



Créditos: Germán Romero

# RESISTENCIA, PATRIOTISMO Y ENTREGA: GORGUZ TEATRO EN ESCENA<sup>1</sup>

POR ALESSANDRA ESTEFANÍA OYERVIDEZ RÍOS Y DANIELA ALEJANDRA RIVERA BERNAL<sup>2</sup>

**E**l *ejército iluminado* es una obra de teatro presentada por Cía. Gorguz Teatro\* y dirigida por Alberto Ontiveros, en la novela homónima escrita por David Toscana. Se trata de una puesta en escena que relata la vida de Ignacio Matus, un maestro apasionado por la identidad nacional de su país, quien enseña la materia de Historia y es despedido por sus discursos políticos, considerados inapropiados para su salón de clases. Con una percepción exagerada de la realidad y una idealización por sus raíces, Matus busca formar un ejército, pero lejos de organizar una tropa tradicional militar, conforma un grupo con niños marginados, a quienes convence de embarcarse en una cruzada donde, impulsados por una mezcla de fe y fervor patriótico para recuperar el territorio perdido, deben marchar hacia la frontera entre México y Estados Unidos. Con delirios de héroes, estos personajes llevarán a cabo su misión de recuperar Texas a sus tierras mexicanas, una encomienda imposible guiada más por la fe que por la razón. ¿Hasta dónde puede llegar el amor por la patria?

La obra ambientada en México comienza con la frase “México olímpico, las matanzas normalizadas, Monterrey, 1968”, dicha por Rosalva Eguía, quien en ese momento funge

como narradora. Con ello se hace referencia al acontecimiento conocido como la matanza de Tlatelolco, en el cual el gobierno mexicano perpetró deliberadamente, a mano armada, un crimen de Estado de lesa humanidad contra un grupo de estudiantes que se encontraba protestando en la Plaza de las Tres Culturas. El director Alberto Ontiveros hace referencia al himno nacional mexicano —símbolo del orgullo de nuestra patria— a manera de crítica, mostrándonos cómo vivir en México puede sentirse como una especie de burla constante hacia la gente. Por eso el ejército iluminado lo canta con fuerza, recordando la frase “al sonoro rugir del cañón”. Sin embargo, ese espíritu de lucha y unidad que alguna vez representó el himno ahora parece debilitado por un gobierno que ha perdido credibilidad.

Más allá de presentarse como un conflicto militar tradicional, la guerra también sugiere un sentido simbólico. Para validar esta idea es necesario tomar en cuenta que Matus es corredor, dato indispensable para interpretar la carrera aludida a lo largo de la obra como una resistencia personal hacia el fracaso y humillación nacional a los que es expuesto como ciudadano patriota que desea justicia. Su obsesión como corredor refleja la superación, disciplina y sacrificio, valores inculcados por él a los iluminados.

<sup>1</sup> Compañía beneficiaria del programa México en Escena-Grupos Artísticos MEGA del Sistema de Apoyos a la Creación y Proyectos Culturales

<sup>2</sup> Artículo elaborado en el marco de la Unidad de Aprendizaje Crítica Teatral, bajo la asesoría del Mtro. Bernardo Martínez Evaristo.

<sup>3</sup> Estudiantes de sexto semestre de la Licenciatura en Arte Teatral en la Facultad de Artes Escénicas de la UANL.

