

De Shakespeare y *Macbeth* a la Revolución Mexicana: lo fantástico en la escenificación de *Mendoza* de Juan Carrillo

Javier Ignacio Ibarra Letelier
Universidad de Concepción (Chile) 

<https://dx.doi.org/10.5209/pygm.101064>

Resumen: *Mendoza*, estrenada en noviembre de 2012 en el foro LABTrece de la Ciudad de México por la compañía Los Colochos Teatro y bajo la dirección de Juan Carrillo, integra elementos fantásticos en su adaptación de *Macbeth*, trasladando la acción al contexto histórico de la Revolución Mexicana de 1910. La obra narra el ascenso del General José Mendoza, cuya ambición es encendida por las profecías de una bruja y alentada por su esposa, desatando una espiral de violencia sin retorno. Este análisis aborda, desde una perspectiva metodológica, la dimensión espectacular de lo fantástico en *Mendoza*, apoyándose en definiciones contemporáneas de esta categoría para examinar la construcción de este tipo de mundo posible en el escenario mexicano.

Palabras clave: Shakespeare; Fantástico; Juan Carrillo; Dirección teatral; Escenificación

ENG From Shakespeare and *Macbeth* to the Mexican Revolution: The Fantastic in the Staging of *Mendoza* by Juan Carrillo

Abstract: *Mendoza*, premiered in November 2012 at the LABTrece venue in Mexico City by the Los Colochos Teatro company under the direction of Juan Carrillo, incorporates fantastic elements in its adaptation of *Macbeth*, relocating the action to the historical context of the 1910 Mexican Revolution. The play recounts the rise of General José Mendoza, whose ambition is ignited by the prophecies of a witch and encouraged by his wife, unleashing a spiral of irreversible violence. This analysis approaches, from a methodological perspective, the spectacular dimension of the fantastic in *Mendoza*, drawing on contemporary definitions of this category to examine the construction of such possible world on the Mexican stage.

Keywords: Shakespeare; Fantastic; Juan Carrillo; Theatrical direction; Staging

Sumario: 1. Introducción. 2. Mundos posibles de lo fantástico mexicano: un acercamiento preliminar. 3. *Mendoza*: el *Macbeth* mexicano de Juan Carrillo. 3.1 El texto dramático Zúñiga y Carrillo. 3.2. Canales expresivos. 4. Conclusiones. Obras citadas.

Cómo citar: Ibarra Letelier, J. I. (2024). De Shakespeare y *Macbeth* a la Revolución Mexicana: lo fantástico en la escenificación de *Mendoza* de Juan Carrillo. *Pygmalion*, 16, 23-36

1. Introducción

El presente artículo se centra en el análisis de la dimensión escénica de lo fantástico en *Mendoza*, obra estrenada por la compañía Los Colochos Teatro en 2012 bajo la dirección de Juan Carrillo¹. Desde una perspectiva metodológica que combina herramientas de análisis espectacular con categorías provenientes de los estudios sobre lo fantástico contemporáneo, el objetivo es identificar y analizar los canales expresivos

¹ Juan Carrillo, director teatral mexicano egresado de la Escuela Nacional de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1998-2002), inició su carrera como asistente de dirección, producción y técnico teatral, lo que consolidó su interés en la dirección.

mediante los cuales se construye un mundo posible de lo fantástico en escena, situado en el contexto escénico mexicano, en el marco de una adaptación de *Macbeth* al periodo de la Revolución Mexicana.

En primer lugar, Juan Carrillo articula una metodología creativa que se expresa en su proyecto “sala de urgencia”, donde promueve una apertura hacia espacios no convencionales y una conexión directa con públicos ajenos al circuito teatral. Su trabajo se inscribe en la línea de Peter Brook y Jerzy Grotowski, privilegiando el espacio vacío y el protagonismo expresivo del actor. En *Mendoza*, esta estrategia se manifiesta en los ensayos abiertos al público y en una dirección participativa –de “cocinado lento”– que refleja una interdependencia entre los diversos elementos creativos y escenotécnicos que conforman la obra final.

La propuesta escénica se enmarca en una lectura contemporánea que combina influencias culturales mexicanas con elementos fantásticos presentes en el texto fuente. A través de diversos “canales expresivos” (Martínez Valderas y López-Antuñano, 2021), se configuran escenas donde los “mundos posibles de lo fantástico” (Ariza Trinidad, 2021) emergen con fuerza: las apariciones fantasmales remiten a Juan Rulfo, mientras que la visión de la Bruja –inspirada en María Sabina, quien era una chamana mazateca– introduce lo insólito como motor dramático. La actuación enfatiza una “multiestabilidad perceptiva” (Fischer-Lichte, 2014), conjugando cercanía, crítica social y una dimensión sobrenatural, mientras que el análisis proxémico revela vínculos jerárquicos y afectivos entre los personajes.

Respecto al modo de afrontar la realización escénica, se observa una combinación de elementos simbolistas en un espacio minimalista, junto con actuaciones que oscilan entre un tratamiento estético “expresivista” