

ESCUCHA

ATENTO

Capítulo III

Capítulo III

“Escucha Atento”

Ahora la tarea consistirá en analizar el personaje de Juana de Arco en el espectáculo teatral “¿Dónde estaré esta noche?”, dirigido por Claudio Valdés Kuri y de esta manera podremos descubrir lo que enuncian las voces de Juana. Para escucharlas será necesario ante todo, saber de qué manera escuchar. La primera limitación será que, como bien es sabido, una función de teatro es única e irrepetible; sin embargo, quedan huellas de lo que fue, es decir, pistas de lo que otros espectadores también presenciaron o presenciarán (texto dramático, programa de mano, video grabación,...) y ésta será nuestra fortaleza, lo que tenemos en común, así como la asistencia a más de una representación. Lo que intento decir con todo esto es que, me pareció que la manera más concreta y razonable de escribir acerca de lo que yo he escuchado y vivido con la puesta en escena será por medio de un análisis semiótico teatral.

Considero que ahora es el momento oportuno para aclarar que no se decidió analizar por completo la obra teatral, pues el foco de interés será sólo el personaje de Juana y más en específico el mensaje que transmite a los espectadores de México en el siglo XXI. Además, por motivos de tiempo, es prudente que las aspiraciones del estudio se puedan delimitar en un rango razonable y coherente; esto es, por medio de los resultados de las encuestas aplicadas a los espectadores (cuyos resultados se encuentran en los anexos de esta investigación) y considerando la estructura del desarrollo de la historia, se eligieron algunas

escenas específicas para la realización del análisis del personaje.

La segunda delimitación será el tipo de procedimiento o metodología que se va a usar para realizar dicho análisis. Para tomar esta decisión se revisaron dos materiales bibliográficos, con el fin de poder tener una panorámica más o menos completa acerca del tema; el primer libro es “Semiótica del Teatro” de Erika Fischer-Lichte y la otra fuente consultada es “El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine” de Patrice Pavis.

Después de considerar las alternativas posibles, se concluyó que la mejor opción para este análisis es lo que Patrice Pavis llama semiología integrada (309) o pluralismo metodológico (312). Es decir, usar varios tipos de métodos y las categorías que se consideran aptas para el tipo de espectáculo que se va a analizar, creando así un análisis sensible y que se extiende temporalmente (Pavis 313, 316).

Es necesario y pertinente que se vayan a aclarando los términos y conceptos que se usarán a lo largo de la realización de la sección vertebral de esta tesis, para ello se dedica este apartado.

Según Pavis, de manera general, existen dos visiones para concebir el fenómeno teatral y su teoría, una de éstas es la que denomina “escenocentrista” y en resumen consiste en optar una posición en la que se niega cualquier relación de causa – efecto entre el texto y la escena, pues se otorga a la puesta en escena el poder de decisión acerca de todas las elecciones estéticas (207). La segunda visión (la “textocentrista”) se refiere como su nombre indica, a aquellas posiciones que le dan prioridad al texto dramático, pues piensan que la escenificación es sólo una

ilustración del mismo. Dentro de estos pensadores considera Pavis se encuentra Fischer-Lichte, ya que ella plantea que la representación se tiene que entender como aquello que interpreta las significaciones posibles del drama que se encuentra en su base (Pavis 206).

Entonces nos encontramos tomando algunos principios del “textocentrismo” y lo integramos con los vectores y la visión antropológica cultural de Pavis; pero, ¿qué exactamente es lo que tomamos de cada quién?

De Fischer-Lichte nos pareció adecuado, primeramente, retomar la cuestión de ¿Cómo se da origen al sentido de la representación y cómo se entiende? (515), es decir, lo primero es distinguir los elementos de la representación que portan significado y después se procede a tratar de comprenderlos. Estos elementos se encuentran formados por la combinación de diferentes signos y por lo tanto también se nos enfrenta a una vasta cantidad de significantes. ¿Qué hacer con tanto significado y significante?, ¿Qué es lo que se tiene que analizar?

Como base, partamos de la identificación de los sistemas de signos que se utilizan; en este caso creo importante considerar los signos lingüísticos (palabra), paralingüísticos (sonidos vocales, no musicales, ni icónos) y del lado de los signos cinésicos (movimiento de cara y cuerpo) nos interesan los mímicos (cara), gestuales (cuerpo) y proxémicos (interacción: distancia-movimiento, desplazamiento). Esta clasificación la podemos encontrar en “Semiótica del Teatro” (45-135).

Ya que tenemos claro cuáles son los signos que tomaremos en cuenta para analizar el trabajo de la actriz que interpreta al personaje de Juana, parece que el siguiente paso consiste en hablar acerca del espacio. No cabe duda que la espacialidad es un medio para aportar significado al proceso de transmisión (544); por ello trataremos de descifrar las funciones simbólicas que tienen lugar en la representación, su forma y distribución, entre otros aspectos. También tomaremos en cuenta la iluminación, el elemento sonoro, los accesorios y el vestuario.

Seguidamente nos ocuparemos de la división del espectáculo, la segmentación. Para poder hacer más accesible el análisis semiótico se recomienda siempre hacer una descomposición en unidades menores de coherencia semántica, con respecto a este punto nos apoyaremos en la división natural con la que se concibe el texto que es la misma que se refleja en el montaje en cuestión. La segmentación tiene como base las escenas que a su vez se subdividen en incisos. El texto tiene un total de seis escenas de las cuales la última no se subdivide en incisos, sino en sets y dentro de los cuales podemos encontrar algunos preludios.

En un primer acercamiento, el texto espectacular se va a estudiar por equivalencias y oposiciones, ya que según Fischer-Lichte éstas son las relaciones básicas que se dan en la coherencia semántica (612). “Nos referimos a equivalencia cuando dos unidades estudiadas en el mismo plano se pueden sustituir la una por la otra, al menos con respecto a una característica... Definimos como opuestas dos unidades equivalentes (es decir, situadas en el mismo plano de coherencia semántica) si se excluyen entre sí al menos por una característica” (612).

Después de establecer estas relaciones (equivalencia y oposición), se procederá a la vectorización, que es una de las aportaciones que tomamos de Pavis en su libro ya mencionado. La vectorización es una propuesta metodológica y dramática de vincular redes de signos. En síntesis, consiste en asociar y conectar signos que se toman de redes en cuyo interior cada signo tiene sentido únicamente por la dinámica que lo vincula con los demás; en otras palabras, es el recorrido del sentido a través del laberinto de los signos (32, 136). Se decidió que se aplicará la vectorización debido a que la semiología sigue siendo una disciplina a la que acudimos para poder observar el funcionamiento de la representación teatral.

Ahora bien según la concepción del mismo Pavis, y ésta es su principal aportación, de lo que se debe enriquecer el análisis, siguiendo este sistema de vectores, es del estudio de los mecanismos de la necesidad (sociológica) y del deseo (psicoanalítico) siempre desde la perspectiva antropológica, tanto del actor como del espectador (43). Para poder aplicar la vectorización, lo primero que habrá que hacer es establecer la primera localización de la trayectoria de la unidad elegida para analizar (la cual puede variar), luego se examina el tipo de recorrido y de vectorización que se establece entre los componentes.