El elenco se conforma por Francisco De Luna (Matus), José Olivares (Milagro), Ricardo Traviezo (Comodoro), Cassandra Colis (Azucena), Germán Navarro (Cerillo), Emmanuel Pichardo (Ubaldo) y Rosalva Eguía (Narradora/Maestra). En la primera escena los vemos entrar en fila, marchando y silbando una canción mientras se dirigen hacia sus respectivos lugares. El espacio es un salón de clases. Al fondo del escenario se encuentran elementos que serán usados conforme a la marcha. Al centro hay una mesa con cuatro sillas acomodadas con el respaldo viendo hacia el público. A la derecha (izquierda del actor) se visualiza un banquito y de su lado opuesto un disfraz de grassoni para Ricardo Traviezo, que al poco tiempo usa para encarnar a Comodoro, uno de los niños del grupo de los iluminados, quien tiene sobrepeso. José Olivares toma una máquina de escribir y se acuesta al lado del banquito. Francisco De Luna sube a la mesa con una mochila, a la par que Rosalva comienza a narrar y Olivares escribe en su máquina. Colis, Pichardo, Traviezo y Navarro –intérpretes de los iluminados– toman lugar en las sillas antes mencionadas aún sin encarnar sus papeles, dando a entender que solo son personajes sin relevancia de la escuela donde trabajaba Ignacio Matus. Tras una escena de introducción a contexto y personajes, en una secuencia coreografiada, el espacio se convierte en la dirección escolar: la mesa se levanta para simular una pared entre Matus y el director, a quien Olivares representa con un aspecto autoritario. Cuando Emmanuel Pichardo y José Olivares hacen breves intervenciones para personificar a terceros de la escuela, mantienen una compostura diferente a la que usan para hacer de Ubaldo y Milagro, sus roles principales.

### Un teatro contemporáneo

En cuanto a la estética de la puesta en escena, se puede distinguir el estilo particular de la compañía teatral Gorguz Teatro y su director, Alberto Ontiveros, gracias a la presencia de elementos y signos característicos de cada una de sus propuestas teatrales. El uso de narratología, evocada mediante la palabra y el gesto del intérprete, se hace presente mediante la suma del discurso narrativo –el cual en este caso es la novela de David Toscana– y la acción dramática, propuestas por el director con el apoyo de algunos objetos y multitud de situaciones ocurridas en escena, con la intención de crear códigos visuales para enfatizar la sátira política y estimular la reflexión del pasado y presente de México (Sanchis, 2006, pp.19-25). Además, los rompimientos de la cuarta pared y la división de capítulos para describir lo que sucede en escena ayudan al entendimiento de la historia contada, un ejemplo claro son los momentos en donde cada personaje ejecuta una acción específica. En el caso de *El ejército iluminado*, a diferencia de otras de sus propuestas escénicas, levantar el puño mientras se presenta el nombre del siguiente capítulo acentúa verbalmente el cambio en escena. Dentro de la línea estética de Gorguz también se reconoce la existencia del teatro objeto, en donde todo lo que toca el escenario posee un significado y se presta a ser transformado a lo largo de la puesta en escena. Ana Alvarado comenta la importancia de esta dinámica dentro de una obra:

Esa cosa, ese objeto en el centro de la escena, protagoniza una nueva relación con un nuevo espacio. ... El mismo objeto que antes podía pasar ante nuestros ojos sin ser percibido, que solo formaba parte de un todo homogéneo y conocido, ahora salta ante nuestra vista con nueva luz. Irrumpe como un extraño. Como si no se tratara del mismo. (Alvarado, 2015, p. 11)

Como ejemplo están el caso de los títeres y del juego con la mesa. Esta última se vuelve clave para crear imágenes y espacios que ayudan a construir las escenas, favoreciendo en un sentido dinámico a la historia contada, desde que la vemos en su uso ordinario hasta el momento en que la reconocemos como una carroza cuando van camino a su misión de recuperar Texas, o convertida en una casa de refugio al ser rodeados por el ejército militar, incluso como el prostíbulo a donde Matus lleva a todos los hombres del grupo. En cambio, los títeres se ven intervenidos directamente por los actores en momentos donde la imagen de su propio muñeco es suficiente para enfatizar que, a pesar de ver adultos intérpretes, aún hablamos de niños, tal cual sucede en el prostíbulo: el actor se esconde detrás de la mesa para controlar a su títere, situado en un momento que indica abuso, por lo cual es importante acentuar a la infancia con este recurso. En este caso cambia la carga que se le da al objeto manipulado, pero la importancia de su uso es la misma al trabajar en conjunto para crear atmósferas. Alvarado se refiere a este suceso como sistema objetual del teatro.

