discursos que en algún momento fueron considerados como hegemónicos, "pero cuyos códigos perdieron vigencia dentro de los sectores culturales hegemónicos" (26). Y la cuarta es la de los discursos teatrales subyugados, "que incluye aquellos discursos a los cuales el poder prohíbe su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita" (26). En este sentido, consideramos que Jorge Kuri pasó de pertenecer a un discurso marginal a uno hegemónico, al participar de la puesta en escena de *De monstruos y prodigios.* Esto fue en una primera etapa, porque después detectamos un paso del discurso hegemónico a uno subyugado. Es pertinente, para esclarecer lo que ahora comentamos, que recordemos las palabras que Francisco Turón publicó en la revista *Proceso* a la muerte del dramaturgo, con respecto a su búsqueda para llevar a la escena *La amargura del merengue*:

> Mi intención era montarla en el patio del Claustro del Centro Cultural Helénico, pero Luis Mario Moncada, que yo no sé quién le dijo que era dramaturgo, me lo ha negado con el pretexto de que no era posible debido a que no se podía tocar la estructura arquitectónica del espacio. Y entonces me preguntó: ¿Por qué a Hugo Hiriart o a José Solé y a otros tantos más sí les dio chance de presentarse en ese espacio? Que no fuera su picahielo Martín Acosta, porque entonces sí me daba hasta dos temporadas seguidas. Lo que pasa es que me tiene envidia y de consolación quiere que me conforme con La Gruta. ¡Pero no lo voy a aceptar! Durante años he sido ignorado por algunos grupos que se dedican a difundir la dramaturgia contemporánea, privilegiando a los extranjeros y a los 'adaptadores' que se especializan en 'versiones libres' de autores que no saben o no pueden defenderse. El respeto al derecho de autor es un asunto de ética que no tiene vuelta de hoja, por lo que el presente proyecto busca reivindicar una obra que ha sido objeto de censura, intentos de plagio y manipulación del discurso, por lo que nuestro principal objetivo es montar la obra tal y como fue concebida por su autor (Turón 2005).

Claudio Valdés, por su parte, pasa de un discurso que ni siquiera alcanzaría la marginalidad, sino, quizá, el grado de meritorio (una categoría que Juan Villegas no contempla en su esquema) a uno hegemónico. La historia que el director teatral narra

refleja la experiencia de un artista-empresario exitoso con capacidad para negociar con el Estado. De acuerdo con sus palabras, un día acudió a la Coordinación Nacional de Teatro para proponer la puesta en escena de *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*. Acudió, porque un amigo suyo le contó que en la coordinación estaban interesados en conocerlo:

> Me acerqué a Bellas Artes para proponer este proyecto y a todo me dijeron que sí. Llegué a una oficina, con el coordinador Nacional de Teatro de ese entonces, Mario Espinosa. Ni leyó el proyecto. Nada más vio mi currículum. Entonces, le dije "oye, pero, costaría tanto". "¡Mjú!" "Y voy a meter un caballo". "¡Mjú! "Voy a llenar de arena y necesito cerrar el teatro para mí nada más; no puede haber otra obra". Y a todo decía que sí. Nada más: Mjú. Y yo dije: "gracias". Y me salí. No daba crédito de lo que había sucedido. Dijo que sí a todo.
>
> Eso implicaba cerrar el teatro. Si llenas de arena un teatro, significa cerrarlo. No me parecía lo más correcto en un país donde los teatros están peleados. Había que llenarlo de contenidos interesantes. Uno fue la obra, de jueves a domingo; los miércoles llevábamos, siempre cada miércoles, una conferencia relativa al montaje. Fue delicioso. Desde que empezó la temporada. Siempre, cada miércoles, había una actividad que todos los del grupo dieron. El jinete daba sobre equitación barroca; bueno, sobre el arte ecuestre barroco. Los actores sobre el proceso de montaje. Mario Iván (Martínez) sobre vestuario. Javier (Medina) sobre los castrados y la emisión vocal. Yo, sobre principios de dirección escénica con respecto al montaje.
>
> Invitamos, me acuerdo muy bien, a un personaje interesantísimo, Alejandra Bogue[103], que fue a dar una conferencia sobre androginia. Interesante. Y los martes estaba la serie radiofónica[104], martes y domingos. Y los lunes había un monólogo que hizo Claudia Mader, también con el juego de la monstruosidad, desde un punto de vista totalmente distinto, sobre el espacio de arena. La única condición es que tenía que trabajar sobre el espacio de arena. Pero, entonces, todo este proyecto nació desde que aceptaron que el teatro estuviera cerrado para nosotros. Nosotros llenamos las actividades del teatro. Ahí nació esta idea de la serie y las conferencias y el monólogo.
>
> Además, hicimos una exposición en el vestíbulo. Una exposición de vestuario, que tiene que ver con la historia del vestuario, porque en la obra, de alguna manera, la historia del vestuario se ve escénicamente. Los personajes se van cambiando en escena. Enfrente del público. Su gran traje barroco se va transformando en el traje moderno. Es clarísimo cómo se ha ido transformando a través de las épocas el vestuario. Y, aparte de eso, hicimos una producción televisiva. Un proyecto muy global. No una serie, perdón. Un programa. Se

[103] "Alejandra Bogue, asumida como transgénero, ya ganó un premio como revelación femenina en *Las Criadas* de Jean Genet, y su éxito 2002-2003 se llama La Tesorito, segmento estelar del programa *Desde gayola*, que transmite Telehit" (Anodis 2003).

[104] A la par de la temporada teatral de *De monstruos y prodigios*, se produjo una serie de radio basada en el mismo texto de Jorge Kuri. Fue transmitida a través del Instituto Mexicano de la Radio (IMER).

> grabó la obra profesionalmente. Todo coordinado por nosotros. La compañía hizo eso, claro, con buenos aliados. Era un proyecto muy global. Yo hice *Monstruos y prodigios* busqué patrocinadores. No hubo coproductores internacionales. Nada más hubo un productor que fue Bellas Artes, aparte de los patrocinadores (Valdés 2009).

Las experiencias de estos dos creadores escénicos nos ayudan a comprender y a pensar en una historia de la impartición de cultura hegemónica en México que puede leerse, principalmente, a partir de las dos primeras, es decir, la de los discursos teatrales hegemónicos y la de los discursos teatrales marginales que conllevan una relación indisoluble: la primera, al ser, conforma la segunda. Excepto el discurso de Jorge Kuri, no encontramos, para esta investigación, ningún discurso de subyugación, aunque sí creemos que hay muchos discursos teatrales de desplazamiento, sobre todo generacional. El proyecto Telón de Aquiles de Jorge Kuri y Enrique Olmos, por ejemplo, da cuenta de dicho desplazamiento, pero desde el lado contrario, de quien quiere ocupar la silla en cuanto quede vacía.

6.2 Economía neoliberal, cambio de estrategias

Por lo expuesto hasta ahora, no podríamos contar la historia de Jorge Kuri como ajena a las políticas emanadas del Estado mexicano ni a sus prácticas de gestión cultural, así como tampoco a la intervención de los recursos económicos estatales para la existencia de determinados discursos de artisticidad. Pensamos que, posiblemente, esa palabra "reconocimiento" que Kuri escribió antes de morir, también lleve implícita la huella de la política cultural en su existencia como dramaturgo. Y es que, desde su óptica, la participación del Estado parece omnipotente. Eso tiene larga tradición histórica, ya que no fue sino hasta mediados o finales de la década de los años 80, cuando la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia de la República mexicana dio paso a la economía neoliberal; la presencia de este nuevo modelo también significó un cambio en la obtención de recursos para la creación de las artes escénicas que, hasta ese momento, sí parecían depender casi exclusivamente de las instituciones culturales[105]. Un caso concreto es el de la danza teatral que

[105] Como apuntamos al principio de este trabajo, nos referimos a la creación de las artes escénicas cuyo fin principal no es comercial o lucrativo.

> (…) se ha producido casi exclusivamente con el apoyo del Estado, apoyo definitivo para que este arte pueda producirse como se concibe tradicionalmente, ya que requiere de una infraestructura costosa: escuelas para formar profesionales y teatros para presentarlos, gastos de producción, promoción, administración, etc. La danza académica requiere de apoyo financiero externo, y debido a la nula tradición y la falta de interés de la iniciativa privada o de otros grupos de la sociedad civil en apoyarla, ha debido ser el Estado quien la financie. Así, el Estado con su auspicio ha regulado y determinado, en mucho, sus posibilidades, condiciones y limitaciones (Tortajada, 20).

Pero la exigencia que emana del discurso de artisticidad de Jorge Kuri no podemos ceñirla a un simple capricho de dramaturgo *subyugado*. Adquiere un carácter de ambiente social, si tomamos en cuenta las palabras que Guillermo Bonfil Batalla apunta en su texto *México profundo*, donde señala que

> El juego real de las decisiones políticas sigue abierto sólo para unos pocos, bajo normas y procedimientos anquilosados, juego de pizarrón, previsible y rutinario, incompetente cada vez más para responder a lo que realmente pasa. La corrupción sigue ahí campeando por los fueros que le otorgan una larga historia y su aceptación generalizada como forma de conducta admisible y esperada (Bonfil, 222).

Valdés pertenece, a diferencia de Kuri, a ese pequeño grupo al que se refiere el investigador. El dramaturgo, aunque agudo en sus declaraciones, participa ideológicamente de una mayoría que ve como imposible el acceso a los recursos estatales para materializar su obra de arte escénico. Así, consideramos que, aunque buen negociador-empresario, Valdés representa el discurso de artisticidad que la hegemonía estatal está dispuesta a apoyar:

> Por ese camino, que resulta de la aplicación de un modelo económico y de civilización único y excluyente, todo lo ajeno al modelo (lo que corresponde a otro proyecto civilizatorio) se convierte en obstáculo, rémora y factor de atraso; toda su potencialidad se ignora y se niega (…) los conocimientos 'tradicionales' constituyen un capital invaluable para todos los pueblos del México profundo y pueden transformarse en recursos para el país en su conjunto a condición, necesariamente, de que se les reconozca y se admita siquiera la posibilidad de que sean válidos (Bonfil, 225).

Hay autores que consideran la hegemonía como un factor de consenso ideológico en las comunidades. No es el caso de William Roseberry, por ejemplo, quien habla de ausencia de tal consenso en las situaciones sociales de dominación:

> Los dominados 'saben' que están dominados, saben por quiénes y cómo; lejos de consentir a esa dominación, inician toda clase de formas sutiles de vivir con, hablar de, resistir, socavar y confrontar los mundos desiguales y de concentración del poder en los que viven (Roseberry, 122).

En el caso de la producción de las artes escénicas en la Ciudad de México encontramos una enorme cantidad de artistas escénicos que realizan puestas en escena al margen de los recursos estatales. Éstos, tal vez, representan el 84 por ciento que no son apoyados por las instituciones oficiales de cultura que mencionamos al principio de este capítulo. Así, por ejemplo, durante el primer trimestre del 2001 pudimos encontrar varias puestas en escena en diversos espacios teatrales de la capital mexicana que no pertenecían a las instituciones hegemónicas de cultura que enlistamos anteriormente. En el Teatro Ofelia, Álvaro Espinoza dirigió *La vida difícil de una mujer fácil*, de Luis G. Basurto. Ramón Gutiérrez llevó al escenario *La pachanga de Espergencia*, una comedia basada en la canción de Chava Flores, en el Foro de la Nueva Dramaturgia. *El mundo sin ti*, de Dante del Castillo fue liderada por Fermín Zúñiga, en el Teatro Coyoacán. Wildebaldo López actuó, dirigió y escribió *La primera dama* que se representó en el Teatro Wilberto Cantón. Una obra de Román Calvo, *El enigma del esqueleto azul*, se puso en el Foro Rodolfo Usigli (la revista *Tiempo Libre* no publicó el nombre del director). En el Museo Soumaya, Ivan LeRoy dirigió *A nuestra imagen y semejanza*, de Juan Monterrubio, mientras que Fernanda Villeli vio escenificado su texto *Dos gardenias*, por parte de Patricia Reyes Spíndola en el Foro Stanistablas (*Tiempo Libre* 2002). En nuestro recuento no incluimos obras de corte comercial o con contenido homosexual, que proliferaron en la cartelera teatral de este periodo.

Además, la lista incluye una veintena de títulos más, entre los que se encuentran *Ifigenia entre los Tauros*, escrita y dirigida por Agustín Meza (en el Teatro Sergio Magaña). *Camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera, fue dirigida por Ludwik Margules, en El Foro. Mauricio Jiménez, por su parte, fue responsable de la dramaturgia y dirección de *Puerto Infinito*, en el Teatro Casa de la Paz de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). *Escenas de un matrimonio* de Ingmar Berman se escenificó en el Foro Shakespeare, bajo la dirección de José Caballero, mientras que Boris Shoemann dirigió *Los endebles* de Marc Bouchard, en el teatro La Capilla de Coyoacán (*Tiempo Libre* 2000)

En el año 2000, cuando se estrenó *De monstruos y prodigios,* cuatro actrices (Ana Francis Mor, Cecilia Sotres, Nora Huerta y Marisol Gasé) fundaron la Compañía de Teatro-Cabaret Las Reinas Chulas que, para el año 2005, se constituyó como Asociación Civil,

> (…) formando Teatro Cabaret Reinas Chulas, AC. Entre otras actividades, han realizado presentaciones teatrales para promover los derechos sexuales y reproductivos con perspectiva de género en diversas delegaciones de la Ciudad de México. Además, han sido impulsoras de la difusión del teatro-cabaret a partir de la organización del Festival Internacional de Cabaret (que comenzaron en el año 2002) y que involucra grupos de todas partes del mundo. Este festival, no obstante, lo hacen con apoyo de recursos públicos, de instancias como México en Escena, FONCA, Secretaría de Cultura del DF, INBA e Iberescena (Reinas Chulas 2010).

Esta asociación, tiempo después, se haría cargo de administrar el cabaret-teatro El Hábito, que anteriormente dirigían Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe. Un sitio alternativo al quehacer teatral hegemónico donde, además de restaurar el Teatro La Capilla, hasta el año 2000 habían presentado más de 320 espectáculos (*Arts-History* 2010).

Aun con toda la cantidad de espectáculos marginales a los espacios o al apoyo económico estatal, el discurso de Jorge Kuri no deja de revelar la fortaleza que tiene el discurso hegemónico. García Canclini tampoco se mantiene ajeno a esta situación. Para este investigador,

> La burguesía (…) crea la ilusión de que las desigualdades no se deben a lo que se tiene, sino a lo que se es. La cultura, el arte y la capacidad de gozarlos aparecen como 'dones' o cualidades naturales, no como resultado de un aprendizaje desigual por la división histórica de las clases (García 1990, 13).

Así pues, en un esquema como el de México, en materia de artes escénicas el Estado aparece como la institución fundadora de figuras hegemónicas, pero más allá de lo que éste avala, pensamos que es la misma práctica cotidiana, aunada a una ideología férreamente arraigada, lo que permite que, en casos como el de Kuri, se perciba una ideología dominante que consolida un discurso de artisticidad donde pareciera que los artistas escénicos apoyados por el Estado son poseedores de un don especial que los hace acreedores, de manera natural, a dicho apoyo. Creemos que, tal vez, en esta

ideología se funda lo recio de los reclamos que Kuri hace a la comunidad teatral, ya que él sí se percibía como un artista escénico con derecho natural a ese apoyo institucional.

Por su parte, el *habitus* de director-empresario hace que la visión que Claudio Valdés Kuri tiene sobre su quehacer y sobre la forma como le deben ser asignados los recursos estatales sea diferente, quizá, a la mayoría de los creadores escénicos del Distrito Federal. La ideología de Valdés no es la de alguien que espera que le sea concedido el apoyo sólo por el hecho de ser artista. En él, lo que percibimos, es una posición negociadora. Claudio Valdés ofrece al Estado, a cambio, lo que en ese momento el Estado necesita. Este esquema es lo que Tortajada reconoce como una relación de dependencia-autonomía,

> (…) donde el artista negocia con el Estado y obtiene poder y beneficios según su prestigio, y al mismo tiempo se supedita a las cambiantes políticas culturales que determinan los apoyos para la producción y difusión de su trabajo para conservar ese poder. El Estado, a su vez, manipula al artista con esos apoyos y se muestra ante la sociedad como el impulsor de la vida artística y cultural del país (Tortajada, 544).

Es por esta relación que podemos entender la razón por la cual *De monstruos y prodigios* obtuvo un papel protagónico y por encima de muchas otras puestas en escena durante su estreno en México, el cual no sólo fue un acontecimiento para Teatro de Ciertos Habitantes, sino para las comunidades teatral y dancística de México. Este acontecimiento tuvo lugar a pocas semanas de que finalizara el sexenio presidencial de Ernesto Zedillo, periodo en el que Tovar y de Teresa era director del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)[106], instancia a la que pertenece el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), del cual se desprende la Coordinación Nacional de Teatro. Hay que subrayar que, en este mismo año, las elecciones del 2 de julio marcaron el fin de la dictadura partidista que durante más de siete décadas había ostentado el Partido Revolucionario Institucional (PRI). El nuevo partido (Acción Nacional), de

[106] "(…) el 7 de diciembre de 1988, el gobierno de la República Mexicana publicó un decreto en el *Diario Oficial de la Federación* en donde declaró la creación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) (…) fue creado con el fin de coordinar las políticas, organismos y dependencias tanto de carácter cultural como artístico. Asimismo, tiene labores de promoción, apoyo y patrocinio de los eventos que propicien el arte y la cultura. El antecedente inmediato de Conaculta fue la Subsecretaría de Cultura de la Secretaría de Educación Pública; sin embargo, a través de un decreto en 1988 se desprende de ésta y anexa todas las instituciones, entidades y dependencias de otras secretarías con funciones de carácter cultural. Entre los motivos que generaron su fundación se encuentran su papel en el estímulo y fomento de la creación tanto artística como cultural, garantizando la plena libertad de los creadores. De la misma forma, se reconoció que debe alentar las expresiones de distintas regiones y grupos sociales del país, para así promover, preservar y enriquecer los bienes artísticos, culturales y patrimonios históricos con los que cuenta la Nación" (Consejo Nacional 2010).

filiación abiertamente empresarial, producía incertidumbre en el aparato estatal de cultura acomodado en sus políticas culturales. *De monstruos y prodigios*, entonces, se posicionó como la puesta en escena que simbolizaría ese nuevo cambio en el Instituto Nacional de Bellas Artes y la llegada de Claudio Valdés Kuri como el nuevo agente artista empresario neoliberal.

La primera función de esta obra fue pretexto, como hemos mencionado, para la reinauguración de la Unidad del Bosque, que representa uno de los epicentros de la *alta* creación de las artes escénicas en la capital de la República mexicana. Asimismo, ese mes de noviembre no significaba únicamente el fin del sexenio de Zedillo Ponce de León, sino que Tovar y de Teresa dejaba el cargo al frente del CONACULTA, institución a la que había pertenecido durante dos periodos presidenciales. Dice Valdés Kuri que "fue muy gracioso ese estreno, porque fue para inaugurar la Unidad Artística y Cultural del Bosque después de haber sido remodelada. Ahí estaba Rafael Tovar y de Teresa[107]. Y todos los *gallones* de Bellas Artes" (Valdés 2009a). Aquí, lo importante a destacar, es la participación de la Coordinación Nacional de Teatro, sin la cual, seguramente, esta obra no hubiera tenido el alcance y el éxito que logró desde su estreno, a finales del año 2000.

Sin embargo, no podemos considerar esta puesta en escena como representativa de los montajes que también apoyó Mario Espinosa como titular de dicha coordinación, porque consideramos que, cuando menos en el primer trimestre del año, hubo algunos que destacaron y que impactaron en la comunidad teatral de ese periodo. Hay que mencionar que, en nuestro recuento, aparecen puestas en escena de directores jóvenes y consagrados de la escena nacional. En total, suman 11, entre las que se encontraban *Las cuatro muertes de María*, de Carole Fréchette, dirección y traducción de Mauricio García Lozano, que se presentó precisamente en el Teatro El Galeón; *Felipe Ángeles* de Elena Garro, versión y dirección de Luis de Tavira, en el teatro Julio Castillo; *De la naturaleza de los espíritus,* de Héctor Mendoza, en El Granero; en ese mismo espacio, *Opción Múltiple*, de Luis Mario Moncada, dirigida por Iona Weissberg; *Fe de erratas*,

[107] Rafael Tovar y de Teresa hizo carrera política en el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta). Ahí, fue coordinador de Asuntos Jurídicos en 1989, coordinador de Asuntos Internacionales de 1990-1991, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes de 1991-1992 y presidente del Consejo de 1992-2000 (Festival Cervantino 2010).

autor y director Agustín Meza, en el Teatro Ramiro Jiménez Rueda, así como *De la A a la Zeta por un poeta*, de Fernando del Paso, dirección Emmanuel Márquez y Rubi Tagle que tuvo funciones en Teatro El Galeón (*Tiempo Libre* 2000).

¿Qué hizo, entonces, que la obra que ofreció Claudio Valdés Kuri fuera tomada en cuenta para esa ocasión tan especial? Creemos que, principalmente, el ofrecimiento del director-empresario a que esta puesta en escena sería apoyada por capitales privados, además de los de la Coordinación, así como su posibilidad de representar a México en varios festivales internacionales, como finalmente ocurrió[108]. Cuando menos, el esquema de co-producción, aunque resultaba atractivo para la administración de Espinosa, no era tampoco nuevo en el campo de la producción de las artes escénicas en México.

Desde la década de los años 80, como habíamos mencionado, se comenzó a ver una creciente participación de la iniciativa privada en los proyectos culturales. Sin embargo, la presencia del Estado, en esta materia, continuó teniendo un fuerte carácter hegemónico. A finales de esa década, con la intención de "reordenar la relación Estado y sociedad en materia de cultura", y recién llegado a la presidencia de la República (el 7 de diciembre de 1988), Carlos Salinas de Gortari creó, por decreto presidencial, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes[109] (CONACULTA) "como la instancia que, a partir de ahora, y bajo la estrategia de una delegación de funciones de la SEP, será la entidad responsable de la política cultural. Bajo su coordinación se colocaron –casi– todas las instituciones culturales hasta ahora existentes" (Jiménez 2010, 175), a

[108] Ver capítulo 5 de esta investigación.

[109] "Los primeros ejercicios para crear un despacho estatal dedicado a atender a quienes hacen cultura se dieron en 1939 con la fundación del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en 1939, y del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1946; ambos surgieron como organismos descentralizados de la Secretaría de Educación Pública. Un intento por crear una dependencia encargada de diseñar una política cultural orgánica tuvo lugar durante el sexenio de Luis Echeverría, cuando se anunció que se enviaría al Congreso de la Unión una iniciativa de ley para crear el Consejo Nacional de las Artes como organismo descentralizado, con presupuesto suficiente para fomentar la creatividad y la difusión artística.

"En principio, la idea fue bien recibida, aunque con matices, por intelectuales como Juan Bañuelos, José Revueltas y Juan de la Cabada. Sin embargo, el proyecto tenía una falla de origen: el encargado de redactar el anteproyecto fue Pedro Ojeda Paullada, entonces procurador de Justicia. Como era de esperar, la propuesta no prosperó, incluso algunos intelectuales advirtieron el peligro de un sobrejercicio (sic) burocrático en la creación de un organismo de este tipo. El tiempo les daría la razón.

"José López Portillo retomó el proyecto y creó el Fondo Nacional para Actividades Sociales, a capricho de su esposa Carmen Romano. El organismo fundó el Centro Cultural Ollin Yoliztli, la Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México e impulsó el Festival Internacional Cervantino. El primero en hablar de una Secretaría de Cultura fue Miguel de la Madrid" (*Milenio* 2009).

partir de ese momento se abrió "una fisura jurídica" que ha afectado todo el funcionamiento de la dependencia estatal (175).

Como afirma Elka Fediuk, en los años subsiguientes, el CONACULTA comenzó a aplicar una cultura de no absolutismo en la promoción, producción y difusión de la cultura, una política que también alcanzó al sector de las artes escénicas. Así, entendemos que quien pudiera negociar con el Estado, como Valdés, sería quien pudiera ofrecerle lo que éste necesitaba: el acercamiento de capitales privados que le permitieran seguir teniendo un carácter hegemónico que, por lo que apreciamos, no estaba dispuesto a perder. Para la investigadora, entonces,

> El retiro del Estado de su obligación moral y presupuestaria respecto a la cultura, y particularmente el arte, desarticuló el 'proyecto nacional único' y desdibujó las intenciones de 'una escuela mexicana de actuación', idea que quedó limitada a proyectos personales. Las políticas del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, replantean el papel del Estado que cambió de 'mecenas' a 'sponsor', un patrocinador parcial. Las convocatorias anuales ofrecen becas en razón de productos de creación contratados en co-financiamento. El Estado se desentiende de su rol conductor en la construcción de los valores de la sociedad nacional dejándolo en manos de los propios artistas y de la incipiente sociedad civil (Fediuk, 196).

En la década de los años 90, el CONACULTA vivió una etapa de inestabilidad política, así como la falta de un marco jurídico favorable y la ausencia "de canales de apoyo" (Jiménez 2010, 175), los cuales fueron condicionantes para que durante los años 90 desaparecieran "varias organizaciones de la sociedad civil, creadas en el campo cultural en la década anterior" (175). Lucina Jiménez López asegura que, con respecto a la inversión privada y como México no ha tenido una fuerte tradición en esta área, "aunque esa participación se ha incrementado" (175), desde su aparición en el fomento a proyectos culturales, no ha existido "aún una legislación en torno al financiamiento a la cultura, ni una ley de mecenazgo cultural o de fundaciones. En términos generales, las fuentes de financiamiento siguen siendo las arcas del Estado, aunque cada vez disponen de menos recursos" (189). Entonces, la propuesta de Valdés Kuri no sólo resultaba interesante para la Coordinación Nacional de Teatro sino, incluso, novedosa y conveniente, ya que no existen en México muchos artistas escénicos con la capacidad de conjuntar su arte con un proyecto empresarial, como lo ha logrado, al paso del tiempo, este director teatral. Esto significa, retomando las palabras de Néstor García

Canclini, que la innovación en torno a las políticas culturales no estaba en la posibilidad de la Coordinación, sino de la sociedad civil representada, en este caso, por Valdés Kuri:

> En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen 'no interesada' de su expansión económica (García 2009, 86).

Podemos ahora explicarnos que, en la reunión de Valdés Kuri con Mario Espinosa, lo que ocurrió no fue que al titular de la Coordinación no le interesara el proyecto escénico que le mostraba el director-empresario; es más, ni siquiera podríamos asegurar, como dice Valdés, que no lo leyó. Lo que este funcionario escuchó y vio en el currículum de este artista escénico fue una insólita capacidad negociadora que podría representar ese nuevo agente en el campo de la escena teatral mexicana, el del artista-empresario, una posición que, por su formación y *habitus*, Jorge Kuri estaba muy lejos de alcanzar.

6.3 Artisticidad y capital simbólico

En Valdés Kuri el reconocimiento como artista escénico había sido conseguido con *Beckett o el honor de Dios*, una puesta en escena que se sumaba a su trayectoria como líder de otros proyectos artísticos, como su grupo Arts Nova, que también tuvo una fuerte recepción en diversos países del planeta. La reunión con el titular de la Coordinación y, después, el estreno de *De monstruos y prodigios* en la Unidad del Bosque, lo colocó en una posición privilegiada en el campo de la producción teatral mexicana. Después de la primera función en México de su puesta en escena, Valdés ya no sólo aparecía como cualquier agente competidor, sino como un agente con capital consolidado, con poder, es decir, un consagrado[110] del campo de las artes escénicas en México.

[110] La consagración, de acuerdo con el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, significa "conferir a alguien fama o éxito" (RAE).

En esa entrevista con Espinosa se nota una transformación en la identidad del director de teatro basada, según las palabras del director, en su trayectoria artística. La posición de Valdés en el campo teatral resulta singular, justamente en el sentido de que, antes de tocar una puerta, tenía una imagen de cierta acumulación de capital simbólico basada en el proyecto que había dirigido antes en el Museo del Carmen y con intención de proponer uno nuevo. Al salir, dicha imagen cambia. Su capital simbólico se basa, ahora, en su persona y no en el proyecto; éste último adquiere un valor de secundario ante la aceptación del funcionario a la propuesta de producción. ¿Sería el mismo discurso de Valdés Kuri si no hubiera conseguido, tan fácilmente, la exhibición de su obra, como lo logró con *De monstruos y prodigios*? Posiblemente, no. Consideramos que esta obra no hubiera tenido el alcance que tuvo si no hubiera contado con el apoyo de la Coordinación. Sí es probable que Valdés Kuri hubiera logrado la imagen de director-empresario exitoso que ahora ostenta, porque la visión sobre su quehacer le hubiera orillado a ésta, pero le hubiera tomado mayor tiempo. Lo que también creemos, como probable, es que Jorge Kuri no hubiera alcanzado la notoriedad pública que tuvo a su corta edad y, posiblemente, su exigencia no hubiera sido tan fuerte que lo hubiera llevado a la tumba. Pero éstas no son más que suposiciones. Los hechos fueron éstos y el resultado es el encumbramiento de Valdés y el suicidio de Kuri.