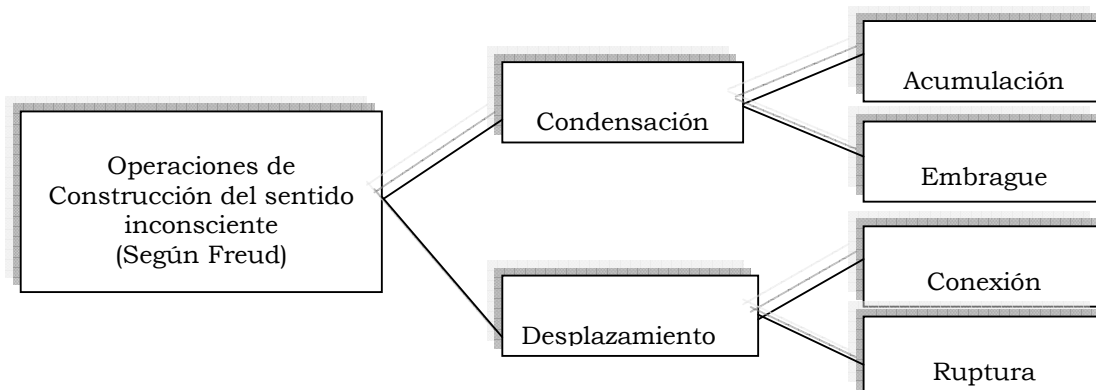
Considero que este es el momento oportuno para aclarar la mención que se hace acerca del tema del psicoanálisis, y al mismo tiempo aprovecho para mostrar los tipos de vectores que contempla Pavis. La adaptación que se hace de las ideas de Freud a la semiótica, es más o menos así, se realiza una analogía entre el sueño y la escena (Pavis 244). De este modo, entramos en la consideración de que el escenario es la figuración de un sueño y

por esto mismo, tenemos que identificar algunas operaciones de la construcción del sentido inconsciente y la armazón del funcionamiento de estas operaciones son las categorías freudianas de condensación y desplazamiento (Pavis 244).

La condensación se lleva a cabo con dos operaciones distintas: La acumulación y el embrague. La acumulación tiene que ver con el significante y el significado, ya que los materiales que se repiten terminan por mezclarse y producen un tercer término que se independiza de los dos anteriores; tratando de buscar un punto de enlace con Fischer-Lichte, en este fenómeno, dos elementos se consideran equivalentes. El embrague se refiere a secuencias enteras, lo que permite pasar de un nivel de lectura a otro; para esto se necesita, igualmente, de indicios compartidos para que se dé la intercomunicación (Pavis 245).

El desplazamiento también se manifiesta en dos categorías, la conexión y la ruptura. La conexión se da cuando un segmento remite a otro, pero sustituyéndolo o remplazándolo por una parte del objeto al que hace referencia. La ruptura se manifiesta cuando una conexión se interrumpe de manera brusca y obliga al espectador a cambiar del sentido (Pavis 245).

Para expresarlo de una manera más gráfica y resumida se presenta el siguiente esquema:



A partir de estos conceptos planteados por Freud, se proponen los cuatro tipos de vectores:

- Acumuladores: Condensan o acumulan varios signos.
- Conectores: Enlazan dos elementos de la secuencia en función de una dinámica.
- Secantes: Provocan una ruptura del ritmo, aumentan la atención cambio de sentido.
- Embragues: Hacen pasar de un nivel de sentido a otro (Pavis 77).

Estos vectores se aplican al trabajo del actor, al vestuario, a los objetos y a la iluminación.

Después de tratar de dejar en claro los conceptos anteriores, seguiremos con la presentación del análisis ideológico, ¿por qué se ha tomado en cuenta este tópico? Pues bien, en el desarrollo del trabajo de investigación de Pavis se plantea cómo en el ensayo *Notes sur un théâtre matérialiste* “Althusser mostró que el espectador no se identificaba únicamente con una psicología, sino también con una ideología... numerosos análisis ratifican esta hipótesis” (263-264).

Pavis, cita a Elí Rizok, pues en su libro “Towards a Methodology of Play Analysis: a theatrical approach”, escribe que: “Fundamentalmente, el público está mucho más interesado en confirmar una vez más sus valores que en preocuparse por la felicidad del personaje con el que se identifica; el héroe se sacrifica

voluntariamente en beneficio de lo que proporciona un sentido de la orientación en el mundo... La identificación con el sistema de valores es la única que puede conferirle una armonía total al alma del espectador” (264).

Por todo lo anterior será interesante tomar algunos aspectos de este tipo de análisis, pues si lo que intentaremos es descifrar qué es lo que dice Juana de Arco al espectador del México actual, será sumamente importante tomar en cuenta cuáles son los valores que estamos dispuestos a confirmar como receptores de un determinado mensaje.

Como último aspecto y complementando la idea del párrafo anterior, sólo nos quedará adoptar la mirada antropológica. La antropología es, literalmente, la ciencia del hombre. En el teatro el centro de atención es sin duda el ser humano; y por esto se considera trascendental esta perspectiva. Adherido a este pensamiento, también resulta productivo mostrar algunas semejanzas que comparten el análisis del espectáculo y la antropología, pues ambos toman en cuenta el modo de narrar, también consideran la manera de describir el objeto analizado y, por último, los dos observan cómo la o las culturas se inscriben en el objeto descrito.

Lo que se concluye es que siempre un cambio de nuestra mirada es enriquecedor y así se observará al espectáculo como un cuerpo extraño, haciendo entonces un intento de salir de nuestros prejuicios.

Por ello se considerarán, para el análisis, los siguientes principios (Pavis 294-297):

- Series paralelas, en cuanto a la fragmentación del espectáculo, esto permite la comparación término a término.
- Energía: Un concepto básico en el trabajo actoral.
- Concreción: útil para aquellos términos un tanto abstractos que se suelen usar en la descripción de los hechos.
- Autonomía de los elementos: Para no caer en alguna jerarquización, pues todos los elementos son igualmente importantes.
- Perspectivas parciales: Para evitar una visión centralizada.
- Densidad diferencial: Para evitar la homogeneidad, pues todo espectáculo es de densidad variable (ritmo, tensión,...).
- Sincretismo: Tomando en consideración que en la actualidad toda puesta en escena es un híbrido, una mezcla, además de que el mismo espectáculo puede ser recibido distintamente por grupos distintos.

Por último deseamos mencionar algunos breves puntos relacionados con el material que se usará para ejecutar el análisis.

Al principio mencionaba aquellos factores que son nuestra fortaleza para contrarrestar lo inevitable de lo efímero de una función teatral, pues bien, de esos factores se cuenta con la video grabación del montaje, el texto escrito y algunos programas de mano. Por otra parte, están las grabaciones de audio de un focus

group y los cuestionarios de salida que se aplicaron a 100 espectadores que asistieron a dos funciones del montaje, repartidos en asistencia de 45 en la primera función, el 17 de marzo de 2005, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón (UNAM) y 55 en la segunda, el 18 de marzo en el mismo lugar. Concluyo con este marco conceptual, que confío será útil para el mejor entendimiento del análisis que se efectúa con un solo interés: Aprender a escuchar, no sólo con el oído sino con todo el ser.

Las voces comienzan a vibrar

Para delimitar mejor este análisis se decidió hacer una selección de escenas con la finalidad de poder hacer más concretas las conclusiones. La manera en que se han escogido dichas escenas se basa en dos puntos de referencia; el primero es la estructura básica de una historia, es decir; planteamiento, nudo y desenlace; el segundo se trata de los resultados de los cuestionarios aplicados a los espectadores. De esta manera, se cree que puede hacerse un análisis completo a pesar de las limitaciones que presenta, de manera natural, el tiempo designado para la realización de esta investigación.

Entonces, partiendo del esquema básico de una historia convencional se eligió la primera escena de la obra para tener un claro planteamiento del personaje. A continuación y tomando en cuenta las diferentes preguntas que respondieron los espectadores a cerca de las escenas que más impacto les habían causado y las que más recordaban, se seleccionó la escena de la batalla como el punto climático, donde Juana tiene un monólogo al momento de ser herida con una flecha. Por último, para el desenlace se eligió la escena titulada, en el libreto, como “La pasión”; que corresponde a la muerte de Juana en la hoguera.

Habiendo aclarado los puntos anteriores nos disponemos a comenzar con el análisis.

El espectáculo: “¿Dónde estaré esta noche?”

Textos: Bernard Shaw, María Teresa dal Pero, Claudio Valdés Kuri y Maricarmen Gutiérrez.

Dirección: Claudio Valdés Kuri.

Producción ejecutiva: Igor Lozada.

Diseño de vestuario: María Rosa Manzini.

Diseño de iluminación: Matías Gorlero.