La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual. Este sistema está constituido por secuencias o segmentos, en ellos el cuerpo del actor o su fragmento es una unidad más, sin orden de importancia. Los cuerpos rotos de los manipuladores pueden funcionar en simetría con los objetos, verse como partes, como piezas intercambiables y también independientes entre sí. (Alvarado, 2015, p. 8)

La aridoestética y su concepto de indagación en desarrollo es una particularidad presente en las propuestas de la compañía para que la obra se vea cargada de símbolos que refieren a un contexto, y no son usadas al azar, al contrario, todo tiene un porqué y esto nos queda claro, pues en entrevistas sobre el tema, Alberto Ontiveros responde:

Nunca hemos estado cerrados a otras posibilidades de la teatralidad. En *Sobre Ofelia*, una flor de Fernanda del Monte, tuvimos la oportunidad de investigar otros lenguajes, virtuales, performativos, apelamos a generar otro tipo de empatía con el otro, que ahora está detrás de la pantalla ... Le hablamos a las y los espectadores de este tiempo, el arte contemporáneo como uno de los ejes centrales del trabajo. (Ontiveros, 2020)

La compañía implementa la aridoestética desde el 2005, de la cual han investigado y están en proceso de escribir al respecto, dicho concepto busca dialogar con los espectadores del noreste del país hablando desde la aridez, es decir, se separa del formalismo para *hibridar* los lenguajes teatrales con lo desértico como detonador de ideas para potencializar cuestionamientos que construyan redes de pensamiento por medio del performance, la danza contemporánea, la antropología, la historia oficial y no oficial.

Reconocemos que este recurso es usado, por ejemplo, en la ficha de “La Inmaculada” portada por Comodoro, indicando símbolo de pureza y fe inquebrantable, tal como la Virgen María Inmaculada, un emblema que simboliza la resistencia del ejército iluminado. En el momento en el que se hace la oración “madre de Dios, ruega por nosotros y por todos los que cruzamos el Río Bravo”, la plegaria de los personajes para cumplir su misión se muestra como una realidad fronteriza de tópicos específicos dentro de lo conocido como teatro de frontera. Estas

imágenes religiosas comprenden la vida cotidiana del norte de México con un hibridismo cultural latente en la puesta en escena (Partida Tayzan, 2021, pp. 20 - 21). Otro símbolo presente son las banderas de México y de Estados Unidos, las cuales refuerzan el sentido de la identidad nacional y tienen un matiz heroico a pesar de la sátira presentada en la obra, ya que se relacionan a la obsesión de los niños con la encomienda dada por su maestro: defender su patria hasta las últimas consecuencias. Elementos como estos favorecen a darle un peso significativo a cada elemento que conforma la puesta en escena.

### La influencia brechtiana y el teatro de frontera como filosofía en el trabajo de Ontiveros

A través de la memoria, Ontiveros y su compañía integran desde los recuerdos lo que conforma nuestra semblanza regional noreste, con personajes ya existentes de la historia puestos en una ficción, como lo es en este caso y lo ha sido en otros como *Yerbabuena* u *Olegaroy*.

Memoria, política, aridostética. Desarrollamos una forma de entablar diálogo con los espectadores de nuestra zona geográfica, hacemos teatro para esta región que no regional (siempre detenido en el folclore), le hablamos a las y los espectadores de este tiempo, el arte contemporáneo como uno de los ejes centrales del trabajo. (Ontiveros, 2020)

Con ello se crea un sentido de identidad que pretende abordar a partir de nuestras singularidades identificadas como territorio norestense, construyendo sobre lo ya documentado para desarrollar un nuevo relato desde lo contemporáneo con los tintes de ficción y las pizcas de Brecht, donde la línea entre lo “oficial” y lo “no oficial” está difusa. Esto permite al espectador cuestionar los hechos de la narración e inclusive es invitado a conocer más sobre la historia. Gorguz invita a un público sin selectividad a formar un criterio desde el distanciamiento.