Lo que también es cierto, es que la llegada de Valdés Kuri a los escenarios teatrales rompió con una cierta tradición e ideología que pasaba por la mente de muchos creadores escénicos mexicanos: que los recursos y los espacios privilegiados estaban destinados a los *grandes* directores con una trayectoria muy comprobada. En Kuri y Valdés apreciamos, pues, la presencia de una nueva generación de creadores escénicos que encuentra, en la institución oficial, el apoyo suficiente para convertir su discurso de artisticidad en objeto de reconocimiento en el campo.

¿Por qué un acto como el encuentro de Valdés Kuri y Mario Espinosa podría tener resonancia en la comunidad teatral? En primera instancia, por la figura y la institución que representa el titular de la Coordinación Nacional de Teatro. En segundo lugar porque, justamente, se trata de un artista teatral con poca trayectoria en los escenarios mexicanos. No obstante, consideramos que estos dos factores no son suficientes para que un director, como Valdés, sea investido con la figura de consagrado sólo porque un

funcionario público lo determine así, lo cual no estaría lejano tampoco de la propuesta sobre el realizativo de J.L. Austin que mencionamos en el capítulo 4.

Pensamos que, además, es la acción de la práctica social lo que da orden y coherencia a las relaciones en el campo; ahí, en la cotidianidad, también es donde el poderoso, o quien se ostenta como tal, reafirma o pierde su capital simbólico, se vuelve consagrado o no. Éste podría ser, tal vez, el principio de la construcción de la identidad del artista escénico como un ser que posee facultades sobrenaturales que lo ubican, en el imaginario colectivo, a nivel de genio. El que el Estado apoye el trabajo de un artista escénico, como Valdés Kuri, valida este discurso y los medios de comunicación se encargan de reforzarlo. Así, el director fue investido no sólo de poder material, sino, también, simbólico. Y este poder tiene la "capacidad de producir realidad, la cual no es un mero atributo de las cosas o de las personas en la realidad, sino que es la misma constitución de la realidad, en cuanto es apoyo para la realización personal, la que ha de ser considerada en todos sus dinamismos como poder productor" (Reyes, 100-101).

El Estado al validar un discurso de artisticidad, también juega un papel esencial en ese consenso sobre el sentido del mundo de la creación de las artes escénicas que, en el caso que estudiamos, también crea figuras simbólicas. Así, el Estado se convierte, también, en creador de vía (o no) para hacer arte, es decir, de sentido de artisticidad. El símbolo, entonces, desde la propuesta de Mauricio Beuchot, "tiene cierto poder de hacer asociar con algo que está recóndito en la naturaleza exterior o en la naturaleza del hombre. Es algo que está intermedio entre la natura y la cultura" (Beuchot, 28-29). El que un individuo adquiera cierto poder simbólico habla no sólo de su ganancia como agente activo e influyente, sino que lo coloca en un espacio intermedio entre lo que la cultura reconoce como triunfo y lo que, se cree, como habíamos mencionado, que le podría corresponder por naturaleza, algo así como un don divino.

Pero el discurso oficial busca validar su propio discurso y sus prácticas. De alguna manera, no explicita las condiciones materiales que requiere el artista escénico para realizar su obra de arte. Hace aparecer al creador como virtuoso, un prodigio al que hay que apoyar. Sin embargo, esta forma de proceder no hace sino acentuar las diferencias entre los creadores, formando espacios de marginación de la comunidad artística, como los que en su discurso trata de evidenciar Jorge Kuri. Es en este esquema donde la

condición material de la obra de arte escénico se-da-por-hecho y se le desvincula de la puesta en escena, como si no tuviera influencia en el quehacer de los artistas. Influencia que, nosotros consideramos, es fundadora de diversos discursos de artisticidad como mencionamos al principio de este capítulo.

Néstor García Canclini considera que la manera "más decisiva" para constituir el poder simbólico, es la acción ideológica, no "en lo que puede hacerse presente a la conciencia de los sujetos" (García 1990, 20), sino en las relaciones de sentido, de creencia de mundo, "que se organizan en el 'habitus' y sólo podemos conocer a través de él" (20). La capacidad de exhibición no puede sino tener esta carga simbólica; por lo mismo, hemos considerado en estas líneas que lo que sostiene los discursos de artisticidad no sólo es el acercamiento de los agentes artísticos a los medios que le permitan una fuerte capacidad de exhibición, sino el carácter simbólico que éste adquiere al conseguir dicho acceso, ¿o no es, acaso, la enorme posibilidad de exhibición de lo que muestra Valdés Kuri en su relato?

6.4 El nuevo modelo: la negociación

La compañía Teatro de Ciertos Habitantes no mantiene un elenco estable, como mencionan en su sitio oficial de Internet; incluso, tratan de no establecer un discurso unívoco. No obstante, lo que sí mantienen inamovible es el esquema empresarial, con un organigrama que les permite consolidarse como una compañía-empresa transnacional que busca alejarse de la imagen de compañía artística respaldada por el Estado y que ve, a éste, únicamente como patrocinador.

El éxito de *De monstruos y prodigios*, así como su fuerte resonancia en la comunidad teatral del Distrito Federal, no se debió solamente al trabajo de construcción escénica de Claudio Valdés Kuri y de los integrantes de Teatro de Ciertos Habitantes. Este logro de enorme convocatoria[111] comenzó ahí, en la reunión con Mario Espinosa. En este caso, el papel del Estado fue fundamental, como lo ha sido no sólo con la figura de Valdés, sino

[111] En la entrevista, Claudio Valdés Kuri reveló que el público que asistió a ver *De monstruos y prodigios* al Teatro El Galeón fue tan numeroso que, incluso, compraban los boletos "con semanas de anticipación" (Valdés 2009).

con muchas otras figuras de la escena teatral mexicana. Y esto no ha sido privativo del teatro. Margarita Tortajada, por ejemplo, en su libro *Danza y poder*, expone que

> El desarrollo de la danza académica ha dependido de su propia dinámica y sus necesidades, y de las condiciones sociales en las que está inmersa, pero también de las 'relaciones de solidaridad y complicidad entre los miembros' de sus instituciones y de sus agentes. La lucha, como en todo campo, asume sus formas específicas, y se ha dado por puestos directivos, por obtener mayor reconocimiento, por subordinar otras corrientes: por ejercer el poder. En este campo, sus miembros se interrelacionan también por 'el sistema de tradiciones rituales, compromisos sindicales y otras obligaciones' no artísticas que contribuyen en su propia y específica lógica. Podemos decir que la danza es un lenguaje y una práctica social que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación y resistencia (Tortajada, 19).

Tampoco podemos desligar la historia de *De monstruos y prodigios* de las condiciones institucionales en las que se llevó a cabo. Y es que, hasta este momento, hemos hablado de condiciones exógenas a la Coordinación Nacional de Teatro. Consideramos pertinente exponer, someramente y a manera de conclusión de este capítulo, la situación interna que vivía, en ese entonces, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, ya que desde sus orígenes el CONACULTA es una instancia que se ha visto marcada "por altibajos y polémicas". Un reportaje titulado "Conaculta: el tiempo transcurrido", publicado por el periódico *Milenio*, el 7 de marzo de 2009, señala que:

> El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tomó forma definitiva el 29 de marzo de 1989, cuando en el Diario Oficial se publicaron las facultades que le delega la SEP (Secretaría de Educación Pública). Nace sobre la misma base legal que el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Nacional de Antropología e Historia; sin embargo, éstos quedan supeditados al titular del consejo. Al respecto, Jorge Ruiz Dueñas escribe en su ensayo 'Cultura, ¿para qué?': 'El respeto que debe darse a su carácter de órganos desconcentrados se opone a la subordinación que en los hechos generan las funciones de coordinación del CNCA'.
>
> De aquí deviene la incertidumbre jurídica que ha acompañado al organismo y que durante el sexenio de Vicente Fox alcanzó un punto álgido cuando la titular del Conaculta, Sari Bermúdez, pretendió que se aprobara la Ley de Coordinación para el Desarrollo Cultural, también conocida como Ley Bermúdez.
>
> La falta de certeza jurídica ha derivado en debates sobre si debe existir bajo el régimen de órgano desconcentrado de la SEP o si debería convertirse en

> Secretaría de Cultura. Para los titulares del despacho, esto no ha sido una prioridad[112] (*Milenio* 2009).

En 2009, el mismo Mario Espinosa publicó, junto con Maricela Gascón, un ensayo titulado "Dos ejemplos de política cultural en México", el cual dice que

> (…) estas mismas políticas alimentaron también un aparato burocrático costoso, poco flexible y difícil de mover, como por ejemplo, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, con sus más de 20 mil empleados, entre los que destacan los más de 7 mil del Instituto Nacional de Bellas Artes y los más de 8 mil del Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como el hecho contundente de que el 80% de sus presupuestos (están) destinados a gastos administrativos. Por otra parte, se generó una especie de oligopolio, cuando no un franco monopolio, público federal en materia de producción, programación artística y difusión, que desincentivó y volvió sumamente dependientes de la situación política prevaleciente a las iniciativas surgidas de la sociedad civil (…) Entre las consecuencias de esta constante de las políticas culturales mexicanas destacan, además, la centralización de las decisiones y las acciones en cuanto a política cultural, la falta de estímulo para la creación de agrupaciones independientes de las iniciativas de los gobiernos y, más grave aún, el desarrollo de una comunidad artística pasiva, desunida, que espera y no propone, dispuesta a agradar y a amoldarse según las circunstancias, en lucha feroz por recibir los apoyos públicos (…) (Espinosa 2009, 66,67 y 68).

Creemos que estas líneas de Espinosa y Gascón dan cuenta del marco institucional en el que se gestó la producción de *De monstruos y prodigios*. También nos ayuda a comprender que el interés tanto de Espinosa como de Valdés iba en una vía doble. Ambos agentes salían beneficiados de la negociación. Según un artículo publicado por *La Jornada,* en el año 2001 la Coordinación Nacional de Teatro había ejercido 90 millones de pesos de presupuesto, de los cuales 56 millones estuvieron destinados a mantener el aparato burocrático de esa dependencia (*La Jornada* 2002). Este dato significa que, únicamente para la producción de las obras teatrales, contaban con menos

[112] La nota periodística también comentaba lo siguiente: "El abogado e intelectual Víctor Flores Olea fue el primer presidente del Conaculta. Su gestión fue breve. En 1990, la revista *Vuelta* organizó el congreso 'El siglo XX: la experiencia de la libertad'. El encuentro fue presidido por Octavio Paz y es recordado porque Mario Vargas Llosa definió al régimen priísta como una dictadura perfecta, lo que le redituó en tener que abandonar el país y enemistarse con el Nobel.

Dos años después, el grupo Nexos organizó el Coloquio de Invierno con apoyo de la UNAM y el Conaculta, lo que ocasionó la molestia de Paz no sólo porque aparentemente recibió la invitación demasiado tarde, sino por la abierta simpatía de la dependencia gubernamental a su contraparte encabezada por Enrique Florescano y Héctor Aguilar Camín. Se dice que Paz habló con Carlos Salinas de Gortari para pedir la destitución de Flores Olea, quien a los pocos días dejó el cargo.

Siguió Rafael Tovar y de Teresa. Su gestión abarcó parte del sexenio salinista y el de Ernesto Zedillo y le tocó supervisar en la recta final los trabajos finales del Centro Nacional de las Artes en la Ciudad de México" (*Milenio* 2009).

el 40 por ciento del presupuesto destinado. Lo cual hacía no sólo necesario, sino urgente, recurrir a capitales externos para financiar proyectos escénicos. No obstante, por esta política de producción, sólo un artista con un *habitus* artístico-empresarial como el de Valdés Kuri podría tener acceso y posibilidad de utilizar los recursos del Estado a su favor y, con ello, acrecentar su capital simbólico. Para el resto de los creadores teatrales, como Jorge Kuri, estos recursos representan, simplemente, un sueño difícil de alcanzar.

CAPÍTULO 7.

Ethos: visión de mundo, visión de artista

En *La puerta abierta*, Peter Brook asegura que "el teatro no tiene categorías, trata sobre la vida" (Brook, 30). Tomando como base esta aseveración, creemos que no es posible desvincular el discurso de artisticidad de los artistas escénicos con todos y cada uno de los factores que intervienen en la creación de cualquier puesta en escena. Así, es el mundo el que está en el artista al momento en que crea su obra de arte y es el artista el que, a su vez, está en el mundo en el momento del acontecimiento escénico.

Desde esta perspectiva, para intentar comprender los discursos de artisticidad de Jorge Kuri y Claudio Valdés Kuri, no nos hemos podido desligar de su respectivo entorno social. Tampoco hemos ignorado la herencia artística ni las condiciones sociales que condicionan el ser de ambos artistas. Pensamos que la posición de uno y otro ha sido la de buscar que su arte fuera considerado como tal. Estamos hablando de un reconocimiento que fue pedido e, incluso, como en el caso de Kuri, exigido, para que les permitiera existir como artistas escénicos. Así, creemos que la artisticidad es el vehículo para alcanzar dicho reconocimiento y estos dos agentes del campo teatral encontraron un punto de encuentro y desencuentro sobre dicho reconocimiento, precisamente en *De monstruos y prodigios*. Un trabajo que, no obstante, los puso en un ámbito de negociación interpersonal para alcanzar el objetivo final de Valdés que fue la puesta en escena y la proyección internacional de la obra.

La visión que Kuri y Valdés tuvieron sobre su quehacer fue diferente, aunque ambos se desarrollaron en un mundo teatral en el que

> (…) desde mediados de este siglo[113] los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico –museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales– se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo (…) Se reduce el porcentaje de artistas de

[113] Se refiere al siglo XX.

> vanguardia y resurgen los 'grandes ancestros', puesto que la modernidad y la innovación dejan de ser los valores supremos (García 2009, 55).

En similitud al análisis de Néstor García Canclini y como pudimos apreciar en el capítulo anterior, la llegada del siglo XXI exhibe un "nuevo sistema de vínculos entre las instituciones culturales y las estrategias de inversión y valoración del mundo comercial y financiero" (60), donde el mercado artístico ha buscado formas de trascender las barreras nacionales para participar de un quehacer que está cada vez más asociado "a la transnacionalización y concentración general del capital. La autonomía de los campos culturales no se disuelve en las leyes globales del capitalismo, pero sí se subordina a ellas con lazos inéditos" (60).

La historia de Claudio Valdés Kuri es paradigmática de este nuevo sistema. La puesta en escena de *De monstruos y prodigios* no fue sino el inicio de la internacionalización de su trayectoria como director teatral cuyas obras "se han presentado ampliamente en su país natal, así como en importantes festivales en Europa, Asia, Latinoamérica, Estados Unidos y el Caribe" (Ciertos Habitantes 2010); además, este trabajo también contribuyó a que la revista *Líderes Mexicanos* lo hubiera reconocido como uno de los 300 líderes más influyentes del país (Ciertos Habitantes 2010).

Valdés representa, en este sentido, lo que Néstor García Canclini denomina "lo moderno", es decir, un procedimiento de distinción simbólica cuyos proyectos culturales son auspiciados por empresas privadas (García 2009, 86), frente a un sistema, el del Estado, cuyo papel es administrar "lo tradicional":

> Mientras el patrimonio tradicional sigue siendo responsabilidad de los Estados, la promoción de la cultura moderna es cada vez más tarea de empresas y organismos privados. De esta diferencia derivan dos estilos de acción cultural. En tanto los gobiernos entienden su política en términos de protección y preservación del patrimonio histórico, las iniciativas innovadoras quedan en manos de la sociedad civil, especialmente de quienes disponen de poder económico para financiar arriesgando. Unos y otros buscan en el arte dos tipos de rédito simbólico: los Estados, legitimidad y consenso al aparecer como representantes de la historia nacional; las empresas, obtener lucro y construir a través de la cultura de punta, renovadora, una imagen 'no interesada' de su expansión económica (86).

El proyecto artístico de Valdés incluye capitales privados y públicos, nacionales e internacionales. En el sitio web oficial de Teatro de Ciertos Habitantes, exhiben un

listado de 27 empresas privadas y organismos públicos que participan como "patrocinadores"[114] de sus obras teatrales. Es, pues, en la figura de este director-empresario como podemos constatar lo que García Canclini expone en *Culturas híbridas*, donde afirma que los empresarios

> (…) adquieren un papel más decisivo que cualquier otro mediador estéticamente especializado (crítico, historiador del arte) y toman decisiones claves sobre lo que debe o no producirse y comunicarse; las posiciones de estos intermediarios privilegiados se adoptan dando el mayor peso al beneficio económico y subordinando los valores estéticos a lo que ellos interpretan como tendencias del mercado (61).

Sin embargo, no todos los artistas escénicos en México construyen su orden de pensamiento con base en las tendencias de mercado internacionales. Jorge Kuri, en ese sentido, también resulta una presencia modélica en el campo de la producción teatral de la capital mexicana. Su lucha por participar plena y activamente de la construcción del hecho teatral y de buscar espacios de exhibición iba por este camino. Artistas como Kuri viven a la par de la corriente empresarial y "mantienen vigentes los argumentos románticos del artista solo e incomprendido, de la obra que exalta los valores del espíritu en oposición al materialismo generalizado"(61). Desde esa posición construyen su discurso de artisticidad. Este fenómeno de coexistencia no es exclusivo de este país, ni de esta época. Así lo hace saber Elka Fediuk:

> Es posible, y de hecho es muy común, que convivan y conversen entre sí personas cuyo razonamiento no coincide. Como bien lo explica Wittgenstein en *Investigaciones Filosóficas* (2008), el lenguaje opera mediante esquemas lingüísticos y no mediante significados. Por eso hablando la misma lengua la conversación se acopla en una aparente armonía. Sólo si persistimos en el análisis es posible darse cuenta que cada una de estas dos hipotéticas personas puede entender de manera distinta las proposiciones de la otra. De allí que la coexistencia de los distintos límites del saber puede remitirnos a los órdenes de pensamiento útiles para comprender la comunicación simbólica relacionada con las poéticas teatrales y también para estudiar los distintos teatros que conviven en la actualidad (Fediuk 2010, 147-148).

[114] Artes e Historia, Canal 22, Cineteca Nacional, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Duke University Center for International Studies, Embajada de Bélgica en México, Familia Rosas Priego, Contacto Cultural (Fideicomiso para la Cultura MEX-USA), Fundación BBVA-Bancomer, Fundación Carmen Toscano, Fomento Cultural del Norte Potosino AC, Grupo Imagen, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México en Escena (FONCA), México: Puerta de las Américas, Opus 94 (IMER), Paso de gato, Pineda Covalín, Proceso, Secretaría de Relaciones Exteriores, Telcel, Teletec de México, The Anglo-Mexican Foundation, The Doris Duke Charitable Foundation, The National Endowment for the Arts, The North Carolina Arts Council, The University of Texas at Austin.

Ahora bien, la participación de capitales privados para impulsar la creación artística tampoco es nueva:

> Habría que partir de las subvenciones con que la oligarquía de fines del siglo XIX y de la primera mitad del XX apoyó a artistas y escritores, ateneos, salones literarios y plásticos, conciertos y asociaciones musicales. Pero el periodo decisivo es el de los años sesenta. La burguesía industrial acompaña la modernización productiva y la introducción de nuevos hábitos en el consumo que ella misma impulsa, con fundaciones y centros experimentales destinados a conquistar para la iniciativa privada el papel protagónico en el reordenamiento del mercado cultural (García 2009, 86).

Ante este nuevo panorama, para aquellos artistas escénicos que, como Kuri, defienden su posición al margen del mundo capitalista y que, quizá, van tras la búsqueda de un reconocimiento como seres especiales, el panorama de su quehacer es complicado. El acceso a los espacios de creación, así como las posibilidades de exhibición y convocatoria de su trabajo se han visto limitados y, como dijimos al principio de este trabajo, con ello corren el riesgo de ingresar a las filas de los no-artistas. Para nosotros, ésa es la voz que se alza tras la palabra "reconocimiento" que quedó como último testimonio de la existencia de Jorge Kuri, una voz que da cuenta de lo que García Canclini había visualizado desde finales de los años 80:

> Ser artista o escritor, producir obras significativas en medio de esta reorganización de la sociedad global y de los mercados simbólicos, comunicarse con públicos amplios, se ha vuelto mucho más complicado (…) Lo popular y lo culto, mediados por una reorganización industrial, mercantil y espectacular de los procesos simbólicos, requieren nuevas estrategias (92).

Ahora somos testigos de que discursos de artisticidad, como los de Kuri y Valdés, pueden "funcionar como una forma de inclusión o exclusión social" (Fediuk 2010, 148) y que las convenciones permiten que el arte escénico sea un hecho social, aunque "también diferencian a los que se instalan en modos ya consagrados de hacer arte de quienes encuentran lo artístico en la ruptura de convenido" (Howard S. Becker citado en García 2009, 39). Dichas convenciones son lo que Pierre Bourdieu llama la *doxa*, una forma lógica y compartida de percibir el mundo y que son el sustento de lo que el artista escénico entiende como su arte y de cómo cree que éste puede contribuir a conseguir el reconocimiento que requiere para ser considerado como creador escénico.

Así, para este capítulo final, nos hemos apoyado en la teoría del *ethos* histórico de Bolívar Echeverría, el cual es un principio de construcción del mundo, ya que consideramos que nos puede ayudar a entender cómo dos discurso de artisticidad tan, aparentemente, disímbolos, como el de Kuri y Valdés, pudieron, en un momento dado, coincidir para la producción de *De monstruos y prodigios,* y cómo, después de esta puesta en escena la ruptura fue inminente e irreconciliable. Además, creemos que el *ethos* histórico nos ayudará a reflexionar sobre cómo una figura como la de Claudio Valdés, a partir de este trabajo escénico, proyecta su discurso de artisticidad hacia el éxito internacional, mientras que Jorge Kuri lo vive en el terreno de la marginación y en una lucha que, finalmente, lo lleva a optar por la desaparición física.

7.1 *Ethos*, una experiencia del ser común

En el discurso de artisticidad de Jorge Kuri hemos encontrado eco de las vanguardias artísticas. Su Embajada de la Luna y la conformación de su grupo de seguidores futu-rústicos, con su respectivo manifiesto, son algunas de los indicadores de que este dramaturgo seguía estas corrientes con veneración. De los movimientos vanguardistas, el dramaturgo decía que

> (…) todos los movimientos de vanguardia (que literalmente quiere decir 'el que camina hasta adelante')[115] siempre resultan carne de cañón para un sistema que pretende instaurar el orden en todo desorden. Lo ideal sería cambiar el orden de la partida, para tomarle el pelo a todas las tradiciones, e infiltrar el desorden en todos los órdenes y los sentidos (Kuri 1997, 131).

No resulta extraño que Kuri fuera seguidor del futurismo, ya que fue uno de los primeros movimientos que proclamó la superioridad de ciertos medios de expresión, entre ellos las artes escénicas. Lo que buscaban era exaltar sus conquistas, "para indicar a los espíritus inteligentes que el arte no es nada más que una batalla entre la Naturaleza y el Genio, que busca arrancar una palabra nueva los misteriosos balbuceos del Universo" (Illán, 122). Kuri, en ese sentido, también tomó de los futuristas su gusto por la provocación, un gusto que llevó al extremo en donde podía: con taxistas, en el metro de la Ciudad de México, en reuniones sociales…

[115] El paréntesis es de Jorge Kuri.

Pensamos que su discurso de artisticidad encontró resonancia con el futurismo en la ruptura con el arte que se consideraba de "perfección-reacción", ya que los futuristas ponían el acento, "por primera vez, en la 'necesidad'" (Bretón, 182). Hacer arte como necesidad de artista, más que como ejercicio estilístico, de ahí la imposibilidad de poner fronteras al quehacer artístico frente a la vida cotidiana:

> Ante el desgaste de las vanguardias que terminan por pervertirse y volverse retaguardias, cualquier intento de sistematizar un procedimiento creativo corre el riesgo de volverse un *cliché*. Así suele ocurrir con todos los estilos; el romanticismo derivó en cursilería; el surrealismo en desmadre iconoclasta, una especie de diarrea de la imaginación.
>
> Si observamos con cuidado dicho fenómeno no será muy difícil deducir hasta qué punto un estilo siempre existe; hasta el momento que se le clasifica como tal, para dejar de ser *un estilo* y convertirse en una convención, bajo la que rige el entendimiento de quienes pretenden sistematizar un procedimiento. La misma historia del arte bien podría recapitularse según el surgimiento de ciertos movimientos que en su momento buscaron romper con esa etiqueta llamada 'estilo', y que pretendía definir la naturaleza subversiva de una expresión (Kuri 1997: 131).

Por otro lado, la idea de Jorge Kuri sobre el artista que tiene que ser aceptado como tal para que pueda vivir, tiene fundamento en el pensamiento de Kant:

> El ideal del artista, fundado en el idealismo kantiano, se alimenta de la vida interior y produce un fenómeno que lleva a los poetas a "vivir" el contenido de su creación. Se genera una obligada coherencia entre la vida y la obra; de allí también que la imaginación y los fantasmas dictan el comportamiento que sitúa al artista fuera de las reglas sociales, en una marginalidad elegida que prepara un futuro pedestal, equivalente de la recompensa cristiana *post mortem*. La vida de sacrificio por el arte y en contra de las reglas burguesas (sociales) que oprimen el espíritu y no reconocen sus profetas (Fediuk 2010, 158).

No podemos entender la adhesión de Kuri, un siglo después, al futurismo italiano, sin voltear la mirada al pensamiento de Bourdieu, para quien el ingreso a una determinada comunidad, sobre todo ideológica, como la política o la religión, implica una transformación o conversión, tal vez no consciente, pero sí tácitamente impuesta. Éste, como apuntamos arriba, es el mundo de la *doxa*, una forma lógica y compartida de entender y percibir el mundo "en base a la cual se procede de una manera irreflexiva y sin cuestionar. Corresponde a palabras que se usan o actos que se realizan sin necesidad de proporcionar definiciones o justificaciones" (Spedding, 13).

Bourdieu habla de la *doxa* originaria, que recuerda al pecado original del catolicismo. Es la huella de la circunstancia en la que se nace y se vive, "es esa relación de adhesión inmediata que se establece en la práctica entre un *habitus* y el campo al cual está acordado, esa muda experiencia del mundo como algo que se da por sentado y que el sentido práctico procura" (Bourdieu 2001, 109). Todo lo que rebasa ese sentido práctico originario es lo *queer*, lo exótico, lo criticable y, en casos extremos (como los monstruos, los locos o los herejes), lo expugnable, lo odiado, lo rechazado o lo abandonado:

> (…) el habitus es una capacidad infinita de engendrar, con total libertad (controlada), unos productos –pensamientos, percepciones y expresiones, acciones– que siempre tienen como límite las condiciones históricas y socialmente situadas de su producción, la libertad condicionada y condicional que él asegura está tan alejada de una creación de novedad imprevisible como de una simple reproducción mecánica de los condicionamientos iniciales (90).

Las vanguardias históricas tuvieron un momento de esplendor e, incluso, como el mismo futurismo, de internacionalización. Pero este proyecto también tuvo una tendencia a la baja; "en parte, por el derrumbe de las condiciones sociales que alentaron su nacimiento" (García 2009, 43). Kuri se adhirió a esta filosofía artística en un momento en que las condiciones de producción de artes escénicas, como mencionamos al inicio de este capítulo, se habían modificado y, por lo mismo, su posibilidad de sumar adeptos a su movimiento personal no podían ser tan fructíferas como en el tiempo de Boccioni y Marinetti. De ahí que, aunque con seguidores fortuitos, su movimiento prácticamente fue en solitario.

Ahora bien, regresando a la idea de Bourdieu sobre la *doxa*, podemos decir que, teniéndola como cimiento, el individuo va haciéndose una narración de su propia existencia. Jerarquiza los personajes, edita las ideas, busca cortar lo que le parece maligno. Esa narración, de alguna manera, es compartida, o no, con los miembros del grupo social o, en el caso del campo artístico, con otros artistas con los que se relaciona cada artista. Esto es el principio del *ethos*, es decir, "una experiencia común, una comprensión común nacida del encuentro entre seres humanos (…) una experiencia compartida que vive de su constante memoria" (Larraín, 243). Por esa experiencia compartida, en esa narración, el individuo se explica su mundo y su estar en ese mundo. Pero el *ethos*, al ser experiencia, no es forma definitiva de la identidad del individuo, es

un proceso. Y aquél que no comparte el *ethos* del otro, tiene riesgo de ser condenado a la crítica, al ocultamiento o, en casos más severos, a la aniquilación. Así, pues, en tanto experiencia comunal, el *ethos* despliega una enorme proliferación de formas de ser, de ver, de hacer y de interpretar la vida y la relación entre los seres humanos.