Actores: María Teresa dal Pero, Gibrán Galaviz, Carlos López, Miguel Ángel López, Fermín Martínez, Gerardo Taracena, Ruy Olivares, Kaveh Parmas y Gastón Yanes.

Estreno: 7 de octubre de 2004.

El análisis se realizó con la grabación de video, después de asistir varias veces a la representación. La grabación corresponde a la función 10 de abril de 2005, en el teatro Juan Ruiz de Alarcón de la ciudad de México.

Tal vez deberíamos empezar con reproducir la historia que narra la representación, sin embargo, podríamos considerar cubierta esta parte por la descripción del texto que se ha hecho en el capítulo anterior, pero, considerando las diferencias que se presentan del texto a la escena y tratando de brindar un completo contexto de los signos cinésicos, lingüísticos y paralingüísticos entonces plasmaremos, también, la acción de cada una de las escenas que se analizarán, tratando de ser breves y concretos.

Antes de abordar escena por escena, es importante que nos detengamos por un momento en los factores que se refieren al espacio escénico.

Los signos del espacio.

La escenificación no utiliza la forma tradicional del escenario de cajón, sino que es más bien una cámara negra que, con respecto a los objetos utilizados, va cambiando de significación; esto es, conforme a los objetos que se presentan en escena el lugar se concibe, en la imaginación del espectador, como los diferentes lugares en los que se desarrolla la historia. Esta cámara negra está dispuesta en forma de pasillo, delimitado por dos graderías encontradas, frente a frente, donde son ubicados los espectadores. Esta distribución es utilizada para representar los dos bandos que están en guerra además de que remonta a los lugares en los que se ejecutaban los juicios de aquella época.

Como mencionaba anteriormente, la acción se ubica en distintos lugares que se van recreando con la ayuda de distintos objetos o accesorios, por los que se continuará con el desarrollo de nuestro análisis partiendo de estos elementos y abarcando después los factores que intervienen en el montaje, siempre considerando el orden natural de las escenas seleccionadas.

Escena primera

La acción

La Doncella acude al castillo de Vaucouleurs para conseguir una audiencia con su señor feudal Roberto de Baudricourt y

pedirle que la envíe en presencia del “delfín” para convencer a este último de que le conceda el mando del ejército francés, esto con el fin de que ella consiga que lo coronen rey de Francia; todo lo anterior, manifiesta Juana a Roberto, son mandatos de Dios; pues ella puede hablar con él. Después de diferentes cuestionamientos y una charla bastante aguda con Roberto, Juana consigue su objetivo.

Objetos, accesorios

En esta escena del castillo de Vaucouleurs encontramos una mesa de madera con dos sillas (de metal, los respaldos y asientos de forro sintético negro) al extremo del pasillo, de ese mismo lado hay una cubeta y un trapeador que usa el mayordomo a lo largo de la acción; el mayordomo al inicio de la obra también utiliza una palangana con incienso que esparce por todo el lugar procurando que el aroma afecte al público. Otros accesorios que son usados: dos radios portátiles que sirven para comunicar a Roberto de Baudricourt con Beltrán de Poulengy y Juana, y un radio de tamaño mediano que está funcionando desde que el público entra a la sala, lo que se oye en ese radio son canciones de la actualidad y noticias también contemporáneas.

En cuanto a los objetos de esta escena, me falta mencionar la libreta de registros que lleva Roberto en el inicio, la cual sólo usa para anotar los datos personales de Juana cuando, por fin, le da la audiencia. Entre todos los objetos mencionados se pueden establecer algunas relaciones. Las sillas, los tres radios, la cubeta, el trapeador y la libreta son equivalentes entre sí en cuanto a temporalidad; pues todos estos objetos pertenecen a nuestra época. Por otra parte, se establece una oposición en cuanto a la época en la que se supone se realiza la acción. La mesa de madera

y la palangana con incienso permanecen neutrales dado que ambos objetos no son de uso exclusivo en un tiempo u otro.

De lo anterior podemos concluir que la elección de los elementos se realizó sin seguir principios realistas, más bien por medio de estas oposiciones se deduce el planteamiento de la atemporalidad de la acción, con el fin de actualizar las situaciones sin perder de vista la huella de que se trata de un suceso, muy conocido, en la historia real.

La iluminación es con luz blanca y amarilla, podríamos llamarla “luz de sala”, sólo se observa un cambio y es hasta la cuarta línea del texto, cuando el mayordomo dice: -“Qué puedo hacer señor, yo no puedo poner huevos”.- (1). En este momento se oscurecen los extremos del pasillo (por donde la gente accesa al foro) quedando iluminada sólo el área de la acción, el pasillo. En cuanto a este cambio digamos que ayuda a la inclusión del público en el espectáculo. Por un lado se percibe cierta familiaridad, debido al radio con noticias actuales y por otro no hay una separación visual, pues todo el espacio está iluminado de igual forma. Al hacer el cambio de luz existe un llamado a entrar a la convención y por los hechos mencionados anteriormente podríamos decir que ésta resulta ser una invitación bastante amable y convincente.

Por otra parte, la presencia del incienso nos hace recordar los inicios del teatro, cuando se trataba de un ritual; al mismo tiempo nos refiere al misticismo que encierra el personaje de Juana.

Los signos de la apariencia externa

En esta clasificación ubicamos el vestuario y el maquillaje, es importante mencionar que no se considera dentro de este rubro a la iluminación, ya que más que externo es un elemento de la atmósfera que envuelve tanto el mundo exterior como el interno, el de la ficción. El mayordomo es el primero en aparecer en escena, él viste una camisa con mangas largas color vino, pantalón estilo explorador de color beige, botas tipo militar color café y su maquillaje es de color natural, de hecho, podríamos decir que sólo se utilizó como base el tono de piel del actor. Roberto de Baudricourt usa una playera de mangas largas color azul, pantalón estilo explorador color beige, botas negras tipo militar y el maquillaje, de igual manera, es natural. Roberto de Poulengy lleva una playera sin mangas color negro, un pantalón de explorador negro, botas militares negras y también maquillaje natural. Juana, aparece con un vestido rojo que de largo le llega a los tobillos, es de corte medieval, usa zapatos blancos y en el cabello lleva una valerina color café. Su maquillaje es natural.

Al igual que con los objetos en el escenario, dentro del sistema de los signos que en total constituyen la apariencia externa no se observa una selección realista y se encuentran las siguientes relaciones entre ellos.

Todos los personajes masculinos se encuentran en equivalencia en cuanto al vestuario, pues los tres usan ropa de la actualidad y haciendo referencia a su posición social o laboral; también los tres se encuentran en oposición a Juana quien usa un vestido que corresponde a la historicidad del personaje.

Dentro del mismo personaje de La Doncella se observa una equivalencia entre sus zapatos y el accesorio del cabello, siendo que los dos pertenecen a una época contemporánea y no al siglo XV, sin embargo, esta equivalencia genera a su vez una oposición con el vestido rojo.

Los colores en el vestuario también nos dan una clara lectura de oposición entre los hombres y la mujer, ya que mientras Juana lleva un color muy vivo y cálido (el rojo), todos los personajes masculinos se caracterizan por portar colores oscuros y fríos; como ejemplo tenemos las playeras de color azul (Roberto) o negro (Poulengy) y la camisa color vino (mayordomo). Si nos detenemos un momento en los colores, podemos descubrir algunas cosas interesantes; Juana representa para los soldados franceses, con el color rojo, la fuerza, la esperanza y el coraje; ya que han perdido toda la confianza en ellos mismos y sus líderes y no se animan a luchar contra los ingleses. Por su parte Roberto lleva el color más frío, el azul, y es él quien representa en esta escena el principal obstáculo para el objetivo de Juana, ahora bien, los otros dos personajes que intervienen en esta primera escena son los aliados de La Doncella.

Es el mayordomo quien intercede ante Roberto para que reciba a Juana, cumpliendo así su función de ayudante. No olvidemos que es este personaje quien lleva la camisa de color vino, siendo vino el color más cercano al rojo del vestido de Juana.