Santana Ramos (2011) cita a Brecht en su texto: “Distanciar un suceso o un personaje quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa y curiosidad en torno a él” (p.p. 23-24). Esto se ve reflejado en el acontecimiento de la matanza de Tlatelolco, como ejemplo tenemos a Ignacio Matus, quien nos lleva a distanciarnos del suceso para indagar en su historia, se expone su presente y su pasado, por lo que volvemos a citar a Brecht mediante Santana: “Distanciar, quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos contemporáneos” (Brecht en Santana, 2011, p. 24), ya que este periodista deportivo existió en la vida real y se trae al presente planteado desde una invención lejana a su contexto.

Alrededor del minuto 20, Matus hace referencia al suceso de la matanza de Tlatelolco diciendo: “El 2 de octubre de 1968 no se olvidará jamás... se tratará de una guerra memorable”. Presentando la comparativa de los acontecimientos reales, se menciona la fecha como un posible hecho utópico en el que los recordarán como un grupo de jóvenes valientes: Germán Navarro, José Olivares, Cassandra Colis y Emmanuel Pichardo se encuentran detrás de la mesa anhelando un futuro en donde los niños comprenden estampas del ejército iluminado y los maestros pidan ensayos sobre ellos, en lugar de ser despedidos por hablar con sus alumnos de la guerra contra los gringos. Todas estas frases enaltecedoras para el ejército iluminado suceden mientras Comodoro está haciendo *pinfinger*, conocido como el juego de la mano y el cuchillo. Colis, Navarro, Pichardo y Olivares, actuando como los iluminados, continúan diciendo: “El 2 de octubre de 1968 será recordado como el día en que un grupo de hombres bien forjados salió a ofrecer su vida para volver a llamar México lo que un día se llamó así” lo cual nos lleva a pensar en lo realmente acontecido y en el México en el que estamos plantados ahora, ya que hoy en día se conmemora una lucha contra la represión de las autoridades. El rompimiento del hecho se genera cuando



Comodoro se corta el dedo, continuando así con la historia de los iluminados e Ignacio Matus.

Los actores desarrollaron el denominado *gestus* para la construcción de sus personajes a la hora de exponer el carácter de niños con discapacidad del texto de Toscana, debido a que

Brecht piensa que en cualquier persona se dan todos los tipos de carácter y el actor debe cultivarlos todos para que el público pueda verlos en él ... El *gestus* está enmarcado, según se ha visto, en el ámbito de las actitudes que adoptan los personajes entre sí, generadoras del “*gestus social*”. A veces, aparentemente, el *gestus* pertenece al ámbito privado (...expresiones de padecimiento físico por una enfermedad). (Santana, 2011, pp. 29-42)

Los tres casos enfáticos son: José Olivares, quien hace a Milagro y lo mantiene con una corporalidad débil y temblorosa a causa de su condición; Azucena, interpretada por Cassandra Colis, que consolida su gesto con las rodillas hacia adentro; y el actor Germán Navarro, quien sostiene a Cerillo como un personaje somnoliento con un caminar desalineado. Los cinco intérpretes marcan una variedad de tonos vocales para resaltar cuando se distancian de su personaje al romper la cuarta pared. En el caso de Colis, quien tiene una voz aguda, la afina aún más para infantilizar a Azucena y, por el contrario, al romper la cuarta pared para dar contexto narrativo de la obra, su voz se vuelve más grave y firme, ya que “el actor debe impartir a su voz una serie de matices. Su hombre “historizado” habla como con muchos ecos que deben ser pensados simultáneamente, pero con un contenido siempre diferente” (Santana, 2011, p. 37).