Para Bernard Laurent, "las normas morales o jurídicas no son sociológicamente interpretables si no se ponen en relación con su *ethos* concreto mediante una restitución lo más precisa posible de este fondo simbólico de evidencias colectivas, en el que convergen negociaciones y estrategias personales que se expresan en términos de funciones y de poderes" (Laurent, 76). Considera que se debe partir de una definición concreta de un *ethos* para comprender que

> (…) regula no solamente las actitudes, las acciones y los comportamientos, sino también las relaciones de poder, las relaciones de intercambio de bienes materiales y, sobre todo, simbólicos. Ese principio regulador se encuentra ya depositado en las formas culturales, constituidas, entre otras cosas, por los dichos ancestrales, los adagios y los proverbios de contenido ético (76).

Para Pierre Bourdieu el *ethos* es, pues, el terreno de "la fe práctica", o sea,

> (…) el derecho de ingreso que tácitamente imponen todos los campos, no sólo sancionando y excluyendo a todos aquellos que destruyen el juego, sino procurando, prácticamente, que las operaciones de selección y de formación de los recién ingresados (ritos de pasaje, exámenes, etc.) sean de tal manera naturaleza que obtengan que éstos otorguen a los presupuestos fundamentales del campo la adhesión indiscutida, prerreflexiva, ingenua, nativa, que define a la *doxa* como creencia originaria (Bourdieu 2001, 109).

Retomando esta última idea, podemos decir que el actual campo de producción escénica se ha transformado, como nos lo recuerda García Canclini. La llegada del siglo XXI con figuras como Valdés Kuri son signos de la nueva presencia. Así también, el derecho que exige el *ethos*, en tanto "fe práctica", está en un proceso de cambio y exclusión:

> La innovación estética se convierte en un juego dentro del mercado simbólico internacional, donde se diluyen (…) los perfiles nacionales que fueron preocupación de algunas vanguardias hasta mediados del siglo XX. Si bien la tendencia internacionalizante ha sido propia de las vanguardias, mencionamos que algunas unieron su búsqueda experimental en los materiales y lenguajes con el interés por redefinir críticamente las tradiciones culturales desde las cuales se expresaban. Este interés decae ahora por una relación más mimética

> con las tendencias hegemónicas en el mercado internacional (García 2009, 91-92).

Los futuristas vivieron su arte desde el terreno de la subversión y la provocación. Su *ethos* sufrió un cambio al momento en que se modificaron las condiciones políticas en que nació. Ahora, se les acusa de que fueran el origen del fascismo, con "su mezcla de activismo y antiautoritarismo" (Coronado, 171). En Jorge Kuri, por su parte, hay una visión del futurismo como una especie de movimiento terrorista:

> Debido a su naturaleza subversiva, todas las vanguardias, en un principio, permanecieron bajo tierra, esperando el momento de hacer explosión. Una verdadera actividad terrorista, digna de Padre Ubú. Atentar contra la seguridad de todos los sistemas ha sido la premisa de cierto grupo de 'terrorismo teatral', que se hace llamar Los espeluznistas cósmicos. Este grupo de experimentación escénica surgió en 1994, encabezado por Francisco Benson, joven teatrero que no quiso terminar su carrera en la Universidad Veracruzana, y como buen hijo de cirqueros se dedicó a aprender a partir de sus experiencias en diversos viajes a bordo de barcos. El propio Panchito Benson nos define sus actos como 'una grosería escénica no apta para abstemios', ya que la misma naturaleza insólita de sus presentaciones (que no *performances*) parten de la premisa de que un teatro de la coherencia y la razón ya no son suficientes para satisfacer las necesidades de un público joven, asiduo al desvarío cósmico (Kuri 1997, 131).

Pensamos que, en Kuri, mucho tuvo que ver su *habitus* de artista que se percibía en un mundo que, cada vez menos, le permitía vivir la condición de artista único y diferente que él buscaba. Asimismo, ese mundo le exigía cambiar de estrategias para lograr, cuando menos, la exhibición de su trabajo, pero su propia formación y visión no le permitió encontrar, como Claudio Valdés Kuri, los modos y las negociaciones adecuadas. Ante esa imposibilidad, su discurso de artisticidad se volvió subversivo, terrorista, obsesivo… suicida. Consideramos que podemos discernir la imposibilidad de Kuri a través de lo que Echeverría llama el *ethos* histórico y que es una propuesta de análisis que permite comprender la visión de los seres humanos con respecto a la modernidad capitalista. Dedicaremos el siguiente apartado para explicar este modelo porque, además, consideramos que este *ethos* histórico también podría ser fundamento del estilo artístico, entendido como modo de hacer la obra de arte, y ése significa, para nosotros, uno de los elementos constituyentes del discurso de artisticidad y uno de los puntos centrales de esta investigación.

7.2 El *ethos* histórico

En *La modernidad de lo barroco*, el filósofo Bolívar Echeverría propone el término *ethos* para hablar no sólo de la visión del individuo sobre su mundo, sino de la presencia del mundo en cada individuo, como un aspecto de los sistemas de signos que hacen posible la organización de la vida cotidiana y la reproducción (Gandler, 374). Una presencia que lo hace funcionar de cierta manera en el espacio-tiempo en que va su vida. Para este autor, el vocablo *ethos* presenta una cierta ambigüedad o doble sentido y eso, considera, es una ventaja, ya que

> (…) invita a combinar, en la significación básica de 'morada o abrigo', lo que en ella se refiere a 'refugio', a recurso defensivo o pasivo, con lo que en ella se refiere a 'arma', a recurso ofensivo o activo. Conjunta el concepto de 'uso, costumbre o comportamiento automático' –una presencia del mundo en nosotros, que nos protege de la necesidad de descifrarlo a cada paso– con el concepto de 'carácter, personalidad individual o modo de ser' –una presencia de nosotros en el mundo, que lo obliga a tratarnos de una cierta manera (Echeverría, 37).

Echeverría ha desarrollado esta teoría, a la que ha concebido como una especie de "mirador" o *ethos* histórico que puede ser visto como "principio de construcción del mundo de la vida" (37), la cual surge de su observación de la crisis de civilización que se "ha diseñado según el proyecto capitalista de modernidad" y que lleva más de cien años (34). Para él, la modernidad capitalista no tiene posibilidad de desarrollarse sin volverse contra el fundamento que la sostiene: el del trabajo humano, "que busca la abundancia de bienes mediante el tratamiento técnico de la naturaleza" (35). No hay, en este filósofo, pretensión de borrar la existencia del capitalismo en la vida moderna. Se trata de "un hecho histórico inevitable, del que no es posible escapar y que, por tanto, debe ser integrado en la construcción espontánea del mundo de la vida; que debe ser convertido en una segunda naturaleza por el *ethos* que asegura la 'armonía' indispensable de la existencia cotidiana" (38).

El *ethos* histórico, entonces, es pieza clave del sentido práctico en estos tiempos donde el capitalismo impera en todas las esferas de la vida en el planeta. Pero el autor ha observado que, contrario, incluso, a los deseos de este mismo modelo económico, no todas las personas se relacionan con él de la misma manera. Y, en todas, hay posibilidad de encontrar modos de relación con el sistema económico, porque "es evidente que vivir *en* y *con* el capitalismo puede ser algo más que vivir *por* y *para* él" (36). En, con, por y

para son las preposiciones que utiliza como preámbulo para proponernos cuatro diferentes posibilidades que ha encontrado en los seres humanos dentro de las sociedades capitalistas contemporáneas; "cada una de ellas implicaría una actitud peculiar –sea de reconocimiento o de desconocimiento, sea de distanciamiento o de participación– ante el hecho contradictorio que caracteriza a la realidad capitalista" (38). Como se ha visto a lo largo de este trabajo, los artistas escénicos tampoco son ajenos al hecho capitalista. Su hacer también va encontrando lugar en este modelo económico, sobre todo si tomamos en cuenta que esta forma de arte no puede desligarse, como hemos insistido, de los medios y modos de producción.

La producción de artes escénicas, entonces, no se puede separar de la realidad histórica en la que se inscribe. Bolívar Echeverría asegura que, además, "es asunto del arte la puesta en evidencia del *ethos* de una sociedad y de una época" (47). Así, pues, el *ethos* está intrínsecamente vinculado con el discurso de artisticidad, ya que le permite al agente artístico concebir su obra de arte de una determinada manera en un mundo social específico y con condiciones de producción concretas. Por lo anterior, nos ha parecido pertinente dialogar con el modelo propuesto por Echeverría para intentar acercarnos a esa forma en la que Kuri y Valdés se relacionaron con los medios que le permitieron (o permiten, en el caso de Valdés) crear las estrategias necesarias para concretar (o no, como en el caso de Kuri) su obra de arte escénico.

Son cuatro los *ethos* que Bolívar Echeverría propone en su análisis. El primero de ellos es el realista, un comportamiento que convierte en inmediato y espontáneo el hecho capitalista y

> (…) que se desenvuelve dentro de una actitud de identificación afirmativa y militante con la pretensión de creatividad que tiene la acumulación del capital; con la pretensión de ésta no sólo de representar fielmente los intereses del proceso "social-natural" de reproducción –intereses que en verdad reprime y deforma–, sino de estar al servicio de la potenciación cuantitativa y cualitativa del mismo (…) lo podemos llamar realista por su carácter afirmativo no sólo de la eficacia y bondad insuperables del mundo establecido "realmente existente", sino sobre todo, de la *imposibilidad* de un mundo alternativo (38).

El romántico es la segunda posibilidad que este autor ve en la relación, y naturalización, de los seres humanos con el capitalismo:

> (…) igual de militante que el anterior, pero completamente contrapuesto a él, implica también la confusión de los dos términos, pero no dentro de una afirmación del valor, sino justamente del valor de uso. En él, la "valorización" aparece plenamente reductible a la "forma natural". Resultado del "espíritu de empresa", la valorización misma no sería otra cosa que una variante de la realización de la forma natural, puesto que este "espíritu" sería, a su vez, una de las figuras o sujetos que hacen de la historia una aventura permanente (…) esta metamorfosis del "mundo bueno" o "natural" en "infierno" capitalista no dejaría de ser un "momento" del "milagro" que es en sí misma la Creación". Es una manera de vivir con el capitalismo, "que se afirma en la medida en que lo transfigura en su contrario" (38-39).

En tercer sitio, ubica al clásico, el cual vive

> (…) la espontaneidad de la realidad capitalista como el resultado de una necesidad trascendente, es decir, como un hecho cuyos rasgos detestables se compensan en última instancia con la positividad de la existencia efectiva, la misma que está más allá del margen de acción y de valoración que corresponde a lo humano. Una manera distanciada, no comprometida en contra de un designio negativo percibido como inapelable, sino comprensiva y constructiva dentro del cumplimiento trágico de la marcha de las cosas (39).

Y en cuarto sitio, coloca al *ethos* barroco,

> Tan distanciada como la clásica ante la necesidad trascendente del hecho capitalista, no lo acepta; sin embargo, ni se suma a él sino que lo mantiene siempre como inaceptable y ajeno. Se trata de una afirmación de la "forma natural" del mundo de la vida que parte paradójicamente de la experiencia de esa forma como ya vencida y enterrada por la acción devastadora del capital (…) La idea que Bataille tenía del erotismo, cuando decía que es la "aprobación de la vida (el caos)[116] aun dentro de la muerte (el cosmos)", puede ser trasladada, sin exceso de violencia (o tal vez, incluso, con toda propiedad), a la definición del *ethos* barroco. (39)

Bolívar Echeverría ve como contrapuestos al *ethos* barroco y al realista. El primero, explica, no borra, como lo hace el realista, la contradicción propia del mundo de la vida en la modernidad capitalista; tampoco la niega, como pretende hacer el *ethos* romántico. El barroco reconoce dicha contradicción como inevitable, igual que lo hace el clásico, pero, a diferencia de éste, se resiste a aceptarla, "pretende convertir en 'bueno' el 'lado malo' por el que, según Hegel, avanza la historia" (40). Sin embargo, la contraparte del barroco es, principalmente, el clásico; el *ethos* realista y el romántico viven una similitud en cuanto a que ven imposible un mundo alterno al capitalismo, sólo que éste

[116] El paréntesis y las comillas son del autor.

último la vive como una desgracia, mientras que para el realista representa una bondad del sistema.

No es posible encontrar, en el concierto de la naturaleza humana ninguna de estas formas de manera pura. Cada una está en combinación con las otras, aunque hay rasgos que resultan predominantes. Es importante señalar que estas formas no surgen de manera espontánea en el individuo. Responden a las condiciones de vida, a las circunstancias que rodean al individuo y que determinan su proceder en el mundo. Por esto mismo, las artes escénicas son reflejo de la manera en la que se ven representadas cada una de estas "*construcciones de mundo* histórico de la época moderna" (40). Por ejemplo, el realista apuesta a que el mundo funciona como realista, pero donde ese modo de funcionar "realista" no es sólo lo que ya hay sino que crea el modo "realista" que pueda hacerse en la sociedad en que se vive. O sea, que el realista no es un modo ya dado en el mundo, sino que va siendo en la misma forma de "representarlo", también escénicamente, en el escenario y en su modo de producción. Para el realista, el capitalismo es el modelo que el mundo tiene que tener. Vamos a ver, con mayor detalle, este *ethos* realista desde la vida y visión de Claudio Valdés Kuri, ya que pensamos que éste es su principal modo de funcionar como director-empresario.

7.3 Valdés Kuri: un mundo realista

El *ethos* realista representa la parte dominante del esquema propuesto por Echeverría, ya que "es el que organiza su propia combinación con los otros y los obliga a traducirse a él para hacerse manifiestos" (40-41). Esta frase nos hace traer a la memoria el primer acercamiento de Valdés Kuri con Jorge Kuri y la manera en que le pide que le construya un texto-conferencia para *De monstruos y prodigios*. Para este *ethos*:

> Sólo en este sentido relativo se podría hablar de la modernidad capitalista como un esquema civilizatorio que requiere e impone el uso de la "ética protestante", es decir, de aquella que parte de la mitificación cristiana del *ethos* realista para traducir las demandas de la productividad capitalista –concentradas en la exigencia de sacrificar el *ahora* del valor de uso en provecho del *mañana* de la valorización del valor mercantil– al plano de la técnica de autodisciplinamiento individual (41).

Valdés estudia sus puestas en escena desde una perspectiva de productor. Se asume como artista-empresario. Ése es su *habitus* y es el principio organizador de su condición de artista. El *modus operandi* de Valdés Kuri es singular. Llega, se presenta, invita a trabajar a la gente con él. Sin titubear, creadores, como Kuri, le dicen que sí. Este *modus* fue el mismo que también empleó en su encuentro con el titular de la Coordinación Nacional de Teatro. El discurso de Valdés resulta tan convincente que, aparentemente, la gente no duda en colaborar para sus proyectos. Creemos que la figura de este realizador teatral es la de un agente movilizador (o líder en el sentido empresarial de la palabra). Lo que, presumiblemente, se da en sus encuentros iniciales con Jorge Kuri en el Museo del Carmen, es un proceso de identificación, en el cual *ethos* aparentemente distantes, como el de estos dos artistas, encuentran un punto de contacto.

> Yo trabajo mucho con la intuición, con la empatía de la gente con la que me encuentro en el camino. No hago audiciones, no reviso. Podría hacerlo para próximos procesos, pero nunca me he puesto a revisar la trayectoria de una persona. Es mucho de la intuición, con sus respectivos riesgos, por supuesto (Valdés 2009b).

Hay, consideramos, una promesa inicial que propone el agente movilizador a la que se adhieren otros agentes sociales. La verdad de la promesa, o del pronóstico, depende de la veracidad, pero también de la autoridad y, por supuesto, del capital simbólico, de aquel que la enuncia. "Cuando admitimos que el futuro que está en discusión depende de la voluntad y acción colectivas, las ideas-fuerza del portavoz capaz de suscitar esa acción son infalsificables puesto que tienen el poder de hacer que el futuro que anuncian se haga realidad" (Bourdieu 2001, 89).

Decíamos que una de las características del *ethos* es la visión del individuo sobre su mundo y del mundo en cada individuo. La militancia del agente al capital que sugiere el *ethos* realista es una manera "naturalizada" o "normalizada" de vivir la relación del sujeto con los capitales, sobre todo, los hegemónicos. Y éste es el caso de Valdés. Su padre murió cuando él tenía un año de edad. Su madre, maestra y pintora, se hizo responsable de criar a sus cinco hijos. "Era difícil ser maestro en este país y mantener cinco hijos. Tenía que trabajar muchísimo. Yo también tuve que trabajar para tener lo que quería tener" (Valdés 2009b). A los once años de edad, filmó su primera película. "Llevo dirigiendo desde los once años. Así que, para producirme mis cosas, más otros satisfactores, decidí trabajar" (Valdés 2009b). Desde los siete años trabajaba en una

tienda, iba y pedía trabajo, "limpiaba la tienda y trabajé en todo lo que te puedas imaginar. Trabajaba repartiendo glorias de Linares, un dulce que yo trabajaba con un cuate y las llevábamos a las tiendas" (Valdés 2009b).

Durante varios años, tuvo un negocio sabatino de repartición de huevos en Satélite. "Con lo que ganábamos, íbamos al Superama o Aurrerá y comprábamos rollos Súper 8 y nos íbamos a filmar una película que hicimos durante cinco años, un largometraje". Valdés Kuri dice que siempre ha tenido que ser empresario, "siempre, desde niño" (Valdés 2009b). Por lo mismo, fundó un periódico a los once años "El Galaxi 33":

> (…) lo edité durante muchos años y lo vendía en mi vecindad. *Galaxi 33* era por la revista de Fantomas, quien era el dueño de *Galaxi 33*. Era de todo. De noticias, de que se había perdido un gato, de que el vecino se había ido a estudiar a EU, de que la vecina se había perdido. Tenía horóscopos, sorteos y todo (Valdés 2009b).

Él escribía, editaba y vendía su periódico. "Tuve muchos negocios siempre, muchos negocios, pero también el segundo apellido dice mucho. O sea, el libanés es comerciante por naturaleza" (Valdés 2009b). Su abuelo, padre de su madre, vendía ropa de niños de pueblo en pueblo, en México. "Un día me di cuenta de que hago lo mismo que él, nada más que yo lo hago por todo el mundo" (Valdés 2009b). En 1997, fundó Teatro de Ciertos Habitantes, la compañía latinoamericana "de mayor presencia internacional", que

> (…) busca y tiene una identidad artística tan abierta como el término 'habitante', que a todos incluye, o tan específica como requiere la noción de certeza. No persigue ningún género ni estilo, ni mucho menos un sello distintivo en sus creaciones, ya que parte esencial de su filosofía del trabajo artístico se basa en el 'cambio' en todos los órdenes (…) Esta pequeña empresa-colectivo actualmente congrega a 15 personas, todos artistas escénicos de los montajes, de los cuales cuatro de ellos se dedican a la parte administrativa durante todo el año; los demás son actores y creativos que participan en el desarrollo y presentación de las puestas en escena. A medida que se ha ido adquiriendo experiencia, las tareas se han ido especializando, permitiendo una estructura horizontal en cuanto a honorarios, cantidad de trabajo y toma de decisiones (…)
>
> Su finalidad, en pocas palabras, es crear 'buen arte', en cuanto a 'contenido y forma', compartiendo siempre mensajes que van dirigidos a todo habitante, por lo cual se alternan indistintamente presentaciones en pequeñas poblaciones con los más importantes foros de todo el mundo. Se procura un 'continuo', es decir, mantener vivas las obras dando funciones como base de la cohesión del grupo,

> buscando un equilibrio económico (no siempre favorablemente logrado)[117] entre giras donde se pierde y otras donde se gana (…)
>
> Aun cuando pueda haber participación de varias instancias coproductoras, de patrocinadores o becas, los lineamientos de producción son sencillos en esencia: las obras no deben depender de ayuda externa, deben lograrse con o sin dinero; las producciones no se ajustan a un presupuesto dado, sino que se sueña y se consigue posteriormente todo lo que se requiera para lograrlo; no se hacen obras por encargo; las comisiones de festivales, así como los patrocinios otorgados en ningún caso deben modificar los contenidos (Valdés 2009, 54-55)

El *habitus* de Claudio Valdés lo hace ser agente movilizador. Como tal, no sólo opera con las bases de un sistema social, como el teatral, sino con las cúpulas mismas, como las institución estatales de cultura.

> Creo que la comunidad artística ha ido cambiando. Para la vieja guardia, decir que haces empresa es sacrilegio. Ideas absolutistas. Era como traicionar a la causa. Creo que son las reglas de juego y hay que saberlas jugar. Punto. No tiene por qué demeritar en nada tu discurso el que lo muevas, el que lo presentes. Todavía hay gente que sigue pensando que la parte empresarial mancha la parte artística (…) El teatro no es más que un espacio, no ya de prueba, no ya de recibir aprobación, porque el artista, ¿cuánto no necesita de aprobación? (sic) Muchísima. El artista necesita que públicos enteros le aplaudan para que le digan "te apruebo", ¿no? Te acepto, que es lo que buscamos todos los seres. Pero una vez que ya pasó la prueba de tu aceptación, que vales por definición, por el simple hecho de existir ya tienes el mismo valor, que cualquier otro (Valdés 2009b).

"Valer por definición" es una frase que revela el *ethos* realista de Claudio Valdés Kuri. Asimismo, ayuda a meditar sobre cómo es que él considera que alguien "vale por definición". Hay un interesante juego de ideas en su decir, porque aunque trata de esclarecer que la gente "vale" por el hecho de existir, tiene que pasar por una "prueba de aceptación"; es decir, la mirada de algún otro que juzga y determina. Ésa es la posición que juega Valdés Kuri al conformar su equipo de trabajo (sobre todo, el artístico). Para él, los artistas escénicos "valen por definición" una vez que han sido "aceptados" por el director. Es decir, "existen". Antes de ese proceso de "aceptación", el actor no existe, no cuando menos para Valdés Kuri.

Elka Fediuk explica que el director,

[117] El paréntesis es parte de la entrevista y fue enunciado por Valdés Kuri.

> (…) en la perspectiva de la modernidad, no es sólo un mediador entre la ficción simbolizada en el texto y el acontecimiento objetivo que aparece a la vista del público, es el creador de una nueva ficción que posibilita el surgimiento de la experiencia estética teatral (…) se reconoce la plena dimensión del teatro como experiencia estética y realización humana, y al director teatral como intérprete-creador (Adame 2008, 24 y 25).

Además de ser intérprete-creador, Valdés es un director que piensa que ha "pasado la prueba" de una "comunidad dada". Se siente aceptado. ¿Cuál es esa comunidad dada? ¿La teatral o la empresarial? Creemos que las dos, porque él se mueve, como lo hizo explícito, entre lo teatral y lo mercadológico. En ambos mundos, ha requerido de pasar ciertas pruebas iniciáticas para ser investido y reconocido como agente movilizador. Estas pruebas iniciáticas no son exclusivas en Valdés Kuri. Es otro elemento más del *habitus* que determina el discurso de artisticidad de esta comunidad teatral. En el caso de Valdés, buscar "pasar la prueba" ha sido determinante en la gestación de *De monstruos y prodigios*.

> El mexicano es muy temeroso. Cuando aparece alguien con liderazgo existe la tendencia de jalarlo hacia abajo. Mejor los dos jodidos a que tú levantes cabeza. No podemos negar eso, pero hay que aceptar que son los pensamientos colectivos y uno puede crear su propio pensamiento, uno puede estar consciente de que existe ese pensamiento y no afirmarlo en ti. Yo creo que si quieres reconocimiento y estás consciente de ello, lo puedes conseguir, consciente o inconscientemente.
>
> *Monstruos* fue un proceso de gozo absoluto, unas carcajadas desde que conocí a Jorge Kuri hasta que se montó la obra. Después, ya hubo problemas. Creo que a él sí le afectó, de alguna manera, el éxito. De pronto empezó a luchar, a defender posiciones que las defendía solo, no había contrincante. Nunca defendí esas posiciones, ni las posiciones del dinero. Él decidió ir a cobrar y se quedó con todo el dinero. Nunca le discutí eso, ni tampoco le discutí su autoría. Fue un pleito solo (Valdés 2009a).

En tanto agente movilizador, Valdés es el protagonista del surgimiento de una experiencia social, la de *De monstruos y prodigios*, la de Teatro de Ciertos Habitantes, así como la de sus posteriores trabajos escénicos, con sus respectivas proyecciones hacia interior de la comunidad teatral mexicana y el extranjero. Así, es líder de la experiencia de la creación estética en una sociedad en la que es partícipe de una formación social que le permite aparecer/exhibirse con sus producciones escénicas. Por la respuesta del público, así como por la mayor parte de las críticas publicadas, podemos pensar que en su trabajo existe esa comunión (de recursos, de trabajo en

común, de reconocimiento mutuo, de público, etc.) que exige el acontecimiento escénico para existir como tal. Es importante pensar que esta comunión, que forma comunidades como Teatro de Ciertos Habitantes, no es ajena a una comunidad mayor: la del Estado y la teatral, con toda su diversidad de *ethos*.

7.4 El monstruo y el romántico

Como habíamos mencionado, de acuerdo con la propuesta de Echeverría, el *ethos* romántico es tan militante al hecho capitalista como el realista: no la desconoce. No obstante, su militancia va en un sentido opuesto. El romántico vive el mundo capitalista como una pesadilla. En Jorge Kuri se pudo apreciar esta contradicción, por ejemplo, en las notas de sus diarios. Estela Leñero comenta que cuando los leyó, el dramaturgo "hablaba de su encuentro con Claudio Valdés Kuri. Se sentía un poco como que él se ponía a su disposición. 'Yo hago lo que tú quieras, Claudio'. Tenía esa mezcla con esa actitud y, al mismo tiempo, una actitud contestataria" (Leñero 2009). Ése es el espíritu del romántico. Aquél que no desconoce y se ve forzado a vivir y padecer el mundo de los capitales. Kuri, por lo mismo, "era bien rebelde. Protestaba y siempre se sentía como excluido" (Leñero 2009).

El romántico es considerado como el prototipo del inconformista y del insurrecto ante la una fractura entre el 'yo' y la alteridad:

> (…) hace una nueva interpretación del conflicto planteado por Diderot entre el 'hombre natural' y el 'hombre moral' que traduce en el conflicto existente entre el sentimiento íntimo y el sentido común, extendiéndolo a la relación entre el sujeto y lo otro o la cosa –dualidades antagónicas, que se reproducen en el interior de cada uno y cuyo dialogo posibilita la conciencia de sí mismo– (Gras, 36).

En el universo romántico, el otro aparece siempre como ajeno, separado. Hay, una especie de ensimismamiento, donde el otro pareciera existir sólo para reforzar la individualidad del personaje romántico. Esto, de alguna manera, podría ser la raíz del discurso subversivo de Jorge Kuri:

> (…) era súper contestatario. Era de izquierda, de una radical. De esta en la que crecimos, mitad la huelga de la UNAM, mitad el Subcomandante Marcos, y con este dejo de que no creíamos todavía en la democracia; no estábamos

> conscientes de que el proceso democrático en México, sobe todo después del año 2000, fuera real. Él creía que los teatros universitarios, el del INBA y los comerciales tenían que abrirse mucho más a la dramaturgia mexicana.
>
> En el fondo, también era bastante nacionalista. Esta izquierda con la que nos educaron, bastante anquilosada y un poco nacionalista y priísta, dentro de todo. Él no tenía este sentido de globalidad, incluso lo despreciaba. Cuando estuvo en México un dramaturgo español, Juan Pablo Heras, a Jorge Kuri le dio un ataque de nacionalismo y le pegó por ser español y le dijo gachupín. Casi lo mandó al hospital (Olmos 2009).

El romanticismo, como modo de ver y vivir el mundo, implica una ruptura con una jerarquía de valores culturales y sociales, "en nombre de una libertad auténtica" (Gras, 14). En tanto *ethos*, lo romántico no está limitado en el tiempo y en el espacio, "aunque hay una determinada época que sirve de base a todas las manifestaciones románticas" (Gras, 14 y 15). En Europa, por ejemplo, el movimiento se generó desde finales del siglo XVIII y hasta la segunda mitad del XIX. Para los artistas de este periodo, la vida se ofrecía como un problema insoluble, "un enigma en cuyo desciframiento se comprometía la existencia entera" (Pacheco, 10). La exaltación del yo, el ansia de libertad individual y política, moral y sentimental, motivaron

> (…) una suerte de angustia metafísica ante la cual solamente parecía tener cabida la huída hacia adelante o hacia atrás: una huída hacia paisajes desconocidos, exóticos, cargados de estética decadente, paisajes que, en cierto modo, constituían el reflejo del atormentado mundo interior que, en general, estaba en contradicción con la gris realidad (10).