En cuanto al maquillaje tenemos que tanto los hombres como Juana son equivalentes, pues todos se encuentran maquillados con base en el tono natural de su piel.

Con respecto a la apariencia externa podemos concluir que hay una búsqueda de la actualización del tema, de esta manera se puede explicar el uso de ropa actual, así como de accesorios modernos. También podemos hablar de la intención de subrayar la extracción de Juana, que pertenece a un contexto histórico muy lejano, y su colocación en un momento distinto, en un momento atemporal en donde su testimonio de vida sigue siendo útil para tomar como ejemplo.

Completando esta sección, sólo resta que de manera general se establezcan las relaciones existentes entre los objetos y la apariencia externa.

Encontramos que, curiosamente, hay equivalencia entre la apariencia externa y los accesorios, debido a las oposiciones de temporalidad entre los elementos de vestuario y los objetos empleados en la escena.

Signos cinésicos

Según Fischer-Lichte los signos cinésicos se deben estudiar con relación a su formación, función y rendimiento en la representación. Pues bien, lógicamente no podemos suponer que dichos signos se realicen y utilicen sólo de una forma en toda la representación, por lo que también esta parte que se refiere a los signos cinésicos se estudiará siguiendo la división de las escenas que en el texto se propone (665).

Considerando que no se pueden tener en cuenta todos los signos cinésicos ejecutados desde el inicio hasta el fin de la función, describiremos en general las posturas, gestos y pasos

típicos de los personajes de esta primera escena con el fin de analizarlos detalladamente.

Definición de los papeles

La función comienza una vez que ha entrado toda la gente y el mayordomo ha llenado el espacio con incienso. El radio suena de fondo y el mayordomo después de dar algunas vueltas sale de escena, es entonces cuando se oye un grito y el mayordomo entra correteado por Roberto de Baudricourt, en ese momento empieza la discusión de las gallinas que no han puesto huevos; a la segunda replica del mayordomo la iluminación cambia gradualmente.

En esta primera parte de la escena se observa una serie de gestos y movimientos que serán típicos tanto del mayordomo como de Roberto.

Mientras el mayordomo está jorobado y camina cojeando, Roberto mantiene una posición erguida con movimientos muy rápidos y fuertes, golpea la mesa e incluso le golpea en la cabeza al mayordomo y a Poulengy, quien aparecerá más adelante. La relación es evidente entre criado y amo, sin embargo y a pesar del uso del español antiguo, los personajes no se sienten lejanos al momento actual, pues la manera de relacionarse en cuanto a los movimientos sin duda responde a una imitación del sistema cinésico de nuestra cultura.

En cuanto a la equivalencia u oposición, la oposición se da con la postura simétrica de Roberto y la asimetría del mayordomo, así como también la complexión gruesa de Roberto y la figura

delgada y débil de su mayordomo. Por otra parte los gestos tienen equivalencia reconocible con el vestuario, pues ambos pertenecen a nuestra cultura actual.

Los otros dos personajes aparecen a la mitad de la escena, uno de ellos es Beltrán de Poulengy, quien se caracteriza por ser muy delgado pero no débil, su posición es erguida y sus gestos en general son rápidos y bruscos, como los de un soldado. Juana por su parte es el personaje de menor estatura presentado de esta forma la primera oposición, sus movimientos son también rápidos equivalentes a los de los otros personajes, sin embargo, son más delicados y se crea por lo tanto una oposición. Roberto presenta movimientos dominantes con Poulengy, siendo equivalente a su comportamiento con el mayordomo, pero opuesto al trato que le da a Juana, pues a ella no se le puede siquiera acercar; al respecto los tres personajes masculinos son equivalentes debido a que ni uno tiene contacto cercano con La Doncella.

Juana con ella misma presenta cierta oposición; las manos casi siempre las tiene a la altura del plexo en constante movimiento, dando señales de nerviosismo; haciendo equivalencia con esta actitud están sus pies, cuyas puntas están encontradas entre sí, separando los talones. De esta manera su postura refleja inseguridad, pero su rostro no refleja ni nerviosismo ni inseguridad, por el contrario, su expresión facial se ve serena, segura e incluso en los últimos momentos de su entrevista con Roberto se llega a ver severa. En resumen y de una manera general, se observa a Roberto dominante con relación al mayordomo y Poulengy, no así con Juana. Juana pese a sus propias contradicciones se percibe con seguridad frente a Roberto y Poulengy. El mayordomo se muestra inferior a todos los anteriores y, por último, Poulengy es subordinado de Roberto,

respeto a Juana y con el mayordomo no tiene contacto.

Signos lingüísticos

En cuanto a la palabra lo primero por escribir acerca de esta escena, es que tanto el mayordomo como Roberto y Juana usan el español antiguo, con esta equivalencia se unen para oponerse a Poulengy quien se expresa con un mal español, estructurado a la manera de los autóctonos tzotziles.

Roberto, por su parte, hace una mezcla de expresiones maya-yucatecas y el español antiguo, por este híbrido es equivalente y opuesto a Juana y a Poulengy. Equivalente por el español y por el uso de una lengua originaria de México, al igual que el tzotzil, opuesto por la misma combinación.

Deseo expresar, que encuentro estas características del habla de los personajes como una manera de descontextualizarlos de su momento histórico y colocarlos en un contexto más cercano y familiar para los espectadores mexicanos.

Signos paralingüísticos

Referente a este tipo de signos, sólo puedo mencionar algunos quejidos que emite el mayordomo en el momento en que Juana está hablando con Roberto. Estos quejidos guturales los realiza en uno de los extremos del pasillo al mismo tiempo que toma de nuevo la palangana con incienso y de espaldas al lugar donde se produce la acción empieza a moverse con impulsos, que se observa, se generan por algún tipo de motivación interna del actor. Con esta secuencia de movimientos y sonidos, el

mayordomo sigue con la concepción mística o milagrosa de Juana. Con los signos paralingüísticos doy por concluido esta primera fase del análisis que corresponde al planteamiento del personaje.

A continuación daremos espacio para analizar la escena representativa del clímax de Juana.

Escena tercera, inciso F

Acción

Esta escena es titulada, “la batalla”. En breve, consiste en la batalla que se lleva a cabo en el sitio de Orleáns. Después de un momento en el que Juana hace oración y mientras los actores se preparan para la batalla, comienza la acción. La guerra consta en sí de tres partes, el flechazo de Juana, que consiste en un monólogo del personaje, la petición de rendimiento de parte de Juan hacia los ingleses y la última parte consiste en la muerte de un inglés en presencia de Juana.

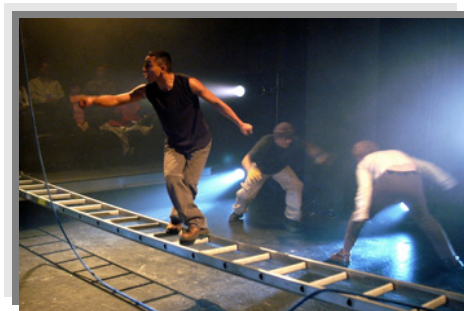


Foto: José Jorge Carreón. “Ciertos Habitantes”. En línea. 3 marzo 2006.

Objetos, accesorios

En el espacio se colocan dos escaleras de metal, éstas son instaladas por los actores del lado de las gradas que pertenecen a Francia. Las dos escaleras son lo suficientemente altas como para

atravesar, de manera horizontal, de un sistema de graderías al otro; a lo largo del desarrollo de la acción servirán como puentes y como torres, su funcionamiento se da por medio de unas cuerdas que se amarran en el tope de dichos objetos y se aseguran en el techo, creando un sistema de polea. De la parte inferior se encuentran aseguradas por medio de bases metálicas, los actores se encargan de fijarlas con la ayuda de tuercas.

Otro objeto que aparece en esta escena es un estandarte que porta Juana con el símbolo de Francia, la flor de lis. Es blanco, con la figura de la flor en dorado. Juana usa este accesorio en el inicio de la batalla y en la mitad de la misma, un poco después de su monólogo del flechazo.