Para hablar del teatro de frontera como filosofía, es necesario recordar, como anteriormente se menciona, el concepto de la aridoestética planteado en esta y las diferentes obras de Gorguz. Armando Partida comparte este teatro como un teatro de resistencia:

La autoconciencia de su realidad, de su cotidiano e imaginario regional, además de la constancia de su memoria cultural patrimonial, propician el desenvolvimiento de la escritura dramática fronteriza, como una forma de poner de manifiesto su identidad multiforme y mostrar su originalidad; por lo que podemos considerar al teatro del norte como un artefacto sociocultural ... recurriendo a modelos dramáticos y expresiones escénicas originales, que surgen de sus propias vivencias fronterizas. De allí el hibridismo cultural estrechamente ligado al cotidiano norteño y a su particular imaginario, puestos de manifiesto en sus múltiples facetas, en la dramaturgia del noroeste y del noreste de México. (Partida Tayzan, 2021, p.10)

### Análisis valorativo

Indudablemente, la puesta en escena posee un valor ético a partir del discurso patriótico y la ironía de las fuerzas armadas, mostrando cómo funciona el sistema en México, trasladándolo específicamente a un contexto regiomontano y haciendo comparativas con la matanza de Tlatelolco. En relación con esto, el peso también cae en un valor estético sustentado por la línea de trabajo ya presentada que lleva la compañía, un espacio construido a partir de elementos escénicos, sumado al discurso ético y moral y formado de criterio

desde el planteamiento brechtiano y el teatro fronterizo como forma de resistencia ante la sistematización de nuestra propia realidad dentro de un entorno geográfico, socio-cultural y económico, exponiendo el mundo como es para el conocimiento del otro (Partida Tayzan, 2021, p. 20), logrando así un criterio de una verdad que conozco, reconozco, desconozco e incluso ignoro.

En cuanto al planteamiento de Brecht, al no cumplir con la dialéctica materialista en su totalidad, no se puede categorizar como teatro brechtiano, sino que únicamente hay una influencia de este debido a que es un teatro contemporáneo experimental, el cual se ve afectado por diversos recursos, los cuales hacen que se pierda la línea específica planteada por Bertolt.

Respecto a la línea de trabajo de la compañía, identificamos la presencia y uso adecuado de la narratología y rompimientos de la cuarta pared, pero reconocemos la ausencia de aspectos específicos como el performance, que si bien es manejado en otras puestas en escena, aquí pasa desapercibido porque la propuesta no se encamina hacia ese lado, más bien se sirve de estos recursos para crear una postura de criterio clara, lo cual funciona acorde al texto con el que se está trabajando, que es la novela de David Toscana, pues al no estar separado por actos o escenas, Alberto Ontiveros toma la libertad creativa de jugar con múltiples elementos teatrales para construir la obra.

**Nota de las autoras:** Agradecemos al maestro Bernardo Evaristo Martínez por su asesoría y paciencia para la realización de este trabajo en el transcurso de la materia Crítica Teatral impartida en la Facultad de Artes Escénicas.

### Referencias

- Alvarado, A. (2015). *Teatro de los objetos: Manual dramaturgico*. Ed. Inteatro. <https://unima-argentina.org/bibliovirtual/items/show/21>
- Ontiveros, A. - Teatro UNAM. (14 de septiembre de 2020). Instantánea: 7 preguntas sobre teatro en estos tiempos que corren. Teatro UNAM. <https://teatrounam.com.mx/teatro/alberto-ontiveros/>
- Partida Tayzan, A. (2021). *Teatro del Norte y Fronterizo. Asociación Mexicana de Investigación Teatral*. <https://amit-teatro.mx/wp-content/uploads/2019/05/Teatro-del-norte-y-fronterizo.pdf>
- Sanchis Sinisterra, J. (2006). *Narratología. Las puertas del drama: Revista de la asociación de autores de teatro*, (26), 19-25. <https://www.aat.es/pdfs/drama26.pdf>
- Santana Ramos, S. (2011). *Interpretación actoral según Brecht*. Ed. Fontamara.
- Toscana, David. (2013). *El ejército iluminado*. Alfaguara.