Creemos que el *ethos* de Kuri era, pues, de naturaleza romántica. Muchos de los signos de su vida lo atestiguan. La Embajada de la Luna, por ejemplo, era como una casa-museo "de la bizarría" (Olmos 2009). Estos paisajes desoladores no se alejan tampoco de lo que era la casa del escritor:

> A él le gustaba lo bizarro. Era de verdad asqueroso, porque de pronto entrabas al baño y había unos luchadores colgando. Había zonas de la casa que estaban limpias y había otras que estaban muy puercas; y tenía papeles por todos lados pero tenía una biblioteca súper ordenada con fichas bibliográficas. En fin, era raro (Olmos 2009).

Por otro lado, el yo romántico rechaza ser parte de la Naturaleza "como una pieza más de su complicado engranaje" (Gras, 38-39); al contrario, subraya y hace constar su individualidad, su capacidad creadora y transformadora "que extrae de sí mismo, de su interior, y plantea una relación con la Naturaleza en base a una comunicación del Uno al

Todo, que a la vez desencadena su aspiración al infinito" (Gras, 38-39). Tal vez, de aquí proviene la creación del Kuri-personaje, aquél que busca, a toda costa, desmarcarse de lo cotidiano, de lo social y que le permitía subrayar su yo individual, en un imaginario que, probablemente, le haría romper con las reglas establecidas por su momento histórico, pero sin dejar de ser reconocido como el trasgresor de dichas normas. Para Olmos de Ita,

> Jorge se inventó el Embajador de la Luna, era ombudsman de los chiflados, porque sentía que era una forma de alargar el teatro en la vida. Yo esto lo discutí con él, antes de que fuera imposible tener una conversación con él como seres humanos. Creo que lo que él sentía es que si creaba un Jorge Kuri fuera de la ficción, su ficción, a la hora de escribir, iba a ser más potente y él se sentía muy bien siendo un personaje de sí mismo, porque al final era a lo que aspiraba. No quería el reconocimiento, no quería los premios, ni las becas. Eso le gustaba como a todos. Él lo que quería era sentir que la gente lo apreciaba por un personaje, por una idea, por una ocurrencia. Entonces, estaba todo el rato ideando ocurrencias, ideando cosas raras, bromas, riéndose, tocando la armónica, molestando a personas de todo tipo. Era justamente para acrecentar su personaje y crearle más contradicción (Olmos 2009).

No nos parece lejano, en el discurso de Kuri, la búsqueda de una libertad creadora. Libertad que, para el romántico, es "una exigencia primordial, en una condición de su existencia, porque se concibe a sí mismo como un ser libre, el cual se manifiesta como un querer ser y en la verdad que busca" (Gras, 41). La libertad, en Jorge Kuri, sin embargo, no parece ser total; es, más bien, un tema de búsqueda, lucha y reconocimiento como un ente libre. Y tras este hacer se encuentra su pretensión de transformar el orden social, en este caso, el teatral, como una necesidad para crear las condiciones en que pudiera darse dicha libertad artística.

Estela Leñero comentó que,

> (…) a lo mejor, a Jorge su creatividad lo aislaba, su contexto. No tuvo los espacios para tener un grupo, es decir, no salió de una escuela y no tenía compañeros de generación. Sí tenía una dificultad de relación, o sea, su carácter era diferente. Era difícil que se integrara a los grupos (Leñero 2009).

Y es que para los románticos, la "libertad no conoce leyes ni sumisión a ninguna autoridad, aunque el romántico se sienta aprisionado por la escisión original entre su mundo interior y el mundo exterior, su deseo insaciable y la resistencia del objeto

deseado (…) La libertad como exigencia de un querer y deber ser se puede considerar como el principio de toda ética romántica" (Gras, 42-43).

Esta no pertenencia, este aparentar ser de otro mundo, es inherente al pensamiento romántico y parecía ser lo cotidiano en Kuri. Un estar que, no obstante, se traducía, en algo trágico. Ahí toman forma la locura, la neurosis y hasta el suicidio. Desde fines del siglo XVIII, la locura no se disimula. "Se afirma la idea de que la obra del artista es una 'flor del mal'. Surgen y se multiplican tanto los artistas como los personajes 'neuróticos' (Werther parece iniciar el desfile)[118]. Y al mismo tiempo, parece descubrirse que la diferencia entre la sanidad y la enfermedad no es tan tajante como antes se creía, que puede ser muy vaga y muy variable" (Tollinchi, 263). Hay mucho del relato de los entrevistados sobre la personalidad de Jorge Kuri que se debate, precisamente, entre la enfermedad mental y la auto-creación. Al final, la línea divisoria no es clara y, sin embargo, sí se ve, en Kuri, mucho de provocación consciente y búsqueda de aceptación, como los futuristas:

> (…) era bastante tímido al comienzo. A mí ya me tocó más extravagante. Creo que tenía algún problema psicológico, alguna patología, creo que estaba en tratamiento. Él se dio cuenta y lo aceleró. Él se dio cuenta de que tenía un material personal propio de inventiva que tenía que ver con su manera de vestir, con la forma en que hablaba, con las referencias que hacía cuando tenías una charla con él, como se movía en la Ciudad de México. Era impresionante. Conocía los peores tugurios. A los taxistas siempre les empezaba a hablar de Beckett. Siempre caminaba con un sombrero por las calles de la Ciudad de México (Olmos 2009).

Es de llamar la atención cómo se percibe la construcción de un camino de auto-marginación en Jorge Kuri. Las palabras de Olmos lo reflejan. Se nota, incluso, una obsesión por romper el espacio normado ya no sólo de las artes escénicas, sino de la vida misma. En la estética romántica también se ve esta construcción de espacios liminales. En los románticos, lo que ronda es la desdicha, combinada con una exaltación del antihéroe, del marginado, de su sufrimiento y su incomprensión. Por supuesto, este material "tenía que ser el caldo de cultivo propicio para la rehabilitación de las desdichadas criaturas de Mary Shelley, Víctor Hugo, Oscar Wilde, Stevenson, Bram Stocker, etc. Creadores de los más emblemáticos monstruos desdichados" (Calleja, 55). Fausto, el personaje creado por Goethe es, por lo mismo, una variedad de monstruo que

[118] El paréntesis es del autor.

se vuelve emblema de la rebeldía:

> La literatura romántica contribuyó mucho a la rehabilitación del diablo. Los escritores, defensores de los ideales liberales, fueron seducidos por la suprema libertad del príncipe de las tinieblas, por su grandeza, por su orgullo; cierto que todo esto lleva a la catástrofe, pero ¿no es el romántico el hombre de las causas perdidas, el rebelde frente a los estrechos límites de la condición humana?" (Minos citado en Calleja, 55).

Para los románticos, el 'otro' está siempre presente, aunque se pretenda la individualidad. Ellos son el 'monstruo' a nuestra mirada "si su aspecto choca con el nuestro, si sus ideas y comportamientos distan del canon establecido, si su desdicha nos advierte de que también a nosotros puede sobrevenirnos un día" (55). Hay por eso una acción de rechazo, de ocultamiento, de exclusión, de abandono. El monstruo estorba, porque exhibe lo que no queremos ver de nosotros mismos. Es la relación indisoluble entre el ser "normal", en tanto privilegiado, y el ser deforme.

> Por eso, tratamos de apartarlo cuanto antes de nosotros, ya sea huyendo de él o haciéndolo a él huir con cualquier artimaña: el miedo, el decoro, la moral establecida. Y así lo presentamos a nuestros más allegados como amenaza o atentado contra nuestra integridad física o moral, por medio del infundio o de la calumnia o a través de la fabulación" (11 y 12).

En este sentido, los rasgos físicos se convierten en la prueba fehaciente de la presencia de la monstruosidad entre los humanos. Y ésta es una imposición social que, quien se asume como monstruo, acredita constantemente. Inevitablemente. La fealdad también era parte de la visión que Jorge Kuri tenía sobre sí mismo y ésta sí era una percepción absolutamente ajena a la construcción de su auto-personaje diplomático:

> Jorge tenía el problema personal (esto yo sí lo hablé con él) de que sentía que era muy feo. No le interesaba ligar. Al menos conmigo, no fue el típico que, con unas copas de más, va y busca chicas. De verdad, lo que a él le interesaba era hacer reír. Estaba incómodo con su cuerpo y estaba muy cómodo con su extravagancia y esa extravagancia le encantaba. Estaba feliz. Era una reina, era una diva cuando era Jorge Kuri en mitad de una fiesta, a media noche, con tres chelas (Olmos 2009).

El monstruo romántico representa, entre otras cosas, "el (des)orden y los espacios intermedios entre lo humano y lo animal, entre la vida y la muerte, entre la civilización y fuerzas primitivas e irracionales, entre el prodigio y lo horrendo" (Jáuregui, 253). Carlos A. Jáuregui apunta que "los monstruos y salvajes del Romanticismo europeo

respondían en cierta medida a una subjetividad exacerbada, a una reacción al racionalismo iluminista y la Revolución Industrial" (253). Hace una distinción entre el romanticismo que se llevó a cabo en Europa al que se desarrolló en América. Resulta interesante la comparación, sobre todo desde la percepción de la monstruosidad. En ambos casos, no implica exactamente lo mismo.

El monstruo o salvaje, como lo denomina Rousseau, "representa las resistencias locales a la Modernidad y a la conformación del Estado-nación" (253). En Latinoamérica, la figura de los salvajes y de los monstruos tiene más bien un carácter de victimaria y no de víctima del progreso civilizatorio. En Latinoamérica, a finales del XIX y durante el siglo XX, los salvajes son aquellos que amenazan la formación del Estado-nación, "la propiedad, la raza, la lengua" (253). A ellos pertenecen los indígenas, los negros, los gauchos, por ejemplo. "En los (con)textos en los que el indio fue problemático, los proyectos nacionales lo señalaron expresamente como enemigo de la civilización y exterioridad desafiante de la soberanía" (253).

Es en este último rasgo donde más encontramos la imagen de monstruosidad o de locura en Jorge Kuri. Un escritor problemático, contrario al proyecto nacional de teatro, violento en tanto fiel a la construcción propia y social de su personaje-monstruo, enemigo de los esquemas establecidos de producción escénica y, sin embargo, creativo. "La disyuntiva entre el virtuoso y el monstruo también es de lo más acendradamente romántico" (Sebold, 133). Este dramaturgo, pues,

> (…) era una mixtura de un tipo genial con un bufón. Era un bizarro consciente de su bizarría y que se aprovechaba de eso para hacer un teatro muy muy raro. Jorge era como su teatro, una mixtura, una mezcla, un mestizaje muy extravagante. Él había estudiado filosofía en la UNAM. Al mismo tiempo había estado en la SOGEM, pero estaba muy inconforme con la SOGEM. Por otro lado, era chilango, pero nunca había estado muy cerca de la escena teatral defeña. Había trabajado en el CITRU; se había relacionado con gente muy *friki*, con gente absolutamente rara del teatro, con *archivónomos* y con investigadores. Su contacto con la gente de teatro había sido bastante anómalo. Luego tuvo este súper éxito que fue *De monstruos y prodigios*. Cuando conocí a Jorge, esto fue en el 2003, venía de todo ese proceso. Estaba fuera de sitio en todos lados (Olmos 2009).

El romántico descubre en la muerte un principio de vida y la posibilidad de convertir la muerte en vida, la nada en ser (Gras, 43-44). Dice Umberto Eco que el arte se alimenta

de toda la civilización de su época, "reflejada en la inimitable reacción personal del artista, y en ella están actualmente presentes los modos de pensar, vivir y sentir de toda una época, la interpretación de la realidad, la actitud frente a la vida, los ideales y las tradiciones, las esperanzas y las luchas de una etapa histórica" (Eco, 36). En este sentido, Jorge Kuri podría ser el paradigma del artista oprimido. Aquél que espera, que anhela, que lucha, que necesita ser reconocido y desde ahí opera.

El arte escénico no está exento de las luchas de poder. Éstas se reflejan en cada uno de los miembros. En aquellos que deciden sumarse al sistema hegemónico (como Claudio Valdés Kuri y que podrían representar una minoría realmente minúscula) y reciben de él la gracia y la concesión de virtuosos. Así como en estos otros (quizá los muchos), como Kuri, que se sienten dominados por el discurso de artisticidad imperante, el que depende del Estado para ser y existir. El que subyuga y condena. El que encierra y aísla. El que condena al fracaso y a la expulsión a todos herejes que no respetan sus dictados monacales. Pero los de abajo no son ciegos, desde ahí, desde su trinchera, esperan, ven, huelen, viven y crean. Ése es el otro discurso de artisticidad, el marginal, el que sobrevive aun a sabiendas de que quizá no pueda ser… aunque en el fondo sí lo espera, por eso está, por eso vive.

Ésa es la razón de ser de la Embajada de la Luna. Por eso, otros tantos *locos* se asumieron como visitantes asiduos. Por eso creían, por eso anhelaban. Por la creencia de que el discurso hegemónico no les podía minar, aunque lo económico se ofreciera como lo absoluto y lo verdaderamente indispensable. Esa casa, la de Villa Coapa, realmente "era la casa de la mamá de Jorge, pero ella tuvo problemas económicos y le dijo: 'nos vamos a vivir allá. Si quieres tú llégale y quédate'. Y él dijo: 'no, yo me voy'. Y se fue y buscó un departamento (…) fue el rompimiento emocional, para mi gusto, que le pasó. Esa casa era su Universo" (Leñero 2009). Además de la Embajada, Kuri tenía una armónica, aquella que atrajo a Claudio Valdés, aquella que le sirvió para hacerse presente en los lugares, aquella que lo identificó, aquella que "era su amiga, su compañera, su elemento y todo el tiempo se la pasaba tocándola" (Leñero 2009). Este instrumento era una manera de marcar la diferencia también en los lugares donde se encontraba, era parte simbólica indispensable del personaje-músico con el que también se identificó a este dramaturgo.

Algunos, como Elihú Galván se subieron a la ficción de Jorge. Le creyeron el personaje y disfrutaron con él.

> Él decidió que no pertenecía a este mundo y que estaba de paso. Como estaba de paso, pues era embajador. Él venía de la Luna. Entonces, él estaba aquí nada más conviviendo con los humanos y luego los seres humanos no lo comprendieron. Yo creo que ésa fue su mayor tristeza. Darse cuenta de que él no era humano; él tenía otros sentimientos (Galván 2010).

Otros, como Enrique Olmos de Ita, eran más críticos y más analíticos del ansia de reconocimiento como agente movilizador de Jorge Kuri. Y en esto se parecía mucho a Claudio Valdés, sólo que con diferentes estrategias, diferentes formas de ver la vida y diferentes agentes sociales a quienes seducir con sus actos y discursos:

> Tenía el grupo de los actores fracasados y cocainómanos, un grupo bastante *underground*; luego tenía otro con personas mayores que había conocido en la SOGEM que eran como izquierdosos, contestatarios, pero bastante mediocres como escritores. Jorge los arropaba y les decía "tú eres un gran escritor" y les prometía que iba a luchar en los teatros del INBA, para montar sus obras. Eran obras terribles. Por otro lado, estaban sus amigos dramaturgos que éramos Luis Ayllón, Edgar Chías, Noé Morales y yo. Con nosotros era más precavido, con nosotros se esforzaba en ser un tipo de ideas. Al final, le ganaban las extravagancias y hay montones de anécdotas que lo atestiguan.
>
> El reconocimiento que Jorge buscaba era el de la comunidad teatral. Como todos, en esa generación, cuando empezamos, queríamos tener un lugar y sentirnos parte de una generación. Estar como al mismo nivel de la generación precedente que era la de Luis Mario Moncada, Jorge Chabaud, Ximena Escalante, Flavio González Mello. Sentíamos que era hora de formar una nueva generación, de que hubiera reconocimiento. Por eso, Jorge estuvo tan interesado en la fundación de Telón de Aquiles, porque le parecía que era la forma de acceder, no sólo a los presupuestos, que es algo a lo que queríamos acceder todos, sino, sobre todo, a la idea de "la gente de teatro reconoce tu teatro" (Olmos 2009).

Para otros más, como es el caso de Valdés, la forma de ser de Kuri resultaba incomprensible. Ajena a ratos. Difícil de llevar y una constante invitación a la separación, al abandono:

> Jorge vivía en un mundo personal muy desconocido. Nadie nos imaginábamos el fin de esta historia, de esa historia, no de la historia. Era un mundo muy personal, paranoico. Jorge era muy paranoico. Yo pasaba mucho tiempo con él, pero sabía que a cierta hora del día se ponía muy nervioso y yo sabía que era el momento de ya. Era el momento de retirarse. Tenía un mundo de mucha angustia interior que no expresaba, por eso su salida no fue el diálogo. Y puede ser que para él haya sido muy difícil, pero no lo expresaba, como todo lo que logró en la vida. Fue

como su último grito dejarlo expresado en una carta, pero no lo expresaba como tal (Valdés 2009).

Kuri vivió en carne propia la exclusión del teatro El Galeón. Y no sólo él, también los suyos. La noche de gala y gozo para unos fue de impotencia y rabia para el dramaturgo que, veía, cómo algunos de sus invitados eran detenidos en la puerta del recinto. La expulsión también ocurrió durante los ensayos de *De monstruos y prodigios*. Olmos de Ita asegura que fue Valdés Kuri quien dio la instrucción[119]; el director teatral, por su parte, afirma que no fue así, que fueron los técnicos del recinto quienes le cerraron las puertas. Lo que haya sido, lo relevante es que esta experiencia en Kuri no ocurrió únicamente en ese teatro. Fue casi desde sus primeros intentos por pertenecer al campo de la escena teatral capitalina. Y quizá fue resultado de la combinación entre una personalidad fuerte y complicada, con un campo social con reglas severas y agentes sociales muy en la lucha por sobrevivir. Así lo vio Elihú Galván:

> Más que nada, el problema era social. No lo aceptaban. Era muy complicado. Creo que él tenía una idea muy de juego, muy de echar desmadre y no de ver la vida en serio. Romper esas estructuras sociales. Yo creo que eso fue lo que lo llevó hasta donde terminó, porque pasa cuando transgredes algunas normas de sociabilización.
>
> Hicimos juntos muchísimas cosas. A mí tampoco me quieren mucho (risas). Por eso he vivido diez años fuera de México. No me latieron mucho estas relaciones que de pronto se desarrollaron y me *desafané*. Pero también lo que pasa es que los dos estábamos echando mucho desmadre y como que no nos creían (risas). Creían que nada más estábamos ahí hueveando.
>
> Ése era el pedo: quería montar sus obras, porque el güey se iba a poner "punketo". Es como si tú quieres montar una obra y yo te digo "si no lo haces bien te voy a golpear cuando salga del estreno". Estaba aterrorizando a todos. A mí me aterrorizó y ha aterrorizado a mucha gente.
>
> *–¿Por qué se mató Jorge?*
>
> –Yo creo que lo mataron. Alguien estuvo hasta la madre y lo colgó y ya.
>
> *–¿Y quién podría haberlo matado?*

[119] "Claudio me dijo que a la mitad de los ensayos de *De monstruos y prodigios* le dijeron a los técnicos y a la gente del teatro que no dejaran entrar a Jorge Kuri, porque hacía un desmadre. Se metía, quería opinar, corregía el texto, hablaba con los actores. Tenía prohibida la entrada al teatro. En la gira que hizo *De monstruos y prodigios,* estaba prohibido que se acercara; no le compraban los billetes de avión, porque sabían que iba a ser un desmadre, pero él se aparecía... Se involucró de tal modo con el ejercicio, con el oficio de escribir teatro, que no vivía para otra cosa. Siempre estaba hablando de eso. Siempre estaba creándose un personaje. Al final de cuentas, su propio personaje se lo devoró" (Olmos 2009).

–Ésa es muy buena pregunta. Necesitamos al detective "Chupafaros"[120] (Galván 2010).

7.5 De monstruos y prodigios

Algo de relación tienen el monstruo y el prodigio. En el siglo XIX, Stephano Ximenez documentó que el vocablo latín *Monstrum*, abarca tanto monstruo como prodigio. Uno como "increíble, sorprendente" y otro como "lo indigno de verse, oírse, hacerse o imitarse" (Ximenez, 442). Creemos que existe uno, en tanto existe el otro. La relación entre ambos es indisoluble, binaria, contrapuesta y necesaria para reafirmar las leyes sociales, el deber ser normalizado. Para Juan Arnau, por ejemplo,

> (…) se puede ver el prodigio no como algo que está por encima de la ley, sino como el aliento mismo de la ley, el alimento mismo de dicha actividad ordenadora. Esa actividad servirá a una renovación de los vocabularios, que sustituirá las identidades heredadas por otras nuevas que sean capaces de dar cuenta del prodigio (Arnau, 93).

El prodigio es el modelo, el ideal, el sueño, la ilusión, el deseo. Es lo inalcanzable; por eso es extraordinario. El monstruo, no. También es extraordinario, pero navega a contracorriente. Es la figura transgresora del orden social. No participa de los convencionalismos, no desconoce la regla (por eso vive entre nosotros), pero no la acepta, es síntoma de corrupción. "Es como un movimiento sin cesar trazado pero detenido en su esbozo y perceptible sólo en los bordes del cuadro, en sus márgenes descuidados" (Foucault 2008, 157). Su presencia es vista como la de alguien que aterra, que daña el bien común. Afecta la vida de la comunidad. Bourdieu explica que

> Alguien que ingresa en la política, al igual que alguien que entra a una religión, debe sufrir una transformación, una conversión, y aun si no parece ser así, aun si no tiene conciencia de ello, ésta le es tácitamente impuesta, siendo la sanción, en caso de transgresión, el fracaso o la exclusión. Se trata entonces de una ley específica y de una ley que es principio de evaluación y eventualmente de exclusión (Bourdieu 2001, 10).

El monstruo es ambiguo, ambivalente y mezcla entre lo humano y lo animal. Afirma el investigador Eduardo Bericat que, por eso, nos produce asco. Es "un ser extraño, ajeno

[120] Posiblemente, se refiere al Agente Secreto, protagonista de la obra *Ya chupaste faros o la transfiguración de los tránsfugas. Grosería escénica (no apta para abstemios) en 20 estampas,* que Jorge Kuri escribió en 1999.

a las codificaciones que establece la cultura" (Bericat, 74). Procede de un sitio desconocido, pero, como extranjero, vive entre nosotros. Es, al mismo tiempo, indeseable e inevitable y "no sólo nos desconcierta, sino que nos produce un intenso terror. Su mera presencia nos paraliza" (74). Llega a nuestro mundo "de la mano de la muerte, trae consigo la probabilidad de una aniquilación total" (74). Está en nosotros, entre nosotros, con nosotros. De acuerdo con este sociólogo, el monstruo "participa de nuestra naturaleza, constituye una parte oscura, oculta, poderosa, siniestra, reprimida, brutal, destructiva inhumana repulsiva y abyecta de nuestro propio ser social" (74).

El monstruo es símbolo de la alteración, de lo desconocido. Es la imagen de "un ser liminal"; ha sido creado "por la humanidad entera, pero también 'la esencia del monstruo está inserta en la humanidad'" (Santiesteban, 31). Esta figura, como ente de razón, muestra los cambios sustanciales entre unas épocas y otras. "La mente transforma y conforma a los monstruos" (32), escribió Héctor Santiesteban Oliva en *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. Para este autor, "el monstruo es, en cierto sentido, espejo del hombre. Como con la muerte, impresiona el hecho que advierte que nos tocará a nosotros, que el muerto somos nosotros mismos" (32).

Jorge Kuri buscaba un modo diferente de discurso de artisticidad. Ingresó, voluntariamente, en las filas de la creación escénica de la capital mexicana. Su labor como dramaturgo intentaba no ceñirse a la norma de que los escritores de teatro se quedaban en su casa y no participaban activamente del montaje, sino hasta, con suerte, el estreno. Hasta ese momento, los dramaturgos no iban a las giras. Los dramaturgos no tenían voz si no era a través de sus propios personajes. Ellos no eran personajes. Su cara no era pública, aunque su nombre sí. Kuri, no. Inventó su personaje el Embajador de la Luna. Se metamorfoseó con él. Trataba, a veces con maneras muy violentas, de hacerse notar, hacerse escuchar. Hablar fuerte. Ser incluido en todos los procesos del teatro como acto escénico comunal. Rompió el canon y sufrió las consecuencias.

> (…) en la función final de la develación de placa de *Monstruos*, decidimos no pasar a cada persona al escenario, pero a todos por parejo. Nadie pasó a recibir su placa al escenario. Se leyeron todos los nombres, ¡eran tantos! Decidimos que era lo que todo el mundo hace ahora. Ya nadie hace que pase uno por uno a recoger su plaquita. Todos coludos y todos rabones. Jorge, que estaba ya en su problema, se sintió ofendidísimo de que sentía que yo le quería quitar su lugar. Seguimos ensayando para la gira internacional y, posiblemente, haya sido en ese momento

> en que la gente del teatro no le haya dejado entrar, pero no por instrucciones mías (Valdés 2009).

Jorge Kuri, de alguna manera, dio vida al monstruo y al prodigio; en este dar vida tiene que ver la creación de un discurso de artisticidad, un modo de hacer la vida como artista. Así lo confirma su relación con el medio teatral. Prodigio, por la razón misma que Claudio Valdés Kuri encontró para llamarlo a su puesta en escena. Monstruo, por los motivos que el director da para que le cerraran el acceso al teatro El Galeón durante la temporada de ensayos de *De monstruos y prodigios. La historia de los castrati*. En Kuri se radicaliza lo monstruoso y lo prodigioso. Al igual que Bericat ve en el monstruo a un extranjero, lo mismo pasa con el prodigio. Ambos viven en el plano de la marginalidad. De lo rechazado o de lo inalcanzable. De lo odiado o de lo deseado. Al final, dos intocables. Ambas figuras representan un capital simbólico que determina no sólo una identidad aislada, sino la relación misma con la condición liminal de nuestro ser. Kuri no desconocía ese estadio. Para Estela Leñero, "lo que más le obsesionaba era que se sentía siempre maltratado por la gente de teatro, marginado por la gente de teatro, no incluido por la gente de teatro" (Leñero 2009).

Sin embargo, Kuri era el centro vital de los futu-rústicos. Fue aceptado por su grupo de compañeros de la beca.

> El grupo de la Fundación para las Letras Mexicanas para él fue muy importante, porque hicimos una generación muy fuerte, sólida. Y él era alguien muy importante. Me llamó la atención de que todos sus compañeros de la Fundación lo hayan querido tanto y lo hayan respetado. Ése era un medio donde no había tanta competencia; cada quien estaba en su campo (Leñero 2009).

El problema más fuerte, presumiblemente, estaba en su relación con el medio teatral, parece, entonces, que tenía una fijación histriónica para mostrar su cuerpo, como Embajador de la Luna, y a través de ello *ser* alguien, sin importarle que en otros espacios (como el literario de la Fundación) haya sido reconocido, porque ahí no tenía una presencia viva. Jorge Kuri, al igual que los futuristas, clamaba por ser aceptado como parte de su obra. Al igual que Tadeusz Kantor, pensamos que no podía concebir la obra teatral de manera aislada, "separada de la realidad que la construye, destruye y manipula" (Fediuk introducción a Miklaszewski, 18).

Sin embargo, esa realidad también tomó partido, en el caso de Kuri. Aprovechó la circunstancia que se le puso enfrente y actuó en consecuencia. De acuerdo con Enrique Olmos de Ita, no todos los agentes del medio teatral lo hicieron a un lado. Hubo quienes lo buscaron, lo frecuentaron y, posiblemente, intentaron utilizar para beneficio propio su nueva imagen simbólica, aquella que había resultado de su transformación de desconocido a un artista ampliamente reconocido:

> (…) había mucha gente que, a Jorge, más que lo estimaba, lo aguantaba por el prestigio que se había ganado. Había gente de Telón de Aquiles, básicamente, que no le gustaba lo que Jorge hacía, pero le reían las gracias, como se dice aquí[121]. Creo que en el fondo era eso. A mucha gente de mi generación no le gustaba. No sé si no le gustaba el teatro de Jorge o no le gustaba el personaje que era Jorge
>
> Tenía mucho prestigio, porque era un autor joven que ya era reconocido por las instituciones. El prestigio venía de *De monstruos y prodigios*, venía de sus apariciones públicas, especialmente cuando había una mesa redonda, un *simposium*, una reunión de dramaturgos, una muestra de dramaturgia, una presentación de un libro... Jorge Kuri estaba ahí y daba una opinión coherente, hilarante, contestataria, desfasada por momentos, pero coherente (Olmos 2009).