Por último, se usan dos pequeños platillos de metal que al chocarlos generan un sonido muy agudo parecido al de unas campanas muy pequeñas. Este instrumento se usa sólo una vez y sirve para enfatizar la acción de cuando hieren a la guerrera con una flecha.

La iluminación es primeramente blanca con algunos toques de ámbar, generando la sensación de un atardecer; con respecto al avance del tiempo las luces se van obscureciendo para dar paso a la noche. De manera permanente y durante toda la escena hay una serie de luces azules que se encuentran al ras del suelo y otras especiales para las dos escaleras. Un cambio muy notorio en la iluminación es durante el monólogo de la actriz que interpreta a Juana, pues en esos minutos sólo se ve el especial de la escalera en donde se ejecuta dicho monólogo y el resto del escenario está oscuro. Al final de toda la batalla las luces se van atenuando hasta la obscuridad total.

Las relaciones entre los objetos esta vez se dan en menor cantidad debido a que también los objetos son pocos. Por una parte tenemos la equivalencia entre las escaleras y el instrumento de los platillos metálicos. Ninguno de los dos pertenece a la época original en que se llevó a cabo esta batalla. El estandarte se comporta neutral en cuanto a esta relación, ya que su uso no es exclusivo de una época u otra. Tanto las escaleras como los platillos, independientemente de su uso primario, muestran equivalencia en cuanto a la ambientación debido a que estos dos tipos de objetos generan ruidos, de manera muy distinta, que estimulan al espectador y por esto se siente en un ambiente hostil y peligroso.

Como conclusión, tenemos que estos objetos al igual que los de la primera escena, ayudan a la descontextualización histórica del evento y por lo mismo sirven para un mejor acercamiento al público.

Signos de la apariencia externa

Conforme a este tipo de signos sólo se observan cambios en el atuendo de Juana; dejando atrás su vestido rojo, ahora la vemos con el torso cubierto con una tela de color plateado metálico, haciendo referencia a los trajes de los guerreros de aquellos días, lleva encima un chaleco negro al estilo policiaco, usa pantalón negro tipo explorador y botas negras. El cabello se lo ha peinado con una trenza.

Las relaciones que se encuentran son, equivalencia entre el pantalón, el chaleco y las botas, pues todos son actuales. La oposición, obviamente, está entre el traje metálico y los demás componentes del vestuario. De esta forma, seguimos obteniendo

como resultado una contundente atemporalidad del personaje, al igual que se refuerza la idea de la universalidad de su mensaje.

Para finalizar con este pequeño apartado de los signos de la apariencia externa sólo quiero destacar que en cuanto a los colores, Juana sigue siendo opuesta al resto de los actores, pues ella es la única que lleva un color brillante y que resalta al lado de los demás.

Signos cinésicos

Es importante aclarar los puntos referentes a los actores que intervienen en esta escena. La mayoría de los presentes son varones, excepto Juana; en total son 7 actores y todos llevan ropa actual por lo que son equivalentes. Durante la escena todos los hombres carecen de identidad, sólo se reconoce si son franceses o ingleses según el lado del escenario en el que estén. Todos muestran una actitud agresiva, coherente con la situación en la que se encuentran según la historia. Tanto Juana como los demás actores son equivalentes en cuanto a los signos proxémicos y cinésicos, ya que en conjunto sirven para subrayar la teatralidad del espectáculo. Los actores se dedican a hacer movimientos acrobáticos con ayuda de las escaleras y de sus demás compañeros, algunas veces tienen choques corporales, pero es importante mencionar que nunca se hace uso de ningún arma.

Juana durante la primera parte de su clímax se dedica a golpear el piso con el estandarte que carga, corre en diagonales de un extremo a otro hasta llegar al agotamiento.

En cuanto al nivel de energía digamos que todos son equivalentes, no se trata de una serie de acciones que busquen la contención, sino por el contrario todos los ejecutantes se encuentran derrochando su nivel energético al máximo.

Juana durante su monólogo, que efectúa arriba de una escalera, representa la oposición, pues en la metáfora de recibir una herida se ve forzada a bajar de manera significativa su desgaste de energía. En estos momentos la actriz se encuentra enunciando unas líneas que refieren al miedo, a su miedo de morir y no poder cumplir con los propósitos que se le han encomendado. Sus movimientos, todos, son en relación con la escalera. En ella se enreda con las piernas o el torso manteniéndose siempre en posiciones con equilibrio precario. La dilatación del cuerpo se mantiene al mismo nivel y por el hecho de encontrarse en una posición muy alta, con respecto al espectador, éste se ve obligado a conservar por algunos instantes una postura que le permita observar lo que sucede en la parte superior del escenario, manteniendo muy cautiva la atención.

Es importante mencionar que al inicio de este monólogo se hacen sonar los platillos metálicos, en ese preciso instante los actores fijan su foco de atención en Juana. Un soldado inglés, el mismo que hace sonar los platillos, dice: -“Matamos a la bruja”-(20). Entonces se hace una pausa, los actores congelan sus posiciones por un instante y esta ausencia de movimiento se encarga de enfatizar el inicio de la intervención de Juana en la escalera.

En la ejecución del monólogo los signos cinésicos se encuentran en equivalencia, con respecto a los receptores, a los signos lingüísticos debido a que simultáneamente la expresión de

miedo del personaje se hace acompañar por todos los movimientos peligrosos que ejecuta la actriz, transmitiendo de este modo el miedo a los espectadores.

En conclusión encontramos que las equivalencias, en cuanto a los signos cinésicos, que se dan en esta escena sirven para subrayar la teatralidad de todo el espectáculo. La falta de realismo hace de este momento uno de los más impactantes para el público, este último dato lo respaldamos con los resultados de los cuestionarios aplicados a los espectadores; dichos resultados se encuentran en los anexos de este trabajo.

Signos lingüísticos

En esta batalla se escuchan palabras ofensivas que se manejan en el ambiente popular mexicano, la pronunciación no hace alusión ni a la lengua francesa ni a la inglesa. El vocabulario de todos los soldados es equivalente, pero, como es lógico pensar, los ingleses se dedican a ofender a La Doncella, oponiéndose a los franceses.

Durante la petición de rendición, tanto el soldado inglés como Juana usan el español antiguo volviéndose equivalentes entre ellos mismos, pero oponiéndose al resto de los soldados.

De igual manera todos los personajes se oponen al texto mismo que hace alusión al origen francés e inglés de los personajes. Ninguno de los presentes se expresa en cualquiera de aquellos dos idiomas extranjeros.

Concluyendo tenemos que las relaciones encontradas en los signos lingüísticos sirven para volver más cercanos a los personajes con relación al receptor y al no usar las lenguas originales también se refuerza la hipótesis acerca del deseo de hacer universal la temática de esta historia.

Signos paralingüísticos

Puedo mencionar, con respecto a estos signos, que como es natural de escuchar en una escena de guerra, se emitían por parte de los actores, gemidos de dolor y gritos de furia, siendo todos equivalentes entre sí en cuanto a las intenciones. Los gritos de Juana se mostraban opuestos al del resto de los soldados, pues ella los emitía de una manera más aguda, por ser mujer. Los gritos de los demás soldados son equivalentes por su naturaleza grave. En conjunto estos signos paralingüísticos junto con la iluminación ayudan a la creación de la atmósfera correspondiente a la acción.

Es así como se concluye con la escena de la batalla, ahora nos enfocaremos a la última escena del texto.

Escena sexta, set 3 (atrio)

Acción

Juana al arrepentirse de la abjuración que firma es condenada a morir en la hoguera.



Foto: José Jorge Carreón. "Ciertos Habitantes". En línea. 3 marzo 2006.

Objetos, accesorios

El único objeto en escena es una armónica de vidrio, este es un instrumento que relativamente pertenece al siglo XVIII; produce un sonido cristalino y funciona con energía eléctrica, para su uso los dedos deben humedecerse ligeramente. Por supuesto que la armónica representa una oposición a la historicidad de los sucesos, incluso también se opone al momento actual del espectador, dado que en los últimos años este instrumento ya no es fabricado y por lo mismo es poco conocido. La armónica la usa Juana justo en el momento en el que, supuestamente, está muriendo en la hoguera. Podríamos decir que el instrumento, de una manera simbólica, es equivalente o bien representa el diálogo que tiene La Doncella con Dios o incluso las voces que ella decía escuchar.

En el momento de la emisión de los sonidos de la armónica, la iluminación ya es sólo un cenital al centro del escenario color blanco que se encarga de iluminar a Juana. Este cenital se va

gradualmente extinguiendo conforme Juana deja de tocar el instrumento y empieza a girar en su propio eje con los brazos extendidos. Así se llega al obscuro final; aunque Juana ha dejado de tocar la armónica de vidrio, el sonido se sigue escuchando hasta el final debido a que una grabación de audio suple la intervención en vivo del objeto musical. Al inicio de “La pasión”, como se titula esta última escena en el texto, la iluminación es ámbar y gradualmente se va obscureciendo hasta llegar al cenital antes descrito. No se observan más cambios en esta escena.

Signos de la apariencia externa

Al inicio Juana se encuentra con el mismo vestuario de guerra, sin embargo éste es sustituido casi al final de la escena por el hábito penitencial. Este hábito es una bata color tierra de mangas largas y anchas que dos actores le colocan a Juana antes de su muerte. El hábito se opone tanto al vestuario anterior de Juana como al de los actores que visten ropa actual, ya que por el tipo de tela y hechura remite al tipo de vestuario que se usaba en la época original del personaje.

En cuanto a los colores, el hábito es equivalente a la ropa de Carlos, uno de los actores presentes, pues en él predomina el color beige y este color es muy cercano al color tierra de la bata que usa Juana, la equivalencia anterior coloca a Juana y Carlos de manera opuesta a Fermín, pues él viste todo de negro. El maquillaje siempre se mantiene con base natural.

Lo que se puede concluir es que por medio de la aparición del hábito penitenciario se busca una ruptura con toda la propuesta anterior, colocando al público como testigo de aquel hecho histórico y dándole, quizá, un toque épico al montaje para

resaltar siempre la idea de que es posible tomar del pasado momentos importantes de los cuales se adquiere un conocimiento útil para la vida.

Signos cinésicos

Lo primero que quiero aclarar es que de los tres actores que intervienen en la escena sólo la mujer es la que conserva la identidad fija del personaje de Juana debido a que en el texto los otros dos actores que la acompañan son identificados, en los diálogos, con sus nombres de la vida cotidiana; sin embargo, por medio de los gestos, los signos cinésicos y lingüísticos es factible deducir qué papeles desempeñan en la obra.

Los dos actores son equivalentes en postura y ademanes, ambos están totalmente erguidos y el movimiento de sus manos es muy poco, tratando siempre de mantener el puño cerrado y haciendo acentos al finalizar cada movimiento completo. Como resultado tenemos a dos personajes con el comportamiento bastante ceremonioso. Con respecto a su relación con Juana se puede resaltar el nulo contacto que tuvieron con ella, manteniendo esta situación equivalente durante toda la obra. La última manifestación de los actores en cuanto a movimiento se puede encontrar hacia el final del montaje, cuando Juana está girando en su eje, iluminada por el cenital, sus demás compañeros se encuentran alrededor de ella pero sólo se pueden vislumbrar sus sombras y se encuentran realizando secuencias de movimientos muy lentos; algunos descendiendo al nivel del piso, girando o abriendo los brazos horizontalmente.

Juana para su desenlace se maneja en un rango de movimientos lentos y lánguidos que se oponen a los de las

escenas anteriores, su ritmo se ha asentado y transmite un cierto sentimiento de miedo y aceptación debido a la expresión de su rostro que se encuentra entre la tristeza y la confusión, entre sorpresa e incertidumbre y es así como pronuncia su última línea:-...“¿Dónde estaré esta noche?”- (28).

Signos lingüísticos

En la última escena ya no se usa el español antiguo por ninguno de los personajes ni siquiera Juana, todo está redactado de manera moderna y en esto todos se encuentran equivalentes, pero se oponen a todo el resto de la obra. Se enfatiza más esta oposición en Juana quien nunca había abandonado la anteriormente mencionada norma de la lengua española.

Es importante dejar en claro que los últimos textos son dichos por los actores varones, que se encuentran rodeando a Juana; de ellos como ya se describió antes, sólo se puede apreciar las siluetas en el umbral que genera el cenital especial para Juana. Las últimas frases son directas al espectador y se refieren en general a cuestionamientos acerca del poder, la libertad, el miedo y las necesidades personales.

Sin duda este último elemento es clave para la total identificación del espectador con el personaje, al mismo tiempo que confronta la propia realidad de cada quien.

Signos Paralingüísticos

No se observa ninguna manifestación de estos signos con excepción de algún leve sollozo de Juana hacia el final de su

historia, manifestando los rezagos que quedaron de todo su desbordamiento de sentimiento en momentos anteriores durante el juicio y la abjuración.

Se da por finalizado con esto, lo correspondiente al análisis de las relaciones de equivalencia y oposición.

A manera de conclusión sólo me queda expresar, aunque parezca repetitivo, que tomando como base todas las deducciones hechas del análisis de nuestras tres escenas en que se muestra el desarrollo del personaje estudiado, se da por comprobada la idea de que en todo el espectáculo se busca la universalidad y la actualidad del mensaje de Juana de Arco.

Ahora bien, ¿Cuál es ese mensaje?, ¿Qué nos dicen las voces de Juana?, ¿Qué nos dice Juana? Para poder responder estas dudas es necesario que escuches atento, que percibas con todos los sentidos posibles y sobre todo que intentes por un momento no juzgar, sólo escucha y después decidirás.

Escucha atento

Para realizar la aplicación de los principios vectoriales y mezclarlos con la mirada antropológica e ideológica, lo primero que se necesita es establecer las series paralelas que serán la base de toda esta última parte de nuestro análisis.

Por series paralelas me refiero a las secuencias o partituras del personaje elegidas para hacer las respectivas comparaciones y deducciones. Las tres escenas que según los parámetros ya explicados anteriormente se consideran pertinentes para mostrar

la exposición, el clímax y el final de Juana serán también utilizadas para el empleo de los vectores y otros puntos de Pavis. Ya que se planteó este primer paso básico damos pie para el inicio del proceso con el que finalizará nuestro análisis global que tiene como fin último interpretar las voces de Juana La Doncella.

Queda claro desde el programa de mano que te ofrecen a la entrada del espectáculo, que no es la intención de este montaje tratar el tema de la religión, la brujería o la esquizofrenia de Juana. Ahora bien si vamos a abordar algunos puntos del análisis ideológico que propone Patrice Pavis, no podemos ignorar totalmente que los motivos básicos de Juana se encontraban identificados, en su momento, con los entes que la iglesia católica propone como manifestaciones del mismo Dios en el mundo; me refiero en específico a las santos y arcángeles que dijo La Doncella se comunicaban con ella. Toco este punto porque lo deseo enlazar con el tópico de los valores que Pavis menciona en su "Análisis de los espectáculos"; esto es, según se menciona en el marco conceptual de este análisis, es más importante para el espectador hacer una identificación con el personaje de la historia con respecto a los valores que puedan compartir y no con los sentimientos que se puedan experimentar.

Por lo tanto lo que hay que hacer sin demora es dar el concepto de valor. Para E. Vásquez en sus "Reflexiones sobre el valor", los valores dependen de la sociedad, el esquema social, las costumbres (religión), la unidad familiar o hasta el prestigio que tengan las personas. La variación en el significado de valores cambia en relación a la transformación social que se vive, por lo que se le da un toque personal a los valores en cada momento determinado. También, todo valor supone la existencia de una persona que lo posee y de un sujeto que lo aprecia o descubre, pero

no es ni lo uno ni lo otro. Los valores no tienen existencia real. De lo anterior es factible deducir que tanto el concepto de valor como su funcionamiento resultan ser totalmente subjetivos. Por otra parte también me atrevo a concluir que sin duda muchos de los valores que ahora forman parte del mexicano, encuentran su aplicación o incluso su origen en alguna religión.

Tan sólo en la ciudad de México según el censo del INEGI de 2002 el porcentaje de católicos, que es la religión que juzgó y a la que pertenecía Juana de Arco, es de 91.2 % por lo que podemos deducir de esto que sin duda, al tratarse de este personaje en específico, ya se asegura una gran cantidad de posibles receptores identificados con el personaje.

Otros valores que, según mi opinión, comparten los espectadores mexicanos con Juana son: El coraje de pelear por lo que realmente quieres; es decir, la persistencia. La capacidad de disfrutar lo simple de la vida ya que cuando no queda más opción y quieres salir de la cruda realidad por lo menos por un instante, te basta sentir la brisa del mar o ver una flor o los ojos grandes y negros de un niño feliz. El valor del valor, creo que es de los más obvios, un mexicano común no es cobarde aún cuando esto es residuo de las ideas machistas que permanecen en nuestro país. Cierro este párrafo resaltando la idea de que todo lo anterior al igual que los valores, son ideas muy subjetivas.

Partiendo de las nociones anteriores se intentará hacer una lectura completa de los diferentes vectores, mezclando los principios antropológicos e ideológicos; reconociendo siempre que pueden existir tantas lecturas como seres pensantes hay en el mundo.

Sabemos que la primera escena es la presentación de Juana ante Roberto de Baudricourt. La secuencia de Juana va de la siguiente manera:

Entra de un extremo del pasillo que conforma el escenario. Permanece ahí hasta la orden de Roberto (está del otro extremo del pasillo) para que se acerque, llega hasta la mitad del espacio y después de algunos minutos llega a sentarse en frente del señor del castillo de Vaucouleurs, él la confronta, la llama loca. Juana después de varios intentos de conseguir convencer a Roberto por medio de una forma tranquila, termina elevando la voz y hablando de una manera más recia y así consigue que la envíen a Chinon para ver al "delfin". En general la energía de Juana se mantiene constante a un nivel medio al igual que el volumen de su voz, su actitud es más bien de entusiasmo y alegría. Su postura refleja inseguridad, no así su rostro; todas estas variantes le dan a la escena una densidad bastante diferenciada con distintos desniveles, creando un ritmo de velocidad constante. El acento yucateco de Roberto es un factor que rompe el hielo con el público al igual que la peculiar forma de hablar de Poulengey.

Acumuladores: Todos los movimientos la actriz los realizaba de una manera muy rápida, pero no cortante, sino que los liga uno con otro, en conjunto da la impresión de un personaje con un ritmo interno estable y veloz.

Por otra parte, Juana se presenta a hacer la petición de sus necesidades de una manera muy calmada pero decidida, no pregunta si es posible conseguir el caballo y la armadura que requiere sino que los demanda, al acumular sólo respuestas negativas emitidas de diferentes formas por Roberto se presenta el cambio de actitud del personaje de Juana.

Conectores: Por una parte tenemos a una Juana demandante que se enlaza o conecta con su ritmo veloz, su tono agudo de voz y al mismo tiempo todo esto se conjunta en función de convencer a Roberto de Baudricourt; sin embargo no se consigue el objetivo sino hasta que se da el cambio de actitud y en consecuencia de niveles de energía.

Secantes: La atención del público es demandada cuando se da el cambio que rompe con el ritmo anteriormente descrito, esto sucede cuando Juana eleva su volumen de voz, su petición suena a reproche, sus movimientos se vuelven más grandes y cortantes pero igual de rápidos. Se genera un cambio de sentido en la escena pues, Roberto que era hasta entonces la autoridad que cuestionaba, se percibe ahora como un personaje cercado ante el enfrentamiento de Juana y no le queda más que ceder ante sus peticiones.

Embragues: He aquí el intento de cambiar el nivel de lectura recurriendo a las voces de Juana. Es el arcángel Gabriel quien se manifiesta en esta escena, pues siendo éste el encargado de dar los mensajes importantes de Dios (Cú 4), lo podemos identificar en las siguientes expresiones de La Doncella:- “Estas son las órdenes de mi señor... Mi señor es el rey del cielo.-, -Es la voluntad del señor que hagáis lo que él me ha transmitido”-(7).

Roberto cuestiona el origen de este mensaje que se la ha revelado, acusa a Juana de dejarse llevar por su imaginación a lo que ella responde:- “Claro, así es como vienen los mensajes de Dios”- (6). Deseo subrayar este último texto pues servirá más adelante para poder concluir de dónde vienen estas voces que Juana escucha... ¿Son ángeles?

Para finalizar con esta escena sólo quiero mencionar que si nos animamos a conjuntar las ideas de que las voces de Juana vienen de su imaginación, es decir, de ella misma y por otra parte lo que le dicen éstas las interpreta como mandatos que tiene la obligación de obedecer, tenemos como resultado que la gran hazaña que realizó esta heroína tiene como base simple y sencillamente el hacer lo que en su interior encuentra como verdadero; o sea se escuchó y llegó a las últimas consecuencias, siendo fiel a sí misma, a sus deseos.

La segunda escena por analizar es la de la batalla en donde La Doncella tiene la siguiente secuencia:

Se encuentra en el centro de uno de los sistemas de graderías, en el extremo francés, está hincada haciendo una oración y sostiene con los brazos el estandarte de la flor de lis, da la señal de ataque y las escaleras comienzan con su actividad, caen, suben y vuelven a caer sucesivamente obedeciendo a las necesidades de los actores. Juana al ver que sus soldados se quieren retirar, acude corriendo a una de las escaleras y ya que está arriba recibe un flechazo, este acto es simbólico, entonces viene el monólogo de la actriz en el cual va ejecutando distintos tipos de movimientos que la dejan colgando boca abajo con los pies en el aire o bien con el torso aprisionado entre peldaño y peldaño.

Por fin logra llegar al piso y después de la petición de rendición que le hace a los ingleses, la cual es rechazada, la batalla llega a su final cuando en el centro del escenario Juana se encuentra con un inglés muriendo en su regazo y ella antes del obscuro total dice: "...Basta, basta, basta. ¡Dios no está de parte de nadie!"- (21).

La energía en esta escena se caracteriza por mantener un nivel muy alto. Juana llega a su máxima dilatación en el momento en que se encuentra colgando, boca abajo, de la escalera. La mujer está sudando y gime de dolor, llega incluso a emitir un tipo de tos seca al no poder seguir hablando. En este monólogo Juana reconoce su naturaleza humana, pues se da cuenta que a pesar de estar cumpliendo con una "orden divina" ella como ser humano perece y siente miedo. El ritmo de esta escena es sumamente irregular dentro de un rango energético establemente alto.



Foto: José Jorge Carreón. "Ciertos Habitantes". En línea. 3 marzo 2006.

Las acciones, los movimientos del personaje son fuertes y ágiles, pero bruscamente se ven interrumpidos cuando es herido, esto provoca una densidad totalmente diferente a la de la primera escena, de hecho es casi el proceso contrario; mientras en la primera escena Juana va creciendo hasta explotar en sus intenciones, en esta escena La Doncella baja del desbordamiento energético que requiere una guerra, hasta los quejidos inaudibles provocados por el dolor de una herida de flecha.

Acumuladores: Pese a la disposición de Juana para luchar y su postura estoica llena de valentía, podemos descubrir cómo poco a poco por pequeños instantes La Doncella duda y tiene miedo. Así se van acumulando gestos, movimientos que reflejan la situación precaria en la que se va a ver envuelta Juana, esto finaliza con la herida provocada por la flecha.

Conectores: Todo lo anteriormente mencionado se va enlazando hasta que llega el punto en el que Juana descubre que el verdadero enemigo a vencer son sus propios miedos, sus dudas y necesidades más vanas, al sentirse abandonada por su señor, al ver que la han lastimado, saberse vulnerable y sentir aquel dolor, lo único que le queda es pedir ayuda y lo hace así: “Ayúdame señor a comprender tu voluntad”- (20).

Secantes: La ruptura se da justamente cuando al llevar ventaja los franceses sobre el ejército inglés, uno de aquellos soldados enemigos cae malherido a los pies de Juana y él le suplica que lo mate. Ella sabe que no puede cumplir con la petición del soldado porque sus voces le habían prohibido matar, entonces deja que lentamente aquel hombre muera y cuando por fin ha expirado ella descubre lo injusto que es su deseo de victoria, de suponer que Dios estaba de su parte. Juana consiguió la victoria territorial de Francia pero se vio perdida en su batalla interna, ya que cedió ante su deseo de triunfo, es por eso que llega a la conclusión de que: “... ¡Dios no está de parte de nadie!” (21).

El sentido en ese momento de la obra cambia totalmente. De una perspectiva general y simple (el triunfo en un suceso bélico), se invierte completamente a una perspectiva más compleja e individual (la pérdida del sentido del ser de un individuo cualquiera).

Embragues: Las voces de Juana se manifiestan en su representación guerrera y le damos el nombre de arcángel Miguel (Cú 4). Él es el encargado de dirigir los ejércitos de Dios así como también de luchar contra las fuerzas del mal, de Satanás. A éste arcángel lo podemos identificar en nuestro personaje cuando dice:- “...Yo soy la enviada...para liberar al rey de Francia de las garras avariciosas de vuestro rey-“(20). En este plano de lectura nos damos cuenta de que la batalla que está librando Juana no es con los ingleses, sino con ella misma.

El asunto no es matar a otro ser humano, sino ser realmente fuerte y resistir frente a tus miedos, soportar el frío de sentirte solo sin protección; percibirte vulnerable ante los demás y aún así seguir vivo, caminando hacia adelante sin dudar que podrás algún día recibir la gracia que has buscado, sea cual sea, según tu propia búsqueda, según tu propia necesidad existencial. Todo esto lo podemos descubrir entre líneas cuando Juana dice: - “Soy carne, soy cuerpo y duele y sangro... Huelo miedo... Yo tiemblo y es implacable el frío que me muerde... ¿Yo voy a morir así?... Mi alma confundida, mi mente asustada...”-(20).

Como final del análisis de esta escena pienso que resulta interesante reflexionar en breve acerca de que si bien la escena en su final nos muestra la conclusión de Juana acerca de que Dios no está de parte de nadie, desde otro punto de vista y tratando de emplear perspectivas parciales, como recomienda Pavis, descubrimos que realmente no sabemos cuál es el verdadero resultado de la batalla. Quiero decir que en realidad no podemos averiguar, sino hasta el final de la historia, cuáles son las verdaderas conclusiones a las que llega La Doncella con respecto a su existencia y el motivo de sus acciones.

Por último nos queda analizar la última escena del texto, la de la pasión de Juana. La secuencia del personaje es así:

Juana se encuentra en un extremo del pasillo, justo en el mismo en el que parece al inicio de la obra.

En esta ocasión se encuentra sentada frente a la armónica de vidrio. De frente a ella están dos actores que representan a un fiscal y un sacerdote. Uno de ellos sale de escena y regresa con el hábito penitencial el cual le colocan a Juana entre los dos. Acto seguido los actores desplazan la armónica al centro del escenario, Juana se dirige a ese mismo lugar y después de decir su última línea se pone a tocar el instrumento musical llegando así al final de todo el espectáculo. La energía se encuentra a nivel de contención, los movimientos de Juana son cortos y lentos. La densidad de esta escena es sumamente pesada. El ritmo es lento y se siente que es el final. Juana está en una actitud de abandono total, de vaciamiento como ella misma expresa: -“...Quedar completamente vacía”- (28).

Aquí tenemos la respuesta a la incógnita de la escena pasada, qué concluyó Juana después de librar su batalla interna, la respuesta es simple; a esas alturas de su vida y conforme a todo lo que ya había decidido lo único que le restaba era estar lo menos densa posible para escuchar a su verdadero yo y así poder continuar. Tal vez esa continuación no era precisamente en esta vida sino en aquella que es eterna, aquella en la que había depositado su fe y en la que sí podría ser completamente libre de temores y necesidades.

Acumuladores: Uno a uno todos los signos se van conglomerando; desde los lingüísticos como por ejemplo: -“...No siempre recibimos lo que queremos, pero podemos estar seguros de

recibir lo que necesitamos-” (28), hasta los cinésicos como la última mirada de Juana que se eleva al horizonte infinito con una expresión de esperanza y confianza total.

Todos estos signos se condensan para poder concluir que lo importante es ser honesto contigo mismo y llegar a tal nivel de autoconocimiento que puedas percibir cuáles son tus fortalezas y debilidades reales y trabajar desde ahí para poder ser una mejor persona.

Conectores: De una forma semejante se van uniendo los últimos diálogos de Juana en función de una sola dinámica: poder expresar la complejidad de la naturaleza humana.

Ella ha aceptado la muerte con la fe puesta en que ha tomado la mejor decisión, pero también expresa la incertidumbre que muy dentro de su ser existe y me refiero en específico a su último texto el cual exclama justo antes de morir: –“Mi gentil salvador, acepto la muerte. No me dejes sufrir demasiado. ¿Dónde estaré esta noche?”-(28); es decir, confío en ti pero tengo temor, ¿Qué sigue después de esto?

Secantes: El único cambio drástico que se nota en esta última escena se da a nivel simbólico y me refiero al uso de la armónica de agua; puesto que cuando la gente espera ver morir a Juana en la hoguera lo que presencia, en cambio, es como la actriz genera ese sonido tan cristalino y agudo por medio del instrumento. Segundos después comienza a girar en su propio eje, la mirada está fija hacia arriba, los brazos abiertos y el sonido continúa. Creo que así es como se nos permite escuchar las voces que Juana siempre dijo escuchar, para nosotros se manifiestan como música porque así suenan aquellas voces en la mente de esta Doncella.

Cada quien las escucha como mejor le parece dado que como este soldado de Dios dijo:- “Están en ti. Son tu propia voz”- (28) y por consiguiente el sonido de nuestra propia voz varía según la imaginación de cada uno de nosotros.

Me detengo un momento para reflexionar acerca del comentario acerca de que esas voces son tu propia voz; con esta declaración considero respondida la pregunta planteada páginas atrás acerca de si las voces de Juana eran de ángeles; es decir, de dónde venían realmente aquellas voces. Creo que si tu quieres sentirlo así, entonces son ángeles, sino son tu conciencia o como prefieras llamarles.

Embragues: Zadquiel es el último arcángel que se manifiesta en este nivel de sentido. Él es el arcángel encargado de guiarte hacia el proceso de vaciamiento total, el proceso más difícil para cualquier creyente, lo que en otro tipo de pensamientos es conocido como la cuarta era (Cú 4). En este nivel ya podemos hablar de una tolerancia plena, primero y ante todo hacia nosotros mismos y nuestros puntos débiles, después y con base a esta aceptación podemos convivir con toda aquella existencia y/o manifestación de vida que sea distinta a nosotros. Se trata, en pocas palabras, de respeto mutuo.

Y es con esta última observación que se concibe completamente totalizado nuestro proceso para poder escuchar las voces de Juana de Arco.

Si escuchaste atento entonces descubriste que lo que Juana o las voces de Juana dicen, es:- *Esto es un llamado para que accedas a autoescucharte de una manera sincera, para que intentes ser congruente contigo mismo y así aprendas a escuchar a los demás, porque no debes olvidar que tu voz no se queda sola sino que se pone a gritar junto a las otras voces que en el*

mundo están. Será después de este complejo y, paradójicamente, sencillo proceso que consiste en valorar y respetar la individualidad de cada ser viviente, que la humanidad consiga una verdadera paz, una verdadera libertad.