Vemos en Kuri una petición de reconocimiento que no tiene nada que ver con el prestigio, sino con la exigencia de un espacio de libertad (que debería otorgar el Estado) para él y su comunidad, el cual se construye por y para el seguimiento de su deseo de libertad romántica. Pero esto es romper la norma social. Por eso, resalta la supuesta locura[122] Jorge Kuri. Como dijimos en la *Introducción* de este trabajo, no ha sido nuestro interés hacer un análisis sobre la posible patología mental del escritor. Nos interesa, en todo caso, puntualizar cómo se fue construyendo, al igual que el monstruo, la identidad del loco a que lo adscribe el entorno, en esa comunidad artística a la que tanto reprochó y a la que le demandaba reconocimiento. El monstruo y el loco son dos figuras similares que se encuentran posicionadas como paradigmas extremos de la marginación (Basaglia, 9). La locura es una posición social, vive en el basurero como el Raffles de *La amargura del merengue* y, desde ahí, violenta la norma social. La imagen del loco, en la medida que se trata de *invisibilizar* por aquellos a quienes atemoriza, va mostrando ondas sonoras expansivas y poderosas.

[121] La entrevista con Enrique Olmos de Ita se realizó vía telefónica, debido a que el dramaturgo se encontraba, en ese entonces, radicando en España.

[122] Similar a la locura, está la figura medieval y barroca del bufón, quien tiene permiso de decir lo que está prohibido frente al poder (Fediuk, Elka. "El legado del actor para la cultura universitaria". Investigación teatral. Número 11. México: Universidad Veracruzana, pp. 25-34).

Sin un diagnóstico médico que lo respalde, a los grupos sociales les resulta extremadamente fácil encorsetar con la identidad de "loco" a quien transgrede el orden social. Basaglia afirma que tanto la enfermedad como la locura son "contingencias a las que está expuesto –por su doble condición de ser vivo y de sujeto del deseo, el habla y la angustia– todo ser humano"(7). Hoy, Franco Basaglia es considerado líder de la antipsiquiatría italiana (murió en el año 1980); durante su vida intentó romper las barreras infranqueables entre los hospitales psiquiátricos y la vida cotidiana de los grupos sociales:

> La racionalidad instrumental del capitalismo ha promovido toda una serie de "técnicas" y "saberes" –las llamadas "ciencias humanas"–, cuyo proyecto implícito es el de velar, desplazándolo, el origen de las contradicciones y amortiguar/neutralizar, privatizándolas o secuestrando en instituciones de marginación, a los individuos más desvalidos de nuestra sociedad, en los que estallan tales contradicciones en forma perturbadora para el funcionamiento del sistema (7).

El intento de este investigador para exponer la brutal práctica por desaparecer a quienes eran considerados como enfermos mentales, buscaba no sólo eliminar las fronteras físicas entre lo que se considera "locura" y lo que no; quizá, pretendía acabar con las barreras mentales. Y esta idea no era sólo suya. En la primera mitad del siglo XIX, por ejemplo, Voltaire se cuestionaba, precisamente, sobre la delgada línea divisoria entre lo que se ha considerado históricamente como locura y lo que se privilegia y ensalza como razón:

> (…) ha sido necesario que, teniendo los hombres la razón, tuviesen también la locura, del mismo modo que han sido los razonamientos en todas las máquinas. Cada hombre tiene esencialmente una dosis de imperfección y de locura; por esta razón es por la que vos sois perfecto y sabio (Voltaire, 113).

Al respecto, Michel Foucault en *Historia de la locura* apunta que:

> Por un lado la sinrazón es lo que hay más inmediatamente próximo al ser, lo más enraizado en él: todo lo que puede sacrificar o abolir de sabiduría, de verdad y de razón, hace puro y más apremiante al ser que ella manifiesta. Todo retardo, toda retirada de ese ser, toda mediación misma le son insoportables: "Prefiero ser, y aun ser un impertinente razonador, que no ser" (Foucault 1998).

Por su parte, Martín Ciorda, escribió, en la introducción de *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam que

> Locura y razón se hacen así reversibles, relativas una a la otra en el juego de la verdad y las apariencias. Ya no hay oposición trágica, sino dialéctica; la locura es el espejo que le devuelve al humano su razón de ser: la locura crítica es moral (…) La locura es un momento en el duro trabajo de la verdad (Martin Ciordia en Rotterdam, XXXIII).

Locura y razón son símiles a la polarización entre el monstruo y el prodigioso. Todos sufren las consecuencias de su condición. Junto a ellos se despliegan mecanismos sociales de censura y libertad. Dependen de las leyes del campo, "es decir, a la lucha interna por el dominio del capital acumulado" (Tortajada, 25). Esta autora también considera que son los miembros del campo cultural y artístico (agentes e instituciones) quienes "determinan las reglas internas y las viven según el lugar que ocupan en la estructura del campo y de la distribución de los medios de expresión" (25). La monstruosidad y el virtuosismo, en tanto creación del mismo campo, no son sino la traducción metafórica de la posición del agente artístico en el campo, así como de su lejanía o acercamiento a los medios que le permitirán consagrar su exhibición escénica. En esa polarización, pareciera que el artista, en tanto más lejano del cobijo de los recursos estatales, se vuelve un tanto más monstruo. Monstruosidad que significa, simplemente, no ser artista, ser un común y corriente mortal, carente del reconocimiento y de la capacidad de exhibir sus propias creaciones. A diferencia del prodigioso que, ante la investidura de lo genial, asume el rol de quien se desprende de lo natural, para entrar en el reino de lo casi sagrado.

El discurso de artisticidad encuentra su aplicación práctica/material justamente en este punto. Es precisamente la capacidad de exhibición lo que le permite (o no) al artista convertirse en candidato a un tipo de reconocimiento que pondrá su quehacer más allá de lo mundano. Pero la realidad es otra. El virtuosismo no es sino la respuesta a las demandas de un campo social en un momento histórico determinado. No existe el artista mágico, tocado por el halo de los dioses. Sí, en cambio, existe el artista protegido por los recursos estatales o con una enorme capacidad de negociación, como es el caso de Valdés Kuri. Pero la suya, al ser social, es también una posición de peligro. El virtuoso siempre está en riesgo de perder su virtuosismo, porque depende de la contingencia de la demanda y necesita, siempre, adaptarse a ella. Ésa es la ganancia del monstruo frente al prodigio. La monstruosidad es tan reflejo de la condición humana que no es posible desaparecerla y es una condición de identidad difícil, si no imposible, de destruir. Si la

censura y la libertad emanan de las leyes intrínsecas del campo, y el campo está estructurado por aquellos que detentan lo disputable, ni el monstruo ni el prodigio pueden ser absolutamente libres. Uno, el primero, con deseo de convertirse en el prodigioso, en el elegido. El otro, el segundo, siempre con temor a caer en el infierno y desaparecer para siempre. Así, a la voz de Jorge Kuri en su afán de hacerse pública se le intenta invisibilizar, esconder, como al Cuasimodo de Víctor Hugo. A Kuri se le desacredita. Estorba. Se le cierran los teatros y las posibilidades de exhibición. Se le reconoce como artista literario, pero en el encierro de una Fundación. Sin embargo, él construye su identidad de locura en un juego, quizá inteligente, por no dejarse callar. Seguramente, a sabiendas de que desde esa trinchera el eco sonoro podría más fuerte, más lejos, más potente y pudiera aturdir.

La de Kuri es una demanda a la incorporación plena en este proyecto cultural nacional de aquél que, considera, debería velar porque esto ocurra: el Estado. Pero la política cultural que de éste emana no alcanza para tocar al artista que no ha sido arropado por el manto de la consagración. Kuri, al igual que los indígenas latinoamericanos, "exige el reconocimiento oficial de sus identidades y culturas étnicas". Aquellos lo piden mediante la inclusión de cláusulas en la Constitución Política del Estado que afirmen el carácter multicultural y pluriétnico de la nación (Lagos, 13). El dramaturgo lo exige mediante lo único que sabe que lo hace ser artista escénico real: la exhibición. En la figura de Claudio Valdés, por otro lado, se muestra la necesidad del campo escénico por incorporar nuevos agentes-jugadores, pero no cualquier jugador, sino aquél que puede ofrecer al Estado un intercambio que resulte conveniente.

Vale la pena retomar las ideas de Kaplan, citado por Tortajada en *Danza y poder*, porque consideramos que en ellas se muestra mucho de lo que se pone en juego en el campo de las artes escénicas de México y lo que, estamos seguros, contenía la palabra *reconocimiento* de Jorge Kuri, así como su Embajador de la Luna y hasta sus acciones:

> (…) el Estado mexicano no ha logrado consolidar una vía orgánica y organizada y que han sido una constante en los regímenes (…) los siguientes puntos, que se retoman de Marcos Kaplan:
>
> a) Escasas demandas y apoyos a la creación.
>
> b) Falta de estímulos al desarrollo cultural.

> c) Despreocupación por las actividades, problemas, personas e instituciones de la cultura, pues el Estado no ha determinado líneas ni tareas claras para el desarrollo cultural y artístico, ni les ha destinado los recursos necesarios. No ha logrado tener una visión de conjunto de la real situación de los campos artísticos, sino visiones restrictivas. 'No se revela interés por las grandes perspectivas, en profundidad y a largo plazo, sobre todo en aquellos campos de aplicación no evidente, no prestigiosos o poco desarrollados, y sin importancia pragmática inmediata (la danza)[123]. En el mejor de los casos, las formulaciones políticas se reducen a principios generales y expresiones de deseos, sin traducción en los hechos'.
>
> d) Falta un sistema 'institucionalizado integral de promoción, coordinación, estímulo y participación estatal directa' con una estrategia global, 'un esquema orgánico-funcional, que dé significado, claridad y racionalidad mínima a las políticas en el área'. El INBA y otras instituciones culturales son obsoletas, rígidas e ineficaces, y generan 'una atmósfera burocrática poco propicia a la creación, al uso eficiente de recursos y a la oferta de incentivos' (Tortajada, 544).

Notamos en la historia de Kuri y Valdés una polarización del discurso de artisticidad. Sus *ethos*, ambos, son equidistantes. No hay matices intermedios. Uno, el virtuoso; otro, el monstruo. No obstante, esta forma de pensar no puede entenderse sin el ambiente social en que se lleva a cabo ni sin la participación del Estado que favorecen esta percepción. La vida de Jorge Kuri, su muerte y su nota de *reconocimiento*, dan cuenta de esta visión radicalizada de un artista que no puede reconocerse a sí mismo como creador escénico. La suya es una percepción de exclusión del campo artístico. No ve más quehacer artístico en vida y, como su visión es romántica, la busca con la muerte misma.

La historia que hemos leído a lo largo de este trabajo no niega la herencia que ha sido transmitida al autor por su entorno familiar, por el profesional y por las ideologías artísticas a las que se adhirió. Los modos de hacer teatro, cuando menos los expresados por Kuri y Valdés, no son ajenos a una exigencia del modelo ideal de creación escénica, donde quien no se acerca a dicho modelo, se convierte en un monstruo, en un no-artista, en un ciudadano de a pie. Creemos que éste es el pensamiento que obsesiona a Jorge Kuri. De ahí su incansable búsqueda por ser un Embajador, un personaje que inunda también la cotidianidad, este espacio en el que el autor busca la diferencia social. Pero esta idea tampoco está ausente en el discurso de Valdés. El director teatral apuesta a su

[123] El paréntesis es de la autora.

mirada “mágica” y a sus estrategias empresariales para hacer la distinción, aunque su posición en el campo escénico es la contraria a la del dramaturgo. Valdés es el modelo a seguir y, podríamos aventurarnos a afirmar, que es el nuevo modelo a seguir: el del director-empresario trasnacional, aquél que logra hacer un puente entre las formas del teatro artístico y la mercantilización de su propio arte, avalado por el Estado. Pero Jorge Kuri es la representación viviente de lo tradicional, de lo que lucha hasta la muerte, o hasta por encima de ella, por sobrevivir. Es, quizá, el suicidio de Jorge Kuri el que anuncia la llegada de este nuevo discurso de artisticidad empresarial y que podría simbolizar la muerte de un sistema que se resiste a comercializar su obra de arte escénica.

CONCLUSIONES

La vida del Embajador de la Luna se fue extinguiendo, mientras un último diálogo iba comenzando a resonar. "Reconocimiento como artista" es la frase que se quedó flotando en el ambiente pidiendo, reclamando, interpretación. ¿Por qué Jorge Kuri apretó el nudo que le cortó la respiración? ¿No había nada que pudiera mantenerlo a la Tierra o realmente buscaba ir a gobernar su satélite particular? El suicidio de este escritor, a cinco años de ocurrido, sigue abriendo un universo de interrogantes.

Para nosotros, paradójicamente, aquella nota de Francisco Turón fue la primera que nos dio noticia de la existencia de Kuri y, al mismo tiempo, de su inexistencia. En ese escrito periodístico, escuchamos una voz que nos invitaba a viajar más allá de lo que el velo de la apariencia dejaba ver. Preguntarnos por qué el artista se quitó la vida esa primavera nos llevaría a un sin fin de apreciaciones acerca de un esquema de causas-consecuencias que, posiblemente, poco podían ayudarnos a esclarecer a qué exhortación éramos convocados a través de las líneas publicadas por la revista *Proceso*.

Decidimos tomar la ruta de la interpretación para encontrar qué manifestación subyacía en las palabras "reconocimiento" y "artista" que se convirtieron en el último texto dramatúrgico de Jorge Kuri. En primer lugar, comprendimos que no era posible desligar la vida de este autor con su pretensión, hasta obsesiva, de convertirse en artista escénico. No quería ser alguien que generara literatura dramatúrgica soñando en que, probablemente, un día alguien llevara su trabajo a los escenarios teatrales. Como lo evidencian los informes de actividades que presentó a la Fundación para las Letras Mexicanas, anhelaba que sus obras fueran llevadas a la escena, que trascendieran el papel y que fueran ocasión para que él tuviera oportunidad de participar activamente en cada puesta en escena. Esto desde su concepción de que el dramaturgo tenía la idea completa de la obra y que ésta se iba materializando siempre fiel a esa concepción original. Éste parece ser el punto central y donde comienza el verdadero conflicto de Jorge Kuri con las formas de hacer teatro en la Ciudad de México que le tocaron vivir.

Esta pretensión tiene su origen, precisamente, en la naturaleza misma de las artes escénicas, en tanto acontecimientos conviviales, como los define Jorge Dubatti. Tomamos la idea de este investigador para explicarnos que el fundamento de éstas es procurar la comunión de todos los participantes. Lo anterior significa, conformar, en tiempo presente y en presencia de todos, un cuerpo social común donde cada uno, desde su diferencia, participa de eso que les es propio: la poiesis. Sin embargo, formar esta comunión se da de muchas maneras, una de ellas es la visión de Kuri, donde busca que los demás materialicen su idea original. Así, la poiesis se define, además, por la obra (no sólo el producto final sino toda su producción) y deja ver un discurso de artisticidad, la forma como esa manera de llevar adelante la poiesis puede o no llegar a un término. Dicha poiesis define el término al que espera llegar: para Valdés Kuri o el Estado, puede ser el producto exitoso; para Kuri, la obra puede ser solamente un momento que lleve a lo verdaderamente artístico, es decir, la formación de una comunidad de artistas libres para seguir creando. Asimismo, en este trabajo, como anunciamos en la *Introducción*, tomamos el discurso de artisticidad como un concepto totalizante que nos permitió ir discerniendo sobre lo que implica en un artista escénico. Esta actividad, como pudimos apreciar, tiene particularidades que la distinguen de cualquier otra disciplina artística, como las artes plásticas o la literatura.

Además de la comunión, consideramos la exhibición como un elemento no importante, sino indispensable para que el artista escénico pueda existir socialmente. A través de su discurso de artisticidad, este último va encontrando modos de hacer no sólo su obra de arte, sino caminos para que ésta pueda llegar a la mirada de aquél que se ofrece como observador. Hablamos, entonces, de capacidad de exhibición para indicar la posibilidad o imposibilidad del artista escénico para alcanzar a aquél otro a quien pretende que llegue su quehacer. Así, la labor del artista escénico, por tanto, no es escénica si ese observador no se encuentra presente, pero –en complemento a la sugerencia de Peter Brook–, pensamos que la presencia de ése que ve tiene que ser en presente y con expectación.

Uno de los asuntos que Brook no plantea en su propuesta es cómo llega dicho observador a ocupar el lugar frente aquél que hace la acción. Esto nos hizo pensar que, efectivamente, en la mayoría de los estudios sobre artes escénicas el cómo llega el

observador a dicha posición es algo que se da por hecho, como si llegara de la nada, como si apareciera de repente. Consideramos que ahí se encuentra uno de los elementos más fundamentales y constitutivos del trabajo escénico: la convocatoria. Por lo mismo, la creación de la obra de arte escénico no se puede desprender del mundo social donde se lleva a cabo, además de que surge dentro del límite de lo pensable por el artista y de lo que ese observador puede identificar como arte escénico, ya que de lo contrario no respondería a la convocatoria del artista.

En este trabajo, no pudimos dejar de lado las condiciones en las que Jorge Kuri pretendía producir cada una de sus obras dramáticas. Esta necesidad de convocatoria no fue ignorada por Kuri, y formó parte de su búsqueda constante por materializar sus obras. Por otro lado, también pensamos que la obra narra y expresa la personalidad del creador escénico. Se trata de una relación indisoluble: él está en su obra, mientras la obra también está en él. En todas las propuestas escénicas de Kuri, excepto *El escritor tiene la culpa*, *De monstruos y prodigios*, así como la versión neoyorquina de *La amargura del merengue*, la presencia de los recursos materiales y espacios teatrales es inexistente. Incluso, la búsqueda de estrategias del dramaturgo llegó a un grado tal que, en algún momento, pretendió utilizar el dinero de su beca de la Fundación para producir sus propias obras teatrales. El que Kuri haya decidido desaparecer aquel fin de semana de 2005 es un discurso que también habla de la incapacidad de existencia de un artista escénico ante la imposibilidad de concretar su trabajo en los escenarios.

Llama la atención, sin embargo, que, aunque Kuri hablaba del teatro como un proceso comunicativo, el observador no aparecía en su discurso verbal. ¿Para quién exhibía? Kuri percibía su teatro como un momento para convocar a su propio gremio, al mismo que pedía "reconocimiento". En Kuri, *teatro* implicaba un ritual donde el presente juega un papel fundamental y donde la vida del artista se funde con la *ficcionalización* que éste hace de su existencia. Aunque hablaba de su quehacer artístico como un proceso comunicativo, no aparecía en su discurso verbal la presencia de alguien que observara el hecho teatral, es decir, el público. Esto nos hizo pensar que la palabra "reconocimiento" tenía un destinatario preciso que no era el observador. Hemos visto que en Jorge Kuri esa *ficcionalización* no se reducía a las puestas en escena, sino que implicaba todos los espacios de su vida y, en todos ellos, convocaba a otros a reconocerlo y seguirlo.

Pensamos que Kuri esperaba dicho reconocimiento de su "familia", es decir, de su comunidad teatral, aquella de la que se sintió marginado, rechazado, excluido y hasta subyugado.

En este sentido, hablamos de una evaluación de tipo meritorio de parte del artista escénico que la historia de Kuri también revela. Es decir, antes que el público, en tanto observador, pueda reconocer la obra de arte como tal, son los mismos artistas escénicos quienes reconocen o no el valor de un trabajo escénico. Principalmente, lo hacen para adherirse a él, ya que la obra de arte escénico tampoco es posible en solitario. Por esto pensamos que son los mismos artistas escénicos quienes, primariamente, consideran la obra como digna de su evaluación estética. Esto, nos parece, es un proceso anterior incluso a la presencia de la crítica periodística o del funcionario público. Recordemos, por ejemplo, la gestación de *De monstruos y prodigios*. En la narración de Claudio Valdés Kuri, primero, aparecieron Javier Medina y Jorge Kuri antes que la entrevista con Mario Espinosa. Es decir, el director convocó, antes, a determinados artistas escénicos para que se sumaran a su proyecto y, después, buscó al funcionario del INBA.

Es por lo anterior que un artista escénico, como Kuri, debió haberse apropiado de una enorme cantidad de estrategias para alcanzar el reconocimiento del gremio de los creadores. La auto-construcción de su personaje Embajador de la Luna tendría que ver con estas estrategias, por un lado, aunque por otro, como enunciamos en el capítulo 4, es signo de que Kuri utilizó su cuerpo como instrumento para buscar la perturbación del orden social de una comunidad de teatreros que no terminaba de aceptarlo como él deseaba. Él se consideraba artista y como tal exigía derechos de ser distinto, creemos que hasta superior al resto de la mayoría de los artistas escénicos.

Por lo mismo, Jorge Kuri pretendía ser reconocido con una identidad diferente y hegemónica en una comunidad artística, de ahí su otro sobrenombre: Ombudsman de los Chiflados. Tal vez, buscaba ser aceptado como líder de un grupo de artistas marginados y ésta era, también, parte de la problemática en ser reconocido como artista. Encontramos en Kuri a un agente artístico que, en tanto agente social, actúa, en gran medida, para obtener el reconocimiento que necesita para ser considerado como miembro de determinado grupo social. Para saberse y sentirse aceptado. En ese sentido, aunque hizo esfuerzos, a diferencia de las grandes vanguardias estéticas, el futu-

rusticismo de Kuri se quedó al nivel de unos cuantos agremiados y no alcanzó a tener una influencia significativa, ni siquiera, en la comunidad teatral del Distrito Federal.

También, tomamos el concepto de *represent-acción* de Antonio Prieto para explicarnos la manera en que el dramaturgo se obsesionó con la seducción escénica hacia otro que pudiera validarlo como un artista escénico extraordinario. En palabras de Francisco Turón, descubrimos con detalle esa faceta del dramaturgo en su casa, donde prácticamente realizó un *performance*. Frente a Turón, Kuri se volvió provocador, como los futuristas, de quienes se convirtió en un militante tardío y sin el gran capital simbólico, histórico y escénico con que fueron investidos Marinetti y Boccioni a principios del siglo XX. ¿A eso se refería con reconocimiento? ¿A seducir a un grupo de artistas que estuvieran dispuestos a seguirlo?

Creemos que este dramaturgo utilizó la palabra reconocimiento no de manera accidental ni sutil, tampoco inocente. Él escribió ese vocablo, tal vez, como una acción subversiva, agresiva y violenta, para dar cuenta de un ambiente social y artístico donde no se sentía contenido, pero al que no le pedía contenerlo, sino respetarlo: dejarle un espacio de libertad, una libertad que, no obstante, requería de recursos para poderse materializar. ¿A quien le hablaba? No podemos saberlo con precisión, pero sí pudimos notar que en él había una posición política definida que se ubicaba en contra de las instituciones culturales y a lo que de ellas emana, a menos que respondieran a su misión o vocación, la cual lo desbordaba y poseía. Por eso, él era el monstruo, ya que lo que hacía era porque su misma naturaleza se lo exigía. De esta manera, ser-artista en este autor teatral tenía un cierto carácter político-perturbador. Como señalamos, el que se autonombrara Embajador de la Luna lo hacía ver como una persona ocurrente, graciosa, aunque su acción tuviera un fin inquietante que, no obstante, causaba rechazo y marginación al pretender ser parte de un grupo social de clase política al que, evidentemente, no pertenecía, como ocurrió en su encuentro con el embajador en Puebla. A Kuri le faltó, entonces, la concesión de la identidad anhelada, un capital simbólico que el dramaturgo no consiguió.

Por otro lado, aunque tanto en él como en los futuristas percibimos un no ajuste a lo que ellos saben que puede ser reconocido como arte y su discurso de artisticidad va en el sentido de ruptura con lo socialmente normado, en su imaginario también esperan ser

reconocidos como artistas originales. Las acciones de los futuristas tuvieron una repercusión importante en el mundo de las artes, porque estaban dadas las condiciones sociales para que se les tomara en cuenta. En Kuri no fue así. Posiblemente, las condiciones del arte teatral se estaban modificando hacia el rumbo que indica la presencia de Claudio Valdés, quien se asume como un líder real, apoyado y avalado por el Estado. No fue el caso del escritor, quien simplemente cayó en la gracia, en el chiste o, en casos más extremos, en lo molesto. Así, el autor, identificado con las vanguardias, renunciaba a la adaptación a las circunstancias de la demanda de parte de los patrocinadores, y en particular del Estado, al que le exigía un interés puro basado en el bien cultural común, y presionó para que se adaptara a su libertad, perfilando así una personalidad liminal, romántica.

Retomando la propuesta de Ileana Diéguez, encontramos que esta práctica escénica de Jorge Kuri, dentro y fuera de los escenarios, podía ubicarse entre aquellas que no sólo tienen carácter liminal sino, inevitablemente, político, entendido como un camino para hacer, para transformar o, simplemente, para exhibir y desenmascarar las relaciones en las que se sustenta la vida al interior de la comunidad artística. La presencia y las acciones de Jorge Kuri, creemos, evidenciaban las relaciones de la comunidad teatral en la que le tocó vivir. Su personaje *fársico* de Embajador de la Luna no hace sino mostrar, caricaturizadamente, la fronteras inquebrantables entre aquellos creadores escénicos que han alcanzado un estatus institucional y entre aquellos a quienes su propio quehacer se les ofrece como imposible de concretar.

El discurso de Kuri también mostraba lo que Elka Fediuk había expuesto sobre el teatro de vanguardia, en el sentido de que en este movimiento había una desestabilización de la idea de que el teatro tenía que estar subordinado a la literatura. Sin embargo, como la misma autora expone, esta desestabilización inicia una especie de competencia por asignar una "cabeza" (en un esquema de monarquía) para la producción escénica: quién es el que dirige el proceso. Hemos encontrado que el discurso de Claudio Valdés Kuri, quien dirigió *De monstruos y prodigios*, también pretende romper con la idea de que el teatro es un texto representado en escena; su labor se inclina hacia lo que Patrice Pavis denomina *escenocentrismo*. Pero, en esta posición del director teatral, el dramaturgo es marginado y hasta excluido de la puesta en escena de sus propios textos, marginación

que Kuri no estaba dispuesto a aceptar, desde su propia idea del dramaturgo como poseedor de la idea de la obra. En el paso de Jorge Kuri por *De monstruos y prodigios*, en sus exigencias y, probablemente, en su propia muerte, encontramos fuertes intentos por restituir la posición del dramaturgo como un artista escénico no, como apuntamos antes, literario.

Así, en las declaraciones de Valdés también notamos una marginación del trabajo del dramaturgo como creador activo y propositivo de la puesta en escena. Evidentemente, esta postura del director teatral, como señalamos en el capítulo 5, se contraponía fuertemente con las exigencias de Jorge Kuri de ser considerado como un agente activo en la construcción del acontecimiento escénico. En estos dos realizadores percibimos una disputa en cuanto a lo que cada uno consideraba que debería ser la labor del dramaturgo en el proceso de producción escénica. Kuri, por un lado, lo veía y lo vivía como el artista apasionado, entregado por completo a su arte, mientras que Valdés lo miraba desde su lado más utilitario: el dramaturgo tenía que servir para dar cierta coherencia al trabajo de improvisación actoral, así como para diseñar ciertos textos que permitieran, simplemente, unir una escena con otra.

También es cierto que esta historia da cuenta de cómo las becas y los premios no representaron lo que un artista escénico, como Kuri, necesitaba para sentirse reconocido. Como diría André Bretón, para los futuristas el arte se volvió necesidad. En este dramaturgo, el compromiso y obsesión por el teatro fue tal que lo llevó a dar la vida por este arte escénico. No se conformó con la concepción tradicional del término dramaturgo para desarrollar su trabajo. Buscaba, de ahí sus quejas, ser incorporado en la concepción global de la puesta en escena. Por eso, su necesidad de ser actor, de ser dramaturgista y de colaborar con el director de escena para encontrar los posibles sentidos en las obras y de no ser expulsado del acontecimiento escénico. Y finalmente, su necesidad fundamental: la de crear una comunidad de seguidores que pudieran tomar un espacio de libertad para mantener la creación que la Luna, desde su liminalidad, les pedía. Dicha posición le fue negada en *De monstruos y prodigios* hasta el grado de que le cerraron las puertas en el mismo teatro donde se llevaban a cabo los ensayos.

En este trabajo, asimismo, observamos que la visión artística de uno y otro también estaba asociada a la situación que se vivía en las instituciones oficiales de cultura. A

pesar de que en 2001 las instituciones públicas solamente financiaron 16 por ciento de las producciones que se realizaron en la capital mexicana, la historia del Estado mexicano como el garante de que se cumpla con el derecho del pueblo de crear y disfrutar de la cultura, promovida desde la época revolucionaria, permitió la formación de una visión en Jorge Kuri donde las instituciones eran las que debían darle el espacio que necesitaba para materializar su idea en la misma libertad en que él la concibió y para que otros como él pudieran materializar también la suyas. No podemos, pues, explicarnos la historia de Jorge Kuri lejos de esas políticas emanadas del Estado mexicano ni a sus prácticas de gestión cultural; si la idea habría de materializarse, los recursos estatales (que ya por derecho debían asignarse a quien concibió la idea) eran fundamentales para la realización o no de determinados discursos de artisticidad. La negación de estos recursos traería consigo la marginación de los discursos o, radicalmente, su inexistencia. Como señalamos en ese capítulo, posiblemente, en esa palabra "reconocimiento" que Kuri escribió antes de morir, también estaba presente la política cultural en su existencia como dramaturgo.

Consideramos que la llegada de Valdés a la vida de Kuri se convirtió, precisamente, en un acontecimiento trágico para el escritor. Esto por varias razones; la primera es que fue Valdés (y no el Estado) quien colocó a este artista escénico en una posición de exhibición que, posiblemente, él no hubiera alcanzado tan fácilmente con su corta edad y trayectoria. No obstante, este creador se imaginó simbólicamente con un estatus similar al de Valdés Kuri y parece que eso no fue así para las instituciones culturales que, ante sus reclamos, le cerraron la puerta y le hicieron imposible la exhibición de su trabajo escénico en sus espacios y con sus recursos.

Las experiencias de estos dos creadores escénicos nos pusieron a pensar en una historia de la impartición de cultura hegemónica en México que puede estudiarse a partir de discursos teatrales hegemónicos y de discursos marginales, como aprendimos de una propuesta del investigador Juan Villegas. Lo que vale la pena destacar, en nuestra indagación, es la proliferación de espectáculos escénicos que se realizaron en ese mismo año 2000, precisamente al margen de las instituciones oficiales de cultura. Éstos representaron el 84 por ciento del total de obras teatrales escenificadas en diversos espacios de la Ciudad de México. Este dato nos hablaría de que la comunidad teatral,

aunque posiblemente tenga aspiración a ser partícipe de los recursos estatales, contribuye a forjar la historia escénica de la capital mexicana. En este aspecto está tal vez el futuro del proyecto de Jorge Kuri, aunque él mismo parece haberse concentrado más en exigir los recursos del Estado como posibilidad para la creación de su espacio alternativo. Pero, documentar esta historia y encontrar a los seguidores de Kuri en ella, es tema para una investigación posterior.

Por lo tanto, aunque hegemónico, el discurso de artisticidad del Estado y los proyectos que apoya no son los únicos que prevalecen en los escenarios de la capital mexicana. Sin embargo, la fuerte cantidad de espectáculos marginales a los espacios o al apoyo económico estatal revela algo que el discurso de Jorge Kuri no deja de evidenciar: la fortaleza del discurso hegemónico emanado de las políticas culturales estatales.

El discurso en Jorge Kuri parece pasar de un momento de marginación a otro de hegemonía y de ahí volvió a sumarse a las filas de la marginalidad, pero ahora con tintes (creemos que esto sólo ocurrió en su cabeza) de subyugación. No podíamos ubicar esta trayectoria sin la presencia de Claudio Valdés Kuri, un director escénico que, además, es hábil negociador y empresario. Él va por la vida buscando, en todo momento, aquello que le pueda servir para concretar su propio discurso de artisticidad. Valdés llegó a la Coordinación Nacional de Teatro de una manera insólita: no esperaba que el Estado le diera lo que él necesitaba por el simple hecho de ser artista (como pensaba Jorge Kuri). Valdés considera que el Estado le tiene que dar lo que él requiere, porque él, como empresario, le ofrece al Estado, a cambio, lo que éste necesita: visibilidad de sus prácticas culturales ante la comunidad no sólo capitalina, sino hasta internacional. Y probaba esto por la cantidad de patrocinadores, nacionales a internacionales, públicos y privados, con los que había establecido relación en proyectos anteriores. Así se construyó la imagen del productor-empresario, dinámico y emprendedor, en medio de las redes internacionales del arte, que al Estado le interesaba consagrar.

Por su parte, Kuri buscaba alcanzar un estatus artístico tal en la comunidad teatral que le permitiera ser fundador de proyectos culturales con independencia creativa, aunque con dependencia a los recursos institucionales. Pensamos que, como metáfora, el Embajador de la Luna sintetiza la posición no sólo de este escritor, sino de muchos creadores mexicanos: giran de manera satelital al poder del Estado. Desde ahí, se vuelven

marginales. No están en el centro de dicho poder, pero en el fondo anhelan obtener esa posición; no buscan la posición del reconocimiento estatal como lo buscan los que quieren el prestigio de los premios, sino para exigirle el respeto a su necesidad de crear, que le otorguen el espacio necesario para crear libremente, porque es obligación del Estado dárselo. Probablemente, la falta de reconocimiento, en Kuri, también implique esta imposibilidad. Otra de las conclusiones a las que llegamos es que en la práctica cotidiana percibimos una ideología dominante donde pareciera que los artistas escénicos que son apoyados por el Estado son poseedores de un don especial que los hace acreedores a dicho apoyo. Creemos que Jorge Kuri se consideraba con derecho natural a ese apoyo institucional. Y Claudio Valdés también, pero la diferencia está en lo que el Estado está dispuesto a reconocer como don o como genio artístico y que da validez, o no, a los diversos discursos de artisticididad.

Indudablemente, esta mentalidad acentúa más las fronteras entre aquellos artistas que pertenecen a este minúsculo porcentaje de aquellos que no lo pueden alcanzar, como es el caso, precisamente, de Valdés y de Jorge Kuri, respectivamente. En ese sentido, mientras Kuri intentaba acceder aunque fuera a una mínima cantidad de dinero (como los 10 mil pesos mensuales de su beca), para llevar a cabo sus proyectos escénicos, a Valdés se le abrió el paraíso institucional. Su proyecto se volvió del interés de la Compañía Nacional de Teatro, se le otorgó el derecho de decisión sobre los contenidos artísticos del teatro El Galeón mientras duró su temporada, además de que se convirtió en una compañía representante del discurso de artisticidad oficial mexicano en muchos festivales en el extranjero. El discurso oficial, asimismo, hace aparecer al creador como virtuoso, un prodigio al que hay que apoyar. Por su parte, la visión de Valdés no fue la de alguien que esperaba que le fuera concedido el apoyo únicamente por ser artista. En el caso de la puesta en escena *De monstruos y prodigios,* él ofreció al Estado lo que las condiciones socio-económicas del momento le estaban demandando: el acercamiento a capitales privados que le permitieran seguir consolidando, como Coordinación Nacional de Teatro, su carácter hegemónico.

Claudio Valdés y Jorge Kuri se volvieron metáfora de la misma obra que encabezaron. El primero como prodigio; el segundo como monstruo. El prodigio es lo ideal, lo deseado, el modelo a seguir y cuidar; mientras, el monstruo es lo repudiado. La

monstruosidad y el virtuosismo, en tanto creación social, no son sino la traducción metafórica de la posición del agente artístico en el campo, así como de su lejanía o acercamiento a los medios que le permitirán consagrar su exhibición escénica. En esa polarización, pareciera que el artista, en tanto más lejano del cobijo de los recursos estatales, se vuelve un tanto más monstruoso. Monstruosidad significa, simplemente, no ser artista, ser un común y corriente mortal, carente del reconocimiento y de la capacidad de exhibir sus propias creaciones. A diferencia del virtuoso que, ante la investidura de lo genial, asume el rol de quien se desprende de lo natural, para entrar al reino de lo casi sagrado. Otro vínculo entre el monstruo y el prodigio habla de una relación indisociable entre ambos. Existe uno, en tanto existe el otro. Ambas figuras son binarias, contrapuestas y necesarias para reafirmar las leyes sociales, el deber ser normalizado. En nuestro esquema, Claudio Valdés Kuri ocuparía la posición privilegiada, mientras Kuri es el marginal. En él, su *ethos* era eminentemente romántico, lo cual le dio una percepción de mundo como una exaltación de la desdicha, de lo liminal, de lo incomprendido, que es el *ethos* que revela al monstruo como monstruo: no puede aceptar, por su naturaleza y por la Luna que lo ha enviado, lo que se le propone como condición de existencia.

Las razones son obvias: no podemos saber las verdaderas intenciones que tuvo el dramaturgo para auto-aniquilarse. A través de este trabajo, hemos visto cómo había en la trayectoria profesional de Kuri una desvalorización, de las instituciones oficiales por ejemplo, al trabajo de un artista con su perfil. Pareciera que lo trataron mal. Por un lado, porque él era provocador; por otro, porque quizá hubo en los funcionarios de cultura una incapacidad de negociación con él. Estas fuertes reacciones ante la violencia de los últimos días de El Embajador de la Luna nos han traído las palabras que apuntamos en los primeros capítulos de esta tesis, cuando hablábamos de que una de las exigencias de la creación escénica es la flexibilidad, sin la cual, lo que le quedaría al artista es ajustarse a una norma de manera radical, en un camino probado y sin interrogaciones.

Lo anterior, para Umberto Eco, ya no significa hablar de obra de arte, puesto que ésta debería contener, como elemento fundamental, la apertura a la interpretación y a una interrogación constante no sólo a lo que puede proporcionar al otro, sino a la manera en que la materia puede transformarse para alcanzar la convocatoria social. Desde esta

perspectiva, no es difícil imaginar a un señor Embajador de la Luna en una posición rígida, inflexible y autoritaria. ¿Kuri se había alejado, para ese entonces, de lo que significaría la construcción de un personaje artístico a uno que pretendía imponer su presencia y discurso? Es probable que sí. Pensamos que, tal vez, el caso de Kuri fue el de un artista que ya no pudo flexibilizar su discurso de artisticidad, porque éste se volvió exigente. No nos resultaba gratuito, por ejemplo, y como expusimos en el capítulo 7, que percibiera a los futuristas como terroristas y que este movimiento, incluso, se hubiera vinculado estrechamente con el fascismo de Benito Mussolini. Esto es ejemplo contrario a lo que nosotros expusimos en el capítulo 3, sobre lo que significa el acontecimiento escénico en plena comunión con los tres elementos indispensables para que éste se pudiera dar: el artista, la obra y un observador expectante.

En Kuri, cuando menos en sus últimos meses de vida, descubrimos que la relación se había roto. No había tal comunión, había reclamo, confrontación. Creemos que, en ese momento, dejó de ser artista escénico, ya que la del teatro es una actividad siempre nueva, siempre creadora de formas en comunión. Y eso es el ser del teatro en tanto acontecimiento escénico. Pero tal vez el rompimiento de la comunión se dio porque se desencantó de ver a ésta subordinada a la negociación, con las condiciones que implicaba. Al obsesionarse con esa negociación, perdió su capacidad de convocar seguidores y, quizá, su muerte fue resultado de esa exigencia desencantada. No obstante, la acción escénica (y el suicidio con una nota) es una escenificación de la muerte dirigida a quien recibe el fallecimiento. Es probable que esta muerte elegida por el dramaturgo Jorge Kuri sea la oportunidad de convocar a sus seguidores a inventar otra forma de seguir la exigencia, más allá de lo que él mismo llegó porque vio su camino como una trama sin salida. ¿Fue que el Embajador de la Luna decidió desparecer físicamente, para que su discurso no se volviera invisible? ¿Para que desde ahí, resonara fuerte, recio? ¿Que hiciera hablar, meditar… que no se muriera en el olvido? Las preguntas siguen en el aire.

FUENTES DE INFORMACIÓN

Bibliografía:

Adame, Domingo. 2004. *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*. Xalapa: Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana / AMIT.

_____. 2005. *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad*. Colección Biblioteca. Xalapa: Universidad Veracruzana.

_____ (ed.), Elka Fediuk y Octavio Rivera 2008. *Teorías y crítica del teatro en la perspectiva de la complejidad*. México: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

Agudelo Olarte, Gina Patricia. 2006. *Juegos teatrales: sensibilización, improvisación, construcción de personajes y técnicas de actuación*. Bogotá: Magisterio.

Ai Camp, Roderic. 1997. *La democracia en América Latina. Modelos y ciclos*. México: Siglo XXI.

Antei, Giorgio. 1989. *Las rutas del teatro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Arévalo, Rodolfo.1969. *Historia de la medicina*. Volumen 21, Biblioteca Zagal. Barcelona: Universitat Barcelona.

Arnau Navarro, Juan. 2005. *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.

Arnoletto, Eduardo Jorge. 2001. *Administración de la producción como ventaja competitiva*. Córdoba: Triunfar.

Austin, J.L. 1990. *Cómo hacer cosas con palabras.* Buenos Aires: Paidós.

Barthes, Roland. 2009. *Escritos sobre el teatro*. Jean-Loup Rivière, compilador; trad. Ramón Andrés y Lucas Vernal. Barcelona: Paidós.

Basaglia, Franco, *et al*. 2004. *Razón, locura y sociedad*. 14ª Edición. México: Siglo XXI.

Baudrillard, Jean. 1993. *Cultura y simulacro*. 4ª edición Barcelona: Kairós.

Benjamin, Walter. 2004. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Ítaca.

Beuchot, Mauricio. 1999. *Las caras del símbolo: el ícono y el ídolo*. Madrid: Caparrós.

_____. 1999a. *Puentes esenciales de la hermenéutica*. Segunda edición. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bretón, André. 2004. *Antología (1913-1966)*. Selección y prólogo de Margerite Bonnet, Trad. Tomás Segovia. 13ª edición. México: Siglo XXI.

Boccioni, Umberto. 2004. *Estética y arte futuristas (dinamismo plástico)*. Trad. de Ricardo Pochtar Barcelona: Acantilado.

Bohmann Karin. 1989. *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*. Col. Los Noventa. México: CNCa / Alianza Editorial Mexicana.

Boltanski, Luc y Eve Chiapello. 2002. *El Nuevo Espíritu del Capitalismo*. Cuestiones de Antagonismo. Madrid: Akal Editores.

Bourdieu, Pierre. 1983. "Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase". En: *Campo del poder y campo intelectual*. Argentina: Folios.

_____. *1990. Sociología y cultura.* México: Grijalbo-CNCA.

_____. 2000. "Sobre el poder simbólico". En: *Intelectuales, política y poder*. Trad. Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: UBA/Eudeba

_____. 2001. *El campo político*. Trad. Emmanuel Capdepont y Noemí Larrazabal. La Paz: Plural.

_____. 2007. *El sentido práctico*. Trad. Ariel Dilon. Buenos Aires: Siglo XXI.

Bouzada Fernández, Xan. 2008 "La gobernabilidad multinivel de España". En: *Políticas culturales en Iberoamérica*. Medellín: Universidad de Colombia.

Brook, Peter. 1998. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la actuación y el teatro*. México: El Milagro.

Buci-Glucksmann, Christine. 2006. *Estética de lo efímero*. Trad. Santiago E. Espinosa. Madrid: Arena.

Butler, Judith. 1997. *Excitable speech: a politics of the performative*. Nueva York y Londres: Routledge.

_____. 1997. *Lenguaje, poder e identidad*. Estudios Lacanianos. Madrid: Síntesis.

Caldentey Albert, Pedro y Tomás de Haro Jiménez. 2004. *Comercialización de productos agrarios*. Madrid: Mundi-Prensa Libros.

Calleja, Seve. 2005. *Desdichados monstruos: la imagen grotesca y deformada de "el otro"*. Madrid: De la Torre.

Candau, Joël. 2002. *Memoria e identidad*. Costa Rica: Del Sol.

Capra, Fritjof. 2000. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Trad. Dvid Sempau. 3ª Edición. Barcelona: Anagrama.

Cardero García, Ana María. 2003. *Terminología y procesamiento*. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlán.

Collingwood-Selvy, Elizabeth. 1997. *Walter Benjamin. La lengua del exilio*. Santiago: ARCIS-LOM.

Coronado Ruiz, Carlota. 2009. *La imagen de la mujer italiana en los Noticiarios Luce*. Madrid: Complutense.

Cortés, Guadalupe y Óscar Alzaga. 1991. "El milagro mexicano (1953-1970)". En: *Etapas de la historia del movimiento obrero y sindical de Méxic*o. Cuadernos de Trabajadores. México: Centro Nacional de Promoción Social.

Corvin, Michel. 1995. *Dictionnaire. Encyclopédique du Théâtre*. Tomo L-Z- París: Larousse.

De Aquino, Tomás. 1985. *Suma teológica*. Colección Austral, v. 310. Madrid: Espasa-Calpe.

De Certeau, Michel. 1996. *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

De Toro, Fernando (Editor). 1990. *Semiótica y teatro latinoamericano: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

Debord, Guy. 1976. *La sociedad del espectáculo*. Trad. Fernando Casado. Colección básica 15. Madrid: Castellote.

Descartes, René. 1969. *Discurso del método.* Trad. y estudio preliminar Silvia Maeso. Buenos Aires: Prometeo.

Diéguez, Ileana. 2007. *Escenarios liminales*. *Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.

Dubatti, Jorge. 2008. *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.

_____. 2009. *Concepciones del teatro*. Buenos Aires: Colihue.

Durkheim, Émile. 2006. *El Suicidio. Estudio de sociología y otros textos complementarios*. Edición Ricardo Sidicaro. Argentina: Miño y Dávila.

Echeverría, Bolívar. 1998. *La modernidad de lo barroco*. México: Era.

Eco, Umberto. 2002. *Las reglas del arte*. Trad. R. De la Iglesia. Col. Imago Mundi. Barcelona: Destino.

Espinosa Carbonell. 1998. *El teatro italiano (actas del VII Congreso nacional de italianistas)*. Valencia: Universitat de València.

Estramiana, José Luis Álvaro. 1995. *Psicología social: perspectivas teóricas y metodológicas*. Madrid: Siglo XXI

Fediuk, Elka. 2008. *Formación teatral y complejidad*. Col. Biblioteca Universidad Veracruzana. México: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

Feliu Franch, Joan. 2002. *Conservar el devenir: en torno al patrimonio cultural veneciano*. Vol. 10. Colección Universitas. Valencia: Universitat Jaume 1.

Fernández Valbuena, Ana Isabel. 2004. *Eduardo de Filippo: un teatro, un tiempo*. Madrid: Fundamentos.

Foucault, Michel. 2008. *Las palabras y las cosas*. 33 reimpresión. México: Siglo XXI.

Fraser, Nancy y Honneth, Axel. 2006. *¿Redistribución o reconocimiento?: un debate político-filosófico*. Colección Educación Crítica. Madrid: Morata.

Freud, Sigmund. 2008. *El malestar en la cultura*. Trad. Ramón Rey Ardid. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca Freud).

Gandler, Stevan, Mauricio Aurelio García Barrios y Max Rojas. 2007. *Marxismo crítico en México: Adolfo Sçanchez Vázquez y Bolívar Echeverría*. México: Fondo de Cultura Económica/ UNAM/ Universidad Autónoma de Querétaro.

Garcés Gómez, Pilar (editora). 2008. *Diccionario histórico: nuevas perspectivas lingüísticas*. Madrid: Iberoamericana.

García Barrientos, José Luis. 2003. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Col. Teoría de la literatura y literatura comparada. Madrid: Síntesis.

García Cordero, Ana María. 2004. *Lingüística y terminología*. México: Facultad de Estudios Superiores Acatlán / Universidad Nacional Autónoma de México.

García Canclini, Néstor. 2009. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Colección Debolsillo. México: Random House Mondadori.

Giménez, Gilberto. 2007. *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente.

Gorostiza, Celestino. 1986. *Teatro mexicano del siglo XX*. Segunda reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica.

Gras Balaguer, Menene. 1983. *El romanticismo: como espíritu de la modernidad*. Barcelona: Montesinos.

Greshake, Gisbert. 1990. *Creer en el Dios uno y trino: una clave para entenderlo*. Santander: Sal Terrae.

Heinich, Nathalie. 2003. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva visión.

Hidalgo, Aldo. 2008. "Un vacío impenetrable. La idea de espacio en M. Heidegger y J. Oteíza". En: Epistemología y Estética. Seminario de Doctorado. Programa de magíster en teoría e historial del arte. Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile.

Illán Bacca, Ramón. 2003. *Voces 1917-1920*. Edición íntegra. Volumen III. Bogotá: Uninorte.

Irigaray, Luce. 1998. *Ser dos*. Col. Género y Cultura. Buenos Aires: Paidós.

Jáuregui, Carlos A. 2008. *Canibalia: canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*. Madrid: Editorial Iberoamericana.

Jiménez, Isabel. 2005. *Ensayos sobre Pierre Bourdieu y su obra*. Plaza y Valdés.

Jiménez, Lucina. 2010. "Políticas culturales en México; una encrucijada por descifrar". En: *Políticas culturales en Ibero-América*. Medellín: Facultad de Ciencias Humanas y Económicas, Universidad de Colombia.

Larraín, Jorge. 1999. "Identidades religiosas, secularización y esencialismo católico en América Latina". En: *América Latina, un espacio cultural en el mundo globalizado: debates y perspectivas*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

Laurent, Bernard y Refoulé François. 1985. *Iniciación a la práctica de la teología*. Tomo IV Vol. 5. Madrid: Ediciones Cristiandad.

Lévinas, Emmanuel. 2006a. *La vida y la huella*. Madrid: Trota.

_____. 2006b. *Los imprevistos de la Historia.* Madrid: Sígueme.

Mangone, Carlos y Jorge Warley. 1992. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Biblos

Marcial, Rogelio. 2009. "Cuerpo significante. Emblemas a flor de piel. El movimiento fetichista en Guadalajara". En: *Cuerpo humano, campo de reconocimiento*. Revista *Relaciones* 117. Vol. XIX. Michoacán: El Colegio de Michoacán.

Marina, José Antonio. 1993. *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona: Anagrama.

Martínez Muñoz, Amalia. 2001. *Arte y arquitectura del siglo XX: vanguardia y utopía social*. Barcelona: Montesinos.

Marx, Karl. 1990. *Contribución a la crítica de la economía política*. 4ª edición México: Siglo XXI.

Maturana, Humberto y Francisco Varela. 2003. *El árbol del conocimiento: las bases biológicas del entendimiento humano*. Colección Fuera de Serie. Buenos Aires: Lumen.

Miklaszewski, Krzysztof. 2001. *Encuentros con Tadeusz Kantor*. Trad., prólogo y notas Elka Fediuk. Col. Conjunciones. México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes.

Molina Ortega, Antonia María. 2007. *Las otras regiones de Juan Benet*. Extremadura: Universidad de Extremadura.

Morin, Edgar. 2006. *El método. La naturaleza de la naturaleza*. Trad. Ana Sánchez. Tomo 1. Colección Teorema: Serie Mayor. Madrid: Cátedra.

Natarén Nandayapa, Carlos F. 2005. La defensa no jurisdiccional de los derechos fundamentales en México. Estudio del sistema nacional de organismos de protección de derechos humanos. México: Comisión Nacional de los Derechos Humanos.

Oliva, César y Francisco Torres Monreal. 2006. *Histórica básica del arte escénico*. 9ª Edición. Madrid: Cátedra.

Ortiz Aguirre, Víctor Manuel. 2008. *Máscaras de la muerte*. Morelia: El Colegio de Michoacán.

Osorio, Óscar. 2005. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Programa Editorial. Cali: Universidad del Valle.

Oyarzun R. Pablo. 2008. "Categorías estéticas". En: *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía 25. Madrid: Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Pacheco Paniagua, Juan Antonio. 1998. "El orientalismo como ingrediente del romanticismo europeo". En: *Romanticismo europeo: historia, poética e influencias.* Sevilla: Universidad de Sevilla.

Papavero, Nelson *et al*. 1995. *Historia de la biología comparada desde el génesis hasta el siglo de las luces: de Nicolás de Cusa a Francis Bacon (1493-1634)*. México: UNAM.

Pavis, Patrice. 1996. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Jaume Melendres Buenos Aires: Paidós Comunicación.

_____. 2000. *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.

Pelletieri, Osvaldo y Eduardo Rovner. 1998. *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica*. Buenos Aires: Galerna.

Prieto Stambaugh, Antonio. 2009. "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance". En: *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana*. Xalapa: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

Quivy, Raymond y Luc Van Campenhoudt. 2008. *Manual de investigación en ciencias sociales*. México: Limusa.

Ramírez Luque, María Isabel. 1988. *Arte y belleza en la estética de Hegel*. Serie Filosofía y Letras. Volumen 109. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Rivera Krakowska, Octavio *et al*. 2009. "'Artes escénicas': atisbos al azar y diccionarios". En: *Actualidad de las Artes Escénicas. Perspectiva latinoamericana.* Xalapa: Facultad de Teatro, Universidad Veracruzana.

Roseberry, William. 2007. "Hegemonía y el lenguaje de la controversia". En: *Antropología del Estado. Dominación y prácticas contestatarias en América*

Latina. Cuaderno del futuro 23, Informe sobre desarrollo humano. Bolivia: INDH/PNUD.

Rotterdam, Erasmo de. 2007. *Elogio de la locura*. Trad. Martín Ciordia. Ediciones Colihue Clásica.

Santiesteban Oliva, Héctor. 2003. *Tratado de monstruos: ontología teratológica*. Literary Collections. México: Universidad de Baja California Sur / Plaza y Valdés.

Sarquis, J. 2002. "La investigación proyectual como forma de conocimiento en arquitectura". En: *El futuro del arquitecto (mente, territorio, sociedad)*. Barcelona: UPC

Sebold, Russell P. 2002. *La novela romántica en España. Acta Salmanticensia*. Estudios filológicos. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Schmidhuber de la Mora, Guillermo. 2006. *Dramaturgia mexicana: fundación y herencia*. Guadalajara: Coordinación General Académica, Universidad de Guadalajara.

Spedding, Alison. 2009. *Una introducción a la obra de Pierre Bourdieu*. Vol. 4. Cuaderno de investigación. Texas: Universdiad Mayor de San Andrés, Facultad de Ciencias Sociales.

Tamayo Alzate, Alonso. 2001. *Sistemas de Información*. Medellín: Universidad de Colombia.

Tochinlli, Esteban. 1990. *Romanticismo y modernidad*. San Juan: La Editorial UPR.

Tortajada, Margarita. 1995. *Danza y poder*. Serie investigación y documentación de las artes. Danza. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Trevi, Mario y Ricardo Carretero. 1996. *Metáforas del símbolo*. Barcelona: Anthropos

Ubersfeld, Anne. 2002. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Colección teatrología. Buenos Aires: Galerna.

Varela, Francisco J. 1988. *Conocer. Las ciencias cognitivas. Tendencias y perspectivas*. Barcelona: Gedisa

Vial Peña, Jorge. 2002. *Poética del tiempo: ética y estética de la narración*. Colección el saber y la cultura. Santiago: Editorial universitaria.

Vilar, Gerard. 2003. "La producción estética". En: *Estética*. Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía 25. Madrid: Trotta, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Villegas, Juan. 2005. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Volpi, Franco. 2007. *El nihilismo*. Biblioteca de ensayo. Serie mayor. Volumen 56. Madrid: Siruela.

Voltaire (François Marie Arouet de). 1837. *Filosofía de Voltaire*. Coruña: Imprenta del diario.

Walter Hill, John. 2007. *La música barroca: música en Europa occidental, 1580-1750*. Vol. 3, Akal música. Madrid: AKAL

Ximenez, Stephano. 1808. *Dictionarium manuale latino-hispanum ad usum puerorum*. Matriti Ex Typographia Regia.

Xirau, Ramón. 2000. *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.

Zizioulas, Ioannis. 2009. *Comunión y alteridad: persona e Iglesia*. Trad. Juan Manuel Cabiedas Tejedo. Salamanca: Sígueme.

Zubiri, Xavier. 2005. *El hombre: lo real y lo irreal*. Madrid: Alianza / Fundación Xavier Zubiri.

Hemerografía:

Adalid, María Teresa. 2007. 22 de diciembre. *Unomásuno*. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Aguilar Zinser, Luz Emilia. 2001. *Reforma*. 26 de enero. México. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Anodis. 2003. "Alejandra Bogue transgénero, revelación femenina". *Anodis*. 4 de febrero. Consultado el 11 de junio de 2010, en http://anodis.com/nota/842.asp

Barrera, Reyna. 1998. "Beckett o el honor de Dios". *Unomásuno*. 10 de septiembre

Bericat Alastuey, Eduardo. 2005. "La cultura del horror en las sociedades avanzadas". *Reis, Revista española de Investigaciones Sociológicas*. Abril-Junio, No. 10. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

Bert, Bruno. 1998. "Beckett o el honor de Dios". *Tiempo Libre*.

Brennan, Juan Arturo. 2001. *La Jornada*. 2 de abril. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Bruckner, D.J.R. de 200. "Hispanic Theatre Festival". *The New York Times*. 28 de junio. NY, EUA. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Butler, Judith. 1998. "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate Feminista*. Trad. Marie Lourties. Año 9, Vol. 18. México: Productos culturales SA de CV.

Choza, Pilar. 2000. "La Teatral". Festival Iberoamericano de Cádiz. España. 21 de octubre. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

CONACULTA. s/f. "Jorge Kuri o la dramaturgia del debraye". México:

CONACULTA. Consultado en línea el 17 de septiembre de 2010 en: http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=29032006135902

Criterio. 2007. "De monstruos y prodigios". *Criterio.* Noviembre, No. 2332. Argentina. Consultado en línea el 9 de junio de 2010, en: http://www.revistacriterio.com.ar/cultura/de-monstruos-y-prodigios/

El Financiero. 2010. "Recuerdan 20 años de la muerte de Luis G. Basurto". *El Financiero*. 8 de julio. Consultado en línea el 15 de agosto de 2010, en: http://www.elfinanciero.com.mx/ElFinanciero/Portal/cfpages/contentmgr.cfm?docId=272625&docTipo=1&orderby=docid&sortby=ASC

Embajada de Estados Unidos. s/f. "México: Puertas de las Américas espacio privilegiado de las artes escénicas (Comunicado de prensa). Consultado en línea el 5 de noviembre de 2009, en: http://www.usembassy-mexico.gov/boletines/sp060531puerta.html

Ernst, Jennifer. 2005. "Love Is All You Need?". *Off off on-line, what's on-on off-off.* Nueva York. Documento en línea, rescatado en 2004, en: www.offoffonline.com

Escalante, Ximena. 2000. *Reforma*, suplemento Primera Fila, 5 de diciembre. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Espinosa, Mario y Maricela Gascón. 2009. "Dos ejemplos de política cultural en México". *Paso de Gato*, Enero, febrero y marzo, No. 36. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro (EECIT).

Espinosa, Mireya. 2006. *Mural*. 24 de septiembre. Jalisco. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Galindo Mares, Naomi. s/f. "Homenaje a la memoria de Jorge Kuri" (Boletín). México: INBA. Consultado en línea el 2 de febrero de 2009, en: http://www.literatura.inba.gob.mx/literaturainba/diccionarios/notas_more.php?id=A3054_0_4_0_C

Gutiérrez, Alfonso. 2006. *Milenio*, 23 de septiembre. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Hampton, Wilborn. 2007. "Lincoln Center Festival". *The New York Times*, 23 de julio. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Harmony, Olga. 1998. "Beckett o el honor de Dios". *La Jornada*, 22 de agosto. Consultado en línea el 2 de agosto de 2009, en www.jornada.unam.mx

_____. 1998. "El teatro en 1998". *La Jornada*, 31 de diciembre. Consultado en línea el 22 de mayo de 2010, en: http://www.jornada.unam.mx/1998/12/31/

_____. 30 de noviembre de 2000. "Una (in)modesta proposición". *La Jornada*. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Heredia, Daniel. 2000. "Cádiz Información". Festival Iberoamericano de Cádiz. 21 de octubre. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Hernández, Juan. 2002. "Producción teatral". *Paso de Gato*, No. 2. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Hernández, Édgar Alejandro. 2005. "Fallece el dramaturgo Jorge Kuri". *Reforma,* 24 de marzo. Consultado en línea el 12 de febrero de 2010, en: purodrama.blogspot.com

Kleinburg, Gerardo. 2001. *Reforma*, suplemento El Ángel, 4 de marzo. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

J.D. 2001. Le Soir, Kunsten Festival des Arts. 7 de mayo, Bruselas. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Jiménez, Mauricio. 2002. "Algunas cosas sobre producción". *Paso de Gato*, No. 2. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Kuri, Jorge. Mayo 1997. "Apología al teatro de los arrabales". *Documenta,* No. 4. México: Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU).

Leñero Franco, Estela. 2007. "De monstruos y prodigios". *Proceso*, 8 de julio, No. 1601.

Milenio. 2009. "Conaculta: el tiempo transcurrido". *Milenio*, 7 de marzo. Consultado en en línea, el 15 de junio de 2010, en: http://www.milenio.com/node/180263

Mirabal, Enrique R. 2001. *El Heraldo*, 4 de febrero. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Miranda, Eduardo. 2008. "La obra que revolucionó el teatro mexicano". *El Mercurio,* 26 de diciembre. Santiago de Chile. Consultada en línea el 12 de febrero de 2010, en diario.elmercurio.cl

Nivón Bolan, Eduardo. 2002- 2003. "Cultura e integración económica. México a siete años del Tratado de Libre comercio" *Pensar Iberoamérica*, Octubre-Enero, Número 2. Consultada en línea el 7 de febrero de 2009, en: http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric02a02.htm

Nóphal, Carlos. 2002. "¿Cómo se produce teatro en México? La producción teatral en México". *Paso de Gato,* Mayo/Junio, No. 2. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

Numa, Adriano. 2001. Tiempo Libre, 4 de enero. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Obregón, Rodolfo. 2001. "Ni monstruos ni prodigios". *Proceso*, 20 de enero, No. 1264.

_____. 2009. "Teatro de arte o teatro(s) nacionale)s)?". *Paso de Gato,* Enero, Febrero y Marzo, No. 36. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro (EECIT).

Paul, Carlos. 2000. "*De monstruos y prodigios*… recrea la gloria y la decadencia de los *castrati*". La Jornada, 25 de noviembre. Consultado en línea el 20 de agosto de 2010, en http://www.jornada.unam.mx/2000/11/25/02an1cul.html

Perches Galván, Salvador. 2001. *Unomásuno*, 17 de enero. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Peláez Silvia. 2000. *Reforma*, suplemento Primera Fila, 1 de diciembre. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Ph. T. 2001. *La Libre Belgique*, Kunsten Festival des Arts, 7 de mayo. Bruselas. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Prieto Stambaugh, Antonio. 2007. "Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción". *Investigación teatral*, Número 12. Xalapa: Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y Asociación Mexicana de Investigación Teatral AC. Pp. 21-33.

Proceso. 2001. *Proceso*, 20 de enero. No. 1264.

Rodríguez, Ana Mónica. 2005. "Murió el dramaturgo Jorge Kuri, joven autor de 'gran imaginación y fantasía'". *La Jornada*. Viernes 25 de marzo. México. Documento consultado en línea el 17 de septiembre de 2010 en: http://www.jornada.unam.mx/2005/03/25/a02n2cul.php

Rodríguez Barba, Fabiola. 2008. "Las políticas culturales del México contemporáneo en la Convención sobre Diversidad Cultural de la UNESCO". En: *Observatoire des Amériques*. Consultado en línea el 1 de octubre de 2008, en: http://www.er.uqam.ca/nobel/ieim/article-oda.php3?id_article=4349

Solís, René. 2001. Libération, Kunsten Festival des Arts, 10 de mayo. París. Consultado en línea el 5 de abril de 2009, en: www.ciertoshabitantes.com

Tiempo Libre. 2000. *Tiempo Libre*. Sección Teatro. De enero a abril. Año XX Nos. 1025/ 1026/1027/ 1028/1029/ 1030/ 1032/ /1033/ 1034/ 1035/ 1036/ 1037.

Torres, Rosana. 2004. "Las escenografías de Adolphe Appia". *El País*, 8 de mayo. Consultado el 25 de junio de 2010, en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/escenografias/Adolphe/Appia/elpepicul/20040508elpepicul_12/Tes/)

Turón, Francisco. 2005. "Trágica muerte del dramaturgo Jorge Kuri". *Proceso*, Abril No. 1483.

Valdés Kuri, Claudio. 2009. "Identidad y estructura abiertas al cambio". *Paso de Gato,* Enero, Febrero y Marzo. México: Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro (EECIT).

Zermeño Morales, Erick B. 2001. "De monstruos y prodigios. La historia de los castrati". Consultada en línea el 3 de julio de 2010, en www.weblaopera.com/cronicas44.htm

Documentos en línea:

Academia de la Llingua Asturiana. *Lletres Asturianes*. Número 13. Documento en línea, consultado el 28 de noviembre de 2009, en www.academiadelallingua.com

Alaniz Ontiveros, Elvia. "Homenaje al dramaturgo Jorge Kuri". Documento en línea consultado el 1 de febrero de 2010, en excentricaonline.com/libros

Arts-History. 2010. http://www.arts-history.mx/banco/index.php?id_nota=07072004101920, consultada en línea el 21 de agosto de 2010.

Barthes, Roland. 1968. "La muerte del autor". Trad. C. Fernández Medrano. Documento en línea, consultado el 30 de junio de 2010, en http://teorialiteraria2009.files.wordpress.com/2009/06/barthes-la-muerte-del-autor.pdf

Bellas Artes, Instituto Nacional de. 2010. www.bellasartes.gob.mx, página consultada el 10 de agosto de 2010.

Bourdieu, Pierre. *Sobre el poder simbólico*. Documento en línea, consultado el 5 de febrero de 2009, en: http://sociologiac.net/biblio/Bourdieu_SobrePoderSimbolico.pdf

Ciertos Habitantes, Teatro de. 2010. www.ciertoshabitantes.com, página consultada en diversas ocasiones durante 2008, 2009 y 2010.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. 2010. www.conaculta.org.mx, página consultada el 10 de junio de 2010.

Difusión Cultural UNAM. 2010. www.difusioncultural.unam.mx, consultada el 20 de julio de 2010.

Dramaturgia Mexicana. 2010. Página consultada el 20 de agosto de 2010, en: http://www.dramaturgiamexicana.com/obras/?page=cd&vcd_id=129#plot

Fediuk, Elka. 2010. "Teatro, conocimiento y comunicación" En: Teatro/CELCIT. No. 37-38. Documento en línea, consultado el 1 de octubre de 2010, en: www. celcit.org.ar.

Festival Cervantino. 2010. www.festival cervantino.org.mx, página consultada el 15 de junio de 2010.

Foucault, Michel. 1998. Historia de la locura en la época clásica III. 2ª reimpresión. Trad. José Utrilla. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Consultado en línea el 20 de agosto de 2010, en: http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/679.pdf

García Canclini, Néstor. 1990. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". En *Pierre Bourdieu, sociología y cultura*. México: Grijalbo /CNA. Documento en línea, consultado el 5 de junio 2010, en: http://www.catedras.fsoc.uba.ar/alabarces/G_Canclini_sobre_Bourdieu.pdf

Kuri, Jorge. 2003. “Escribiendo desde el tinglado o la dramaturgia por encargo” (conferencia). Documento en línea, consultado el 22 de mayo de 2008, en: http://ensayosdramaturgicos.blogspot.com/2008/03/escribiendo-desde-el-tinglado-o-la.html

Real Academia de la Lengua Española (RAE). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Consultado en línea en diversas ocasiones en: http://www.elmundo.es/diccionarios/index.html?a=9423554f2cb4364ef01a9eecbacf40f9&t=1282500178

Reinas Chulas. 2010. http://www.lasreinaschulas.com/rch_ac/quehacemos.htm, consultada en línea el 21 de agosto de 2010.

Testimonios:

Espinoza, Álvaro. 2010. Charla informal en la Ciudad de México, junio 2010.

Izquierdo, Paola. 2008. Charla informal en la Ciudad de México, noviembre 2008.

Leñero, Estela. 2009. Entrevista realizada en la Ciudad de México, 19 de febrero de 2009.

Melo, Guillermo. 2009. Entrevista realizada en la ciudad de Xalapa, Ver., junio 2009.

Olmos de Ita, Enrique. 2009. Entrevista realizada vía telefónica, 21 de febrero de 2009.

Veytia, Erwin. 2009. Entrevista personal, octubre 2008

Valdés Kuri, Claudio. 2009a. Entrevista realizada en la Ciudad de Méixoc, 29 de abril de 2009.

_____. 2009b. Entrevista realizada en la Ciudad de México, 3 de julio de 2009.

Galván, Elihú. Entrevista realizada vía *skype*, 3 de marzo de 2010.

Pintado, María Inés. Entrevista realizada en la Ciudad de México el 9 de marzo de 2010.

Otros documentos:

Ciertos Habitantes, Teatro de. s/f. “De monstruos y prodigios. La historia de los castrati”. México: Teatro de Ciertos Habitantes. (video en cd).

Jalil Álvarez, Arlette. s/f. “Jorge Kuri (1974-2005) El Embajador de la Luna” México: AJA Producciones / Fundación para las Letras Mexicanas (video en cd).

Kuri, Jorge. s/f a. “Diarios de Jorge*”* (documentos inéditos).

_____. s/f c. “Manifiesto de la dramaturgia futu-rústica” (documento inédito).

_____. s/f d. “Monstruos y prodigios. Historia de los castrati” (libreto inédito).

_____. s/f e. “Telón de Aquiles. Ciclo Ópera Prima” (proyecto inédito).

_____. 1995. “La amargura del merengue. Farsa otoñal de la angustia cósmica”. México (obra de teatro inédita).

Kuri, Jorge. 2002. “La ropa sucia de lava en casa”. 25 de marzo (exposición inédita).

_____. 2002-2003. “Semblanza y 2º informe de actividades. Jorge Kuri (dramaturgia). Proyecto: Delirio en Claroscuro”. México: Fundación para las Letras Mexicanas (documento inédito).

_____. 2003-2004. “3er. Informe de actividades: Jorge Kuri. Becario de dramaturgia 2003-2004”. México: Fundación para las Letras Mexicanas (documento inédito).

_____. 2004a. “Curriculum Jorge” (documento inédito).

_____. 2004b. Carta dirigida al Mtro. Eduardo Lagagne, director de la Fundación para las Letras Mexicanas. Agosto (carta inédita).

_____. 2004c. Constancia laboral. (carta inédita).

_____. 2005. *Carta a Víctor Hugo Rascón Banda*. Febrero (carta inédita).

Molina Roldán, Ahtziri Eréndira. 2008. *Estrategias para obtener reconocimiento en el campo artístico de Xalapa. Los casos de las artes visuales y el teatro.* Proyecto de post doctorado. México: Instituto de Investigaciones Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México (documento inédito).

Reyes Linares, Pedro Antonio. 2005. *La realidad del poder*. Tesis de maestría en Filosofía Social. Guadalajara: Departamento de Filosofía y Humanidades, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Toriz, Rafael. 2005. “Epicedio*”* (escrito en memoria de Jorge Kuri, inédito).

ANEXOS

1. Entrevista con Claudio Valdés Kuri[124]

El tema de *De monstruos y prodigios* es muy exótico. El de los castrados. Parece que me puse a buscar un tema original, ¿no? La búsqueda de la originalidad. Nada que ver con eso. En realidad, partió de mi convivencia con Javier Medina. Él y yo teníamos un grupo que se llamaba Ars Nova. Un grupo de música antigua. Él cantaba ahí y era el *sopranista* del grupo.

Hay seccioncitas que no parecen parte de la conferencia. Son pequeñas cosas que habían ido ocurriendo en el proceso de ensayos o de funciones, pero que realmente no son la esencia de la conferencia. Y se puede leer, realmente, por una sola persona. La puesta en escena fue posible a través del proceso de ensayos. Estuvimos trabajando con el texto unos dos años antes de abordar a los actores. En ese tiempo juntamos, definitivamente, la mayoría de la estructura, el orden, la selección de textos, porque todo fue cambiando en el proceso.

Luego, trabajamos con los actores, nueve meses, de los cuales yo podría decir que el 70 por ciento fue improvisaciones y el resto fue el montaje. Cuando yo abordé a los actores, lo que hice fue trabajar tema por semana. Por ejemplo, una semana era la monstruosidad, otra semana era de androginia, otro de castrados, otro de castración…

La estrategia era buscar hacerlo personal. No me interesaba que hablaran de los castrados en sí, sino que se pudieran identificar. ¿Qué había qué hacer? Pues trabajar con la región genital. Todos los significados que puede tener, para un hombre, el perder o no tener testículos o lo que quieras, porque son temas muy lejanos. Lo interesante era hacerlos muy cercanos. Los castrados fueron los grandes seductores de la época

[124] La entrevista ha sido editada y corregida para facilitar su lectura y comprensión.

barroca. Era acercarlos a las experiencias de los actores, como seductores en su vida diaria, con sus dificultades y fortalezas.

Los textos siempre llegaban después de haber tenido esa investigación libre. Partí del lema que decía Ludwik Margules, que un buen actor puede actuar la sección amarilla. Dije, "bueno, pues seguramente, vamos a ver qué onda con esto". Y, entonces, lo que ocurrió es que en un proceso de nueve meses de ensayos, de ensayos y montaje, definimos los personajes. Bueno, un esbozo de personajes. Los actores tenían que llenar los contenidos, tenían que llenar el personaje y cada uno de ellos tenía que tomar los diálogos o los textos que correspondían a su personaje o que ellos pensaban correspondían a su personaje y así se dialogó.

Hubo otras cosas inherentes al quehacer teatral como, por ejemplo, entrenamiento. No todo fue improvisación. Había ciertas disciplinas que tenían que trabajar todos los días. La cuestión vocal, la improvisación y la interpretación barroca son muy distintas a las tradicionales. Ésa fue otra parte de la disciplina, del ensayo, que tenían que trabajar todos los días. Todos los días hasta el estreno. Incluso, se siguieron trabajando durante las funciones.

En la medida que el actor maneje los elementos, que sea dueño de los elementos, adelante, la improvisación no termina nunca. Tiene que haber ciertos códigos. Si la improvisación de uno va a desequilibrar el trabajo de otro, entonces es cuando hay que poner un límite. La improvisación sigue estando abierta, pero el texto es una guía para todos. Hay que tratar de mantenerlo o que no se empiece a desdibujar tanto que al rato no sepas qué fue lo original. Yo sugiero, siempre, que un porcentaje de improvisación quede libre. En *Monstruos* hubo muchas partes de improvisación. Sobre todo lo que tiene que ver con el público.

No permito la improvisación cuando empieza a salirse de género. Por ejemplo, a Hernán del Riego le encantaba meter morcillas, pero cuando empezaba a meter cosas políticas actuales, pues no tenía nada que ver, pero yo decía "que ocurra para ver hasta donde sí o hasta dónde no". Improvisaron mucho, sobre todo Hernán y Mario Iván Martínez. Mario puede repetir el mismo chiste toda su vida y toda tu vida te vas a reír, tiene un *timing* extraordinario, es el repetidor por excelencia. Hernán es un loco que siempre está

buscando la sorpresa. Había muy buen equilibrio entre ambos: uno controlaba al otro. Excelente dueto. Su personaje (el doctor de dos cabezas) está coreografiado hasta en estas cosas que estoy haciendo yo, ahorita, mientras hablo. Está coreografiado. La vida diaria no está coreografiada, pero una hora y media de coreografía de cada guiño es muy exhaustivo, ¡es interminable!

Siempre tiene que haber objetivos a lograr. Si no, la improvisación puede ser infinita. Entonces, hay objetivos: ¿qué se quiere lograr con este tema? Y hay que diseñar ejercicios a diario, para lograr algo. Lo importante es poner el objetivo y dejarte sorprender, porque muchas veces te sorprenden cosas inesperadas. Quieres lograr una cosa, pero encuentras una mejor. Yo siento que la preconcepción siempre va a ser más pobre que la que te puede otorgar el momento presente, que ocurre en la co-creatividad con el actor, el asesor y el grupo. Entonces, ése es el gran reto al que me entrego, en el proceso. Quiero logar esto. Mi intuición me dice que tengo que lograr esto. Entonces, ¿cómo diseño un ejercicio para llegar a esto? Al mismo tiempo, uno puede estar tan cegado nada más por lograr eso que no vea lo otro.

He trabajado mucho por que cada proyecto sea distinto, con base en temas, de tal manera que improviso sin que el actor preconciba. Considero que en cuanto el actor tiene un texto y empieza a trabajarlo en su cabeza, lo está trabajando con base en lo que él piensa que es el personaje. En cambio, si trabaja con temas que son relativos a la obra o al personaje, sin importarle construir nada ni lograr nada en específico, su creación es más libre, más enriquecedora. Eso es lo que yo he visto. Ése es el camino que yo he encontrado. Hay mil caminos. Sobre todo en un país donde hay mucho abuso del trabajo con el texto. El texto es el rector del todo. Desde mi forma de ver, el texto es parte del todo. No el rector del todo, aun cuando contenga el elemento de estructura.

Trabajo con temas y a través de la improvisación. Llevo un poco, o un bastante, el sistema que aprendí como cineasta documentalista. Me especialicé en documental, que es mi carrera formal, y aplico eso. En el documental, tú eliges un tema. Siguiendo ese tema te lleva a muchos lugares, insospechados, como una investigación. Te expone a cosas insospechadas. Y ya que tienes todo el material, lo ordenas y formas tu discurso. Es lo que yo hago, más o menos, o lo que yo he hecho.

El montaje fue casi mágico. Yo lo que hice durante este proceso fue escribir todos los hallazgos que ocurrieron, de tal manera que cuando empecé a montar les pedí que repitieran. Lo que hice fue juntar una cosa con otra y así formaba un discurso. Realmente, era como magia. Yo decía: "bueno". Se iba formando con rapidez. Y decía: "esto es magia, casi con la varita mágica, llegaba con el tono, con la fuerza, nada más de nombrarlo". Pero no era eso. Como lo habían descubierto en sí, lo habían probado en sí, era fácil recuperarlo, habían experimentado en sí.

Jorge iba a los ensayos y, de pronto, se necesitaba un *link* o algo que uniera una escena con otra. "Oye, Jorge, hazme dos que tres frases para juntar una escena con la otra". Era un tipo *archicreativo,* que me llegaba al tercer día con cuatro hojas de textos. "Jorge, yo necesitaba dos frases". Y el cuate llegaba con un estudio. Era desbordado, desbordadísimo en todo. Era un tipo generoso y entregado a la vida y a la locura. Entonces, escribía una cantidad de textos y yo le decía. "Oye, nada más necesito dos". Era trabajo decirle: "oye, voy a usar dos frases. Nada más". Y, bueno, terminó aceptando todos estos cambios. Fue una proyección gigantesca para él. Jorge, antes de esto, no había sido conocido, siendo que tenía previas varias buenas obras.

Jorge nunca se metió mucho. No sé si le quedaba claro que había quién cuidaba mucho la puesta en escena. Nunca tuvo problemas con la puesta en escena, de decir esto funciona o esto no funciona, me gusta esto o aquello. Creo que el trabajo que hicieron los actores nos sorprendió a todos, inclusive a él; nunca escuché que estuviera a disgusto con la interpretación de algo. Realmente, en lo profundo, lo de celebrar de este encuentro, esta parte creativa es donde yo digo que estaba el prodigio. Lo demás es monstruos, anécdota, anécdota.

Jorge era muy respetuoso. Más bien, iba a observar. No a dirigir. Iba a observar y todo era a través de mí. Si no, se crea mucha confusión. Muchas voces confunden. No nada más trabajaba yo con los actores, sino una persona con la que he creado los proyectos, Claudia Mader, que es una compañera creativa de toda la vida. Jorge iba a algunos ensayos, no a todos. De hecho, no era bueno que fuera a muchos. Entonces, sí, su mente empezaba a crear más escenas. Durante el proceso de ensayos, escribió otras obras paralelas. Como si fuera cine, escribió tres a uno. Se iba muy motivado y escribía el

texto de alguno de los personajes. O los relativos a ese personaje. Escribía tres a uno o cuatro a uno.

Bueno, hemos hablado mucho de la parte artística o de la producción artística, pero yo no puedo olvidar que esto es una empresa. Tiene una parte empresarial y otra artística. Hay artistas que sólo se dedican a la parte artística y está perfecto. Hay quienes se dedican, solamente, a la parte empresarial. Yo me dedico a ambas cosas. Las dos cosas me gustan. Entonces, una trabaja para la otra. La parte empresarial trabaja para el producto artístico. En México, el teatro siempre se hizo sostenido por el gobierno. Los artistas sentían que cómo iban a meter las manos en la parte sucia. "Que lo haga el gobierno, yo soy artista". Ya no es así. El gobierno no puede mantener la producción artística y no la mantiene, más que en un cierto porcentaje. Y más bien es en cuestión de infraestructura que con dinero. La gente ahora sabe que, o se pone las pilas y a conseguir dinero y a comercializar sus productos, o se queda en un rango bien chiquito. Yo veo la parte más noble de comercializar. Si te pueden aumentar el número de escuchas, con buenas estrategias, pues qué maravilla. Así es como yo lo veo.

El artista es un visionario de la sociedad. Es capaz de levantarse por su grupo social y verlo desde arriba. Y con esa información que tiene, volver a su grupo y entregar esta visión. Es un transformador. El arte es una fuerza transformadora. ¿Qué personaje he decidido jugar en esta vida, en esta relatividad? Pues artista. Soy un artista ante todo. Creo que esa parte artística la he llevado, ahora me doy cuenta, a todos los gestos de la vida. El artista, finalmente, marca una línea de vida que no tiene que ver con la colectividad. Hay mucho miedo a salir de las normas por no ser aceptado y el artista a lo mejor se da cuenta de que eso no es tan importante. En esa parte, pues Claudio Valdés, este personaje, es un director de teatro mexicano que también es cineasta, músico y actor. Tengo las tres carreras, digámoslo así; estudié formalmente cine (digamos que ese es mi título, realizador cinematográfico) y, sin embargo, la música y el teatro los he hecho desde niño.

Todos tenemos diferentes capacidades. ¿O es un don? Yo veo una foto y te puedo decir si el actor está actuando bien o mal. A lo mejor es una payasada, pero nunca me ha fallado. Yo sé de una persona si va a estar bien en escena o no, nada más de platicar con él, de verlo. Cuando hablamos del líder. ¿Quién es el líder? Pues el líder no se puede

autonombrar líder, es el conjunto el que lo nombra líder y el otro acepta o no acepta. O sea, el líder se da, pero por un entorno; el líder por sí solo no existe. El líder en una isla no existe, tiene que ver con sus congéneres. Se otorga el liderazgo, se reconoce el liderazgo. Con la calidad es un asunto parecido. ¿Qué es la calidad?... ¡quién sabe qué es la calidad! Quién sabe qué es, pero se reconoce, el grupo la reconoce.

La excelencia va con la calidad, lo demás llega solo. O sea, vienen las cosas...viene el dinero, viene el público, viene la internacionalización, viene todo. Viene solo, digo, también con cierta estructura. Hay que partir de la calidad. Se puede hablar mucho de teatro, de cómo mejorarlo y de "blablabla", pero, en realidad, eso es subsecuente a la calidad del producto. Si no hay calidad, para qué estamos hablando, para qué hacemos coloquios, para qué analizamos los porcentajes de público y taquilla.

Es de las cosas que más me interesan. Hablando de utilidad y calidad. Yo aprendí cómo ver teatro sin juicio y no dejar de ser un profesional. Lo que observé es que lo más importante del teatro (y de todas las artes) es que, primero, más allá de la calidad, sea útil a quién le está hablando. Que alguien, que una escena, que una obra artística sea capaz de reflejarte a ti y abrir tu mundo, un espejo es abrir conciencia, de hecho, abrir conciencia no es más que darse cuenta.

Si el arte se dedica, como se dedica en su mayoría, a reafirmar ideas obsoletas de la colectividad, entonces no es arte, porque no es transgresor, es una extraordinaria artesanía. El 99% de teatro que se produce en el mundo es un extraordinario oficio que no hace más que reafirmar tus mismas ideas. Yo pienso que para que el arte sea arte tiene que ser transgresor. Todas las grandes obras artísticas, en un momento, fueron transgresoras y hablemos de Shakespeare o Molière, que ya no lo son. Estoy seguro de que en su momento lo fueron.

La provocación es importantísima, por supuesto. La sociedad es públicos que consumen muchísimas cosas, consumimos muchísimo, pero no bajo nuestra decisión. La cantidad de impulsos que tiene el ser humano ahorita es gigantesca; o sea, aunque tú no quieras, vas a aprenderte las canciones de Daniela Romo y de no sé quién. Entonces, si no provocas, nadie te voltea a ver, nadie es capaz de detenerse y se convierte en un producto más de estos de los que estamos híper-saturados.

La provocación tiene un sentido de atención, de llevarte al presente; el presente es lo único importante que podemos atender. Siempre estamos o añorando el pasado o lamentándonos del pasado o, posición contraria, yendo por un futuro que llegará. El presente siempre está postergado de alguna manera; entonces, la provocación no te permite más que estar en presente. Ubicar al público en tiempo presente me parece importantísimo, como ocurre con la guerra de panes en *De monstruos y prodigios*.

Por otro lado, el reconocimiento sirve para dos cosas: primero, para que tengas la confianza de que les estás hablando; o sea, yo publico, yo director (además ésa me la juego en cada función). Tengo que demostrarle al que está sentado allá que soy capaz de decir un discurso coherente, atractivo, original, novedoso. El que está enfrente, para que entregue su confianza, su sentir, su pensar, su presencia real, tiene que haber un acto de confianza a lo que yo le estoy presentando. Tiene que reconocer en mí que soy una persona capaz de dar un discurso digno de verse –no voy a hablar de más–, digno de darle mi atención en una hora y cuarto.

El reconocimiento, en ese sentido, es importante. Si no, ¿quién te presta atención? El reconocimiento, la fama, son importantes, porque te permiten abrir puertas, te permiten convocar fuerzas de toda índole: económicas, de recursos humanos, de abrir espacios. Por eso es bueno el reconocimiento. El asunto es cuando trabajamos para el reconocimiento, es donde el artista se pierde por completo; una vez más, sin juicio.

México fue un fenómeno rarísimo. Un mes antes no había boletos; yo, en la entrada, decía "amigos, lo siento, nada puedo hacer". El público mexicano sabe reconocer (siempre que hay algo bueno que se reconoce). Yo pensé que el tema de los castrados no iba a llamar la atención. En el ser humano la cuestión de la androginia está súper presente. Los grandes reyes del *pop* son bien andróginos. Madonna, Michael Jackson, David Bowie, Prince... Ellos juegan con esta cuestión que al humano siempre le ha fascinado. Es esta búsqueda del femenino y el masculino interior. El tema de la androginia causa expectación en todas partes. Creo que también la calidad; cuando hay una buena obra, con una promoción sensata y difusión, más buena calidad, la gente va.

Hay países muy *cuestionadores*, pero no sólo con la obra. Con cualquier producto. Por ejemplo, uno de los públicos más exigentes que he conocido, es el polaco. Una nación

con un pensamiento que tiende a la parte racional. Un público que ha visto todo el teatro que te puedas imaginar, de todas las calidades. Sobre todo, un buen teatro. Es un público que se ha vuelto frío. Un pueblo dolido, que ha cortado su parte emocional. Esto se puede entender por su historia. Y esta producción tiene esa parte, de análisis, muy inteligentemente hecha, pero una parte emotiva muy fuerte.

A Sarajevo, por una agencia de carga irresponsable e informal, no llegó la producción. Entonces, ¿cómo armar una producción? La función fue genial. Fue en un salón de fiestas donde todavía estaba la bola de cristalitos, igual que de *discoteque,* y con producción prestada. El eunuco salió, en vez de con una cosa árabe, con unos cuernos de valquiria, y en vez de usar su taparrabos barroco, una bufanda amarrada que se le caía. La mitad de la producción era prestada y la otra mitad venía en maletas. Y el público no se rió nada. ¡Era una tumba! Uno está acostumbrado a ciertas cosas y es difícil aceptar esas reacciones. Pero, bueno, los actores se pusieron al tiro, porque ya no tenían el elemento de la risa que era el termómetro de cómo va el público. Actuaron en un tono que yo creo que es el mejor que le va a la obra. De pronto, con los mexicanos, los actores caen en que si se están riendo pues dan más y olvidan lo que se está diciendo. El público es el elemento vivo, interesante, del teatro.

Me puse a investigar y resulta que en esa ocasión, en Sarajevo, me dieron el premio de mejor director del festival. Un festival muy importante, cuando que el público ni respondió, entonces yo estaba midiéndolo con base a las risas, pero nada que ver. Ellos veían otras cosas que nosotros no veíamos. Luego nos fuimos a Polonia y una historia parecida, hasta más severa. Un público más severo y, finalmente, nos empezaron a llegar un montón de correos de felicitación. El público polaco llegó a un extremo rarísimo; por ejemplo, hay una guerra de panes que siempre nos hacemos ayudar de los técnicos para la guerra de panes. Pues sí, un pueblo fanático católico, en el cual un 92% son católicos, que se han ido al extremo, y no pueden aventar pan. Es antirreligioso. Al final los resultados fueron muy nutridos.

Hay públicos, como el americano, que, si se divierte, ya la hiciste. "Have fun". Lema americano, desde la más alta sociedad. Y la obra es profundamente divertida. Los europeos quieren entender todo, por ejemplo. En cada país varía. Pero en todas partes fue muy reconocido el trabajo.

Actualmente, Alemania y Argentina son las naciones del teatro. Nadie como esos dos países. En la Constitución alemana está el teatro como parte esencial de su tradición, de su cultura y el Estado lo tiene que mantener. Ya quisiéramos los mexicanos. Ningún país tiene eso. No es al azar, es el teatro como un baluarte nacional. El Estado produce con mucho dinero. Como hay tanto dinero pues a un monólogo le arman una casa entera. Yo he visto cosas así de bizarras, que hacen unas escenografías gigantescas para dos personas hablando que necesitas dos sillas. Se llega al otro extremo, al absurdo.

Argentina es un país que no tiene ni un clavo, el gobierno no da ni un clavo y se hace teatro en cada esquina, en cada casa, es muy impresionante. Ahí, fuimos al festival, al Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA) que, en diez años, sólo había invitado a una obra latina. Y como el argentino es profundamente clasista y racista, pues para ellos todo el resto de Latinoamérica somos una bola de mediocres. ¡No sé qué piensan! *De monstruos y prodigios* fue la primera obra, junto con una brasileña que fue invitada nueve años después de iniciado el festival. La gente nos dijo que habían comprado entradas para vernos, porque se habían agotado los boletos para las otras obras internacionales. Las funciones estuvieron llenas por eso, porque hay mucho público. Y fue el éxito del festival, fue la sorpresa y lo que más gustó (Valdés 2009a).

2. Críticas a *De monstruos y prodigios* en www.ciertoshabitantes.com[125]

"Una de las 10 mejores obras del 2007. Talento innegable de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes. Rigor escénico. Claudio Valdés es un arquitecto del teatro por su cualidad de visualización y construcción de fragmentos. Su racionalidad se convierte en intuición y capacidad de análisis. La creatividad es incluyente con los miembros de su equipo." *María Teresa Adalid, Unomásuno, 22 / dic / 07).*

"La espera valió la pena. El elenco mexicano ofreció un extraordinario espectáculo." (*Beatriz Molinari, La Voz del Interior, oct / 07).*

"El espectáculo magnífico y el elenco estupendo merecieron la interminable ovación con la que fueron saludados." (*Ernesto Schoo, La Nación, sep / 07).*

"De Monstruos y Prodigios resulta muy creativa, estrambótica, excéntrica y alocada. Los gemelos siameses son admirablemente interpretados por Raúl Román y Gastón Yanes; Kaveh Parmas interpreta deliciosamente al esclavo. Una sofisticada y bien intencionada sátira de la ópera del siglo XVIII; una parodia de corazón, sumamente divertida incluso para aquellos que no son amantes de la ópera." (*Wilborn Hampton, Lincoln Center Festival, The New York Times, 23 / jul / 07).*

"Lleva de la gloria al caos el montaje dirigido por Claudio Valdés Kuri. Las actuaciones de Raúl Román y Gastón Yanes asombraron y divirtieron al público. Un centauro, unos siameses un esclavo, un maestro de canto, un *castrato* y el mismísimo Napoleón arrancaron carcajadas y conmovieron con su mezcla de comedia y drama, de teatro, canto, música y baile, basada en la investigación de Valdés Kuri y Jorge Kuri. El público dio aplausos prolongados a la obra que divirtió y conmovió con su contenido y actuaciones." (*Mireya Espinosa, Mural, Jalisco 24 / sep / 06).*

[125] Están publicadas tal como aparecen en la web de Teatro de Ciertos Habitantes.

“Los *castrati* conmovieron. Una impecable producción. El montaje *De monstruos y prodigios* reunió a más de mil espectadores, de los cuales también arrancó los mejores aplausos.” (*Alfonso Gutiérrez, Milenio, Jalisco 23 / sep / 06)*

“Esto es comedia con estilo. La ópera, sorprendentes proezas sexuales y éxitos de algunos *castrati*, así como constantes referencias a otros tipos de fenómenos y monstruos, construyen una trama tan elegante como intencionalmente boba. Casi no hay insinuaciones -¿por qué tendría que haberlas?- y la castidad del vocabulario añade un efectivo escalofrío a la historia. La caída del reino de los *castrati*, cuando son atacados por Voltaire y otros representantes de la Ilustración, es espectacular. Al final, un minúsculo Napoleón coloca un gran cañón ante sí y simplemente, los hace volar. Tanto el director como el dramaturgo tienen un firme manejo de las convenciones del teatro barroco, y saben explotarlas hasta alcanzar estupendos efectos. Con un toque de ligereza, la obra nos deja sentir los cambios en las modas sociales y teatrales a lo largo de más de un siglo. Al ver la compañía mexicana recrear tan brillantemente la ópera barroca, es imposible no recordar que, en la cumbre de la era barroca, la Ciudad de México era la capital cultural de un imperio universal. El joven sopranista Javier Medina tiene una voz clara y pura, con un rango vocal prodigioso y una extraordinaria dicción en italiano.” (*D.J.R. Bruckner, The New York Times, Hispanic Theatre Festival, N.Y., EUA, 28 / jun / 01).*

“¡Lo mejor de la castración! Uno de los más emocionantes trabajos. Dos funciones repletas de conocedores tuvieron la suerte de ver la atrevida y descarada obra *De Monstruos y Prodigios*, antes de que la compañía tuviera que regresar a México.” (*Alisa Solomon, The Village Voice, Festival Teatro Hispánico, Nueva York, EUA. Junio 2,, Julio 3 / 01).*

“Locos cantando en Bruselas. La historia de los castrados revisada por una compañía mexicana inclasificable. La fuerza de Valdés Kuri radica en hacer cohabitar los contrarios, bufonadas y armonía, violencia y dulzura. Estos actores-cantantes son capaces de entonar las más bellas melodías (Gluck, Handel...) pero también de desvariar

a placer. Estos arrebatos de locura contribuyen por supuesto al encanto de *De monstruos y prodigios*." (*René Solis, Libération, Kunsten Festival des Arts. París, Francia, 10 / may / 01).*

"Historia y fantasía, bien acoplados, describen el apogeo de los *castrati* en el Siglo de las Luces. Lo bello no es lo que le preocupa a Claudio Valdés Kuri, le tiene más bien sin cuidado. Aborda el escenario descaradamente, poniendo en juego todas las disciplinas, musicales y teatrales. Provocando al público entre arias de Pergolesi y de Gluck, muestra las crueldades de una época. Gravedad e ironía se unen en una mezcla detonante. Un repaso veloz de dos siglos de música, ¡del *bel canto* al techno, pasando por Claude François y Madonna! Un espectáculo revelador que, sobre un escenario como arena, toma al toro por los cuernos." (*J.D., Le Soir, Kunsten Festival des Arts. Bruselas, Bélgica, 7/may/01).*

"México envía un hermoso espectáculo iconoclasta, muy documentado y con valor casi pedagógico. Cantante, actor y director, Claudio Valdés Kuri presenta una pintura picaresca, marcada por la estética circense, que celebra en tono irónico y tierno a los *castrati*. A través de partituras de Rameau, Pergolesi, Bononcini, Handel, la hábil compañía atraviesa tres siglos de la historia de la música y de las costumbres." (*Ph. T., La Libre Belgique, Kunsten Festival des Arts. Bruselas, Bélgica, 7 / may / 01).*

"Con gran diversidad y una puesta en escena delirante, la Compañía Nacional de Teatro de México cerró con broche de oro el Festival de Teatro. A sala llena, el público ovacionó largamente a estos talentosos aztecas. Una deliciosa comedia con un trabajo escénico impecable." (*Ever Garcés, El Periodiquito, Festival Internacional de Teatro, Venezuela, 9 / abr / 01).*

"El valor principal del texto radica, sin duda, en el hecho de que aborda el tema de los *castrati* desde varios puntos de vista. Así el público tiene oportunidad de acercarse a esta singular y aberrante práctica desde un enfoque social, médico, quirúrgico, sexual,

político y musical." (*Juan Arturo Brennan, La Jornada, Ciudad de México, 2 / abr / 01).*

"Sorprendente y espléndida. La obra aborda con profundidad tanto psicológica cuanto social y musical, la aberración operística suprema, a través de un texto bien documentado que plantea una atinada y comprimida historia de la ópera... un cuestionamiento hondo y conmovedor acerca del canto, de la voz humana, de su uso y abuso, de su capacidad de ir más lejos, de su ser prodigiosa, de la adicción que causa, del sometimiento que logra, de su terrible monstruosidad. Teatro musical a un nivel mayor de muchas óperas tradicionales, teatro musical en el más amplio y perturbador sentido del término, ése en el que las palabras, la emoción, los sentidos, el canto, la reflexión y la tensión dramática se funden hasta llegar a confundirse. Un espejo devastadoramente nítido y reflejante frente al canto operístico. En él, todos sin excepción, nos vemos reflejados: cantantes, compositores, empresarios, directores de teatros, pianistas, críticos, espectadores, directores de escena, libretistas. Y el reflejo, la imagen resultante es tremenda. Kuri logra lo que parecía imposible al abordar el tema: tensión dramática. Y por la afortunada y erudita amplitud estética, la obra rompe los límites de género y tiempo que los simples referentes operísticos habrían planteado. Es sorprendente ver a un grupo de artistas hacer tantas cosas distintas al mismo tiempo y con tal nivel." (*Gerardo Kleinburg, El Ángel / Reforma, Ciudad de México, 4 / mar / 01).*

"Muestrario de maravillas. Los excesos dramáticos, que bien vistos van muy en tono con el barroquismo descrito, contrastan con la sobriedad de elementos escenográficos. Espectáculo multidisciplinario o *grand divertissement* muy disfrutable y consecuente con la línea heterodoxa, proteica e imaginativa que ya se prefiguraba en *Becket*, el anterior trabajo del director. Ojalá haya muchos espectáculos como éste." (*Enrique R. Mirabal, El Heraldo, Ciudad de México, 4 / feb / 01).*

"Luminoso y edificante divertimento escénico de Claudio Valdés Kuri. Este espléndido montaje nos prodiga una imaginación y un goce exacerbados, un variado y desinhibido

talento a flor de piel, un producto teatral tan novedoso como pletórico de chispa e ingenio. Graciosa e ilustrativa ilusión escénica en torno a esas grandes estrellas del pasado. Música en vivo, coreografías, entrenamiento ecuestre, vestuario, utilería y efectos especiales *ad hoc* a la época, a las que debieron haber sido aquellas majestuosas producciones de la ópera barroca." (*Siempre, Ciudad de México, 31 / ene / 01).*

"Rigor y ludicidad. Claudio Valdés Kuri destaca por una audaz, rigurosa voluntad de experimentación. Hernán del Riego, un músico y actor de extraordinaria riqueza gestual, y Mario Iván Martínez, también histrión y cantante de poderosa expresividad y talento cómico, se mueven en el complejo desarrollo de un lenguaje del cuerpo fiel a la evolución registrada en los siglos que abarca la obra. Un intenso trabajo apunta ese brillo de apariencia simple. La participación de Javier Medina es la parte central de esta lograda puesta en escena. Una fuerte, expresiva energía cultiva Kaveh Parmas. Papel destacado tiene el vestuario y pelucas, diseñados por Mario Iván Martínez, llevados al detalle; delicia para la mirada. Un humor desparpajado, sin pedantería, recorre esta dolorosa historia de paradojas, de grandezas y crueldades humanas, que a la par que nos asoma al horror, hace del teatro una experiencia capaz de provocar el raro deseo de volver más de una vez al mismo espectáculo y de confirmar que una obra experimental puede agotar localidades con días de anticipación." (*Luz Emilia Aguilar Zinser, Reforma, Ciudad de México, 26 / ene / 01).*

"Claudio Valdés Kuri, joven y talentoso director emprende la sórdida historia de los *castrati*. Una puesta en escena delirante, lúdica, onírica y muy divertida en la que la belleza estética está presente en todo momento. Los siameses Jean-Ambroise Paré, realizan su trabajo de manera magistral. Valdés Kuri conjunta un talentoso grupo de músicos-actores encabezados por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego; acompañados por Javier Medina, que interpreta al castrado, muestra sus cualidades vocales y no menos dotes histriónicas; Antonio Duque aporta su talento interpretativo al dar vida a Baldassarre Galuppi. Completan el reparto las acertadas actuaciones de Luis Fernando Villegas, Kaveh Parmas y Miguel Ángel López. Magda Zalles, directora musical, y Alan Stark, con danzas barrocas, dan el marco perfecto de la época expuesta

en la obra. *De monstruos y prodigios* refrenda el enorme talento de Valdés Kuri y ofrece un regocijo visual y sonoro para el espectador".(*Salvador Perches Galván, Unomásuno, Ciudad de México, 17 / ene / 01).*

"Prodigios entre monstruos. Sorprendente y enriquecedora de Jorge Kuri. Claudio Valdés Kuri dirige la escena, valga la redundancia, prodigiosamente. Y es que no resulta fácil conjugar tantos aciertos: la concepción escenográfica de simplicidad poética y la iluminación de Víctor Zapatero, dotan a este montaje de una belleza onírica. Magda Zalles, como directora musical, se integra a la dinámica de modo acertado, ilustrando y jugando. La tarea histriónica de los intérpretes deslumbra por su disciplina y virtudes; cantantes excepcionales y en el caso de Antonio Duque, la ejecución de un clavicordio. Sorpresa tras otra, atrapa al público en un discurso de frescor neurótico y metalingüístico. El brillo del texto florece en las manos del envidiable equipo conformado. Un soberbio caballo nos transporta a la ilusión infantil, el jinete Luis Fernando Villegas hace gala de su maestría y nos obsequia una réplica muy afortunada de Napoleón. Las voces surgen potentes en toda su belleza. La singular tesitura de Javier Medina resalta con brío. Mario Iván Martínez y Hernán del Riego integran una deleitosa esquizofrenia. Las cuerdas vocales de ambos actores son privilegiadas. Miguel Ángel López y Kaveh Parmas, que se ven sometidos a un esfuerzo físico extraordinario, son destacados actores." (*Adriano Numa, Tiempo Libre, Ciudad de México, 4 / ene / 01).*

"Mario Iván Martínez y Hernán del Riego, envueltos en una monstruosa realidad siamesa, logran una complementariedad prodigiosa. La producción de Igor Lozada, es limpia y adecuada, para que el trabajo de los actores destaque con libertad. Una de las mejores obras que podemos ver." (*Eleonora Rodríguez, El Foco.Com, Ciudad de México, ene / 01).*

"Un montaje que ofrece a los sentidos del espectador una experiencia teatral diferente a la acostumbrada. Se conjugan con humor y acierto escénico, música, canto, coreografías ecuestres, relatos mitológicos y la posibilidad de escuchar la voz del *Il Virtuoso* Javier

Medina, quien debido a una enfermedad infantil sufrió una castración natural y conserva la voz de soprano. No hay dramaturgia, se trata, más bien, de un relato-escénico-musical-humorístico que parece ser la excepción a la regla: demuestra cómo sí es posible, bajo determinadas condiciones, hacer teatro sin un texto "dramático". Los resultados muestran que mientras hay claridad en la propuesta y rigor en el esfuerzo, se puede llegar a construir una ficción conmovedora. La concepción del espacio es interesante. Solo hay 40 toneladas de arena, sobre ella se mueven el caballo y los actores, quienes expuestos a la desnudez del espacio dan todo de sí. La pareja de siameses se ve trabajada con meticulosidad, juntos consiguen un trabajo gestual compartido con soltura. Cabe destacar el menú musical que ofrecen, su versatilidad como actores y cantantes es notable y su esfuerzo parece no tener fin. Sulaimán se desplaza en la arena como si fuera su hábitat natural. Quirón, el centauro, parece recortado de los libros de mitología, su trabajo corporal es preciso y también su intención. Los delicados movimientos del caballo blanco y hermoso aportan un aire elegante al tono cómico de los actores. Este espectáculo ofrece una propuesta teatral fresca, interesante y, sobre todo, entretenida." (*Ximena Escalante, Primera Fila / Reforma, Ciudad de México, 15 / dic / 00).*

"Señoras y señores: ¿Es posible que en la actualidad existan monstruos y prodigios? Pareciera que estos seres pertenecen a otras épocas, no obstante es posible verlos en el escenario gracias a la obra *De monstruos y prodigios*. El recorrido es brillante y ameno, lúcido y preciso, bello y crítico. *De monstruos y prodigios* hilvana lazos culturales sutiles, que nos permiten no sólo seguir la historia conmovedora y terrible de los *castrati*, sino que abre la reflexión y propone una postura ante la cultura. ¿No han sentido fascinación ante los monstruos, los prodigios, y aquello que no logramos comprender? Esta fascinación es enfatizada por la presencia de los siameses, encarnados de manera sobresaliente por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego. Una obra que conjuga el talento (del director, actores, diseñadores, y todo el equipo artístico), la belleza (de la propuesta escénica, de las imágenes, del canto), el sentido del humor, la posibilidad de compartir el inquietante mundo de los *castrati*, la sorpresa y la intrusión del público en la escena, la fascinación por la historia de la música, la cultura

del espectáculo, la precisión y la exigencia de un teatro de gran calidad." (*Silvia Peláez, Primera Fila / Reforma, Ciudad de México, 1 / dic / 00).*

"Claudio Valdés Kuri refrenda todas las expectativas que causó con su primer montaje, *Becket* de Anouilh. Resulta el director ideal para este texto, en el que logra emparejar música y actuación con gran sentido lúdico que llega a ser un gran espectáculo con un mínimo de recursos. La dirección musical de Magda Zalles, las danzas barrocas puestas por Alan Stark y el espléndido vestuario diseñado por Mario Iván Martínez constituyen aportaciones sustanciales al espectáculo. Los hermanos Paré, representados por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego, ajustan de manera ejemplar sus movimientos y hacen alarde de sus dotes de actores y cantantes, como Antonio Duque, cantante y clavicordista que encarna un burlesco Galuppi. Javier Medina, que es el virtuoso castrado, logra un buen desempeño actoral. Kaveh Parmas, como el negro Sulaimán tiene escenas graciosísimas, Miguel Ángel López hace un excelente Quirón y el caballista Luis Fernando Villegas, elegante montado en Campeador, entra también al juego cuando se convierte en Napoleón. Un interesante texto con un chispeante montaje en el que un pequeño grupo de virtuosos logra un espectáculo cabal." (*Olga Harmony, La Jornada, Ciudad de México, 30 / nov / 00).*

"Triunfó *De monstruos y prodigios* en su estreno internacional. La historia de los *castrati* llenó de magia a los espectadores." (*Daniel Heredia, Cádiz Información, Festival Iberoamericano de Cádiz. España, 21 / oct / 00).*

"Una obra original y novedosa. Una obra de calidad que tuvo gran éxito en Cádiz." (*Pilar Choza, La Teatral, Festival Iberoamericano de Cádiz. España, 21 / oct / 00).*

3. Crítica de Rodolfo Obregón a De monstruos y prodigios

Uno de los trabajos más celebrados de 1999 fue la puesta en escena de *Becket o el honor de Dios* de Jean Anouilh, dirigida por Claudio Valdés Kuri a quien, hasta entonces, se le conocía más bien por su actividad en los terrenos de la música. Legítimo entusiasmo, suscitado por el despliegue de energía con que cinco actores daban cuenta cabal de una gran historia, ocultó a los ojos de la crítica sus posibles inconsistencias. Más de un año de aquella obra, y con el aval de la Compañía Nacional de Teatro, Valdés Kuri reaparece con *De monstruos y prodigios*, un espectáculo subtitulado como "la historia de los castrati". La distancia temporal entre ambas producciones es quizás el primer acierto de un director que no renuncia a su método creativo, a partir de procesos largos de investigación escénica e improvisación, evitando así el característico estigma de la CNT.

En efecto, *De monstruos y prodigios*, que revive -a pesar de tantos certificados de defunción- al teatro El Galeón, se aprecia de entrada como una forma poco habitual sobre nuestros escenarios. En primer lugar, por el interés humano que suscita su tema, tan imbricado en la dimensión ética y tan sugestivo en términos de la fantasía creadora y la mitología del arte. En segundo lugar, por la estructura anti dramática (en términos convencionales) con que se urde el discurso espectacular: una especie de texto-conferencia, signado por Jorge Kuri, que entremezcla materiales históricos, referencias musicales y una pertinaz mirada analítica que desnuda al individuo oculto bajo el oropel o las ideas de una época. En tercero, por la combinación de elementos escénicos (un excepcional sopranista, un caballo de alta escuela, la presencia de músicos-actores y un exótico políglota oriental) que deberían catapultar el espectáculo a niveles de una auténtica experiencia.

Sin embargo, ni monstruos ni prodigios hacen su aparición sobre la arena que cubre el piso de El Galeón, pues la escena, complementada con números musicales y ecuestres, ilustra constantemente aquello que ya dice el texto y no logra establecer la liga entre la información y la experiencia íntima de los personajes; a excepción del brillante momento en que un siamés resume apasionadamente el argumento de Orfeo y Eurídice, mientras el otro marca el ritmo acompasado de la partitura de Gluck. La condición sublime ni los aspectos grotescos que se asocian a la

figura del castrato y a la sociedad que lo idolatra o lo denosta, se materializan frente al espectador, pues en su afán por desmitificar, el director farsifica todo el material, lo banaliza con un humor simplón (como la previsible y abusiva parodia de los tres tenores), o peca de lo mismo que abomina con una larga serie de chistes exclusivos para *culturati*. En el caso de Becket... una cierta arbitrariedad tonal permea el trabajo de actuación, donde cada quien se rasca con sus uñas (a pesar del sospechoso crédito de "entrenamiento actoral").

La falta de autenticidad es puesta en evidencia por la "espontánea" que interrumpe brillantemente la representación, o por la súbita metamorfosis de Kaveh Parmas, quien logra unir palabra y gesto a sus contenidos emocionales hasta el momento en que puede expresarse en su propia lengua. Consecuente ausencia de complejidad, por desgracia, mina un brillante y atractivo espectáculo cuyo objetivo, en efecto, sería devolver su humanidad a los castrati. Ni monstruos ni prodigios. Seres humanos y, por lo mismo, espejos de las ambigüedades propias de tal condición. Sólo en su hermoso y nostálgico *finale*, cuando *Il Virtuoso* permanece sobre la arena desolada mientras escuchamos la grabación del último *castrato*, el escenario manifiesta su paradójica y fascinante capacidad. Miserias y grandeza conviven en el individuo. Sólo entonces, *il castrato* se humaniza y, al hacerlo, comprueba justamente que el actor, el cantante, el artista, es el ser creado para religar ambas dimensiones (Obregón 2001).

4. Crítica de Estela Leñero Franco en revista *Proceso*

(…) El director y el autor profundizaron en la problemática a partir de la hipótesis, original e inteligente, de la imposibilidad de la convivencia del monstruo y del prodigio, y dio frutos en una interesante puesta en escena. Con gran cantidad de información, trataron de realizar una dramatización que resultó poco sostenible y con el paso de los años se fue volviendo complaciente. La obra se estrenó por primera vez en 2000 en el teatro El Galeón y la respuesta del público también fue positiva. Ahora es un montaje más austero, tanto escenográfica como actoralmente, y la propuesta cambia de un espacio pequeño a este inmenso escenario que se antojaba haber reducido. Llaman la atención las imágenes, sencillas y contundentes, con una iluminación a veces plana, otras nostálgicas y otras de gran belleza. Disfrutamos, por ejemplo, la visión de unos siameses del barroco, los vestuarios de ópera que desde la contemporaneidad parecen kitchs, o la presencia de un caballo adiestrado con Napoleón de jinete que da vueltas en círculo, baila y se postra obediente. Visual y corporalmente *De monstruos y prodigios* es propositiva y experimental. La dirección de Claudio Valdés Kuri asume el espacio vacío con soltura y el movimiento escénico y las coreografías son compactas y contrastantes; unas veces muy precisas y muchas otras asumiendo el desvarío, el relajo y el caos.

La obra consta de tres partes, aunque nunca deja los discursos didácticos. Si asumimos que la obra es teatro de tesis, eso no quita la importancia de encontrar recursos de construcción dramática, no sólo escénicos, para proporcionarnos la información, pues se menosprecia el diálogo y se reitera en la exposición al público. La primera parte es una conferencia teatralizada que por más que llamen la atención los personajes que la exponen, el primer tercio progresivamente aburre. El centauro habla largamente de la historia de los monstruos, los siameses del inicio de la historia de los "castrati", y luego vienen la tercera y cuarta exposiciones con el mismo recurso. La obertura sorprende, pues el ingenio del director coloca al centauro tras el burladero de un ruedo donde se muestra el torso masculino, y el cuerpo de animal apenas se adivina por los movimientos y el ruido del andar de las patas.

El personaje de los siameses es fundamental, pues lleva la historia a lo largo de la obra. Cuando era interpretado por Mario Iván Martínez y Hernán del Riego en el primer

montaje, tenía el poder de ser el hilo conductor. Esta vez el personaje es muy menor, pues las interpretaciones poco proyectan y en ocasiones hasta desafinan. Al debilitarse esta guía, a la obra le pasa lo mismo. El tono gay lleno de gags que fueron improvisando los actores durante las funciones de 2000 es retomado nuevamente por la dirección y hasta llega a contagiar la última parte de la obra. Larga esta última parte, basada en la improvisación a partir del universo de la decadencia de los "castrati". Las corretizas (sic), las peleas, la gritería, el hablar sin parar encimados unos con otros, el cañonazo y el aventar hacia las butacas panes de hule espuma invitando al juego, causa conmoción en el público.

Aunque se siente el peso del tiempo, todos ríen a cual más no poder, hasta en las partes que no son para reír. Desde una propuesta circense, los chistes y gags son previsibles, fáciles, lugares comunes que el público recibe con beneplácito. El objetivo de entretenimiento y de abordar un tema interesante se cumplió, la empatía y aceptación con el público fue clara, aunque nos quedamos con la inquietud acerca de los recursos usados. Con aplausos de pie, la pieza *De monstruos y prodigios* se despidió de México complacida. Estamos seguros de que su gira será un éxito (*Proceso* 2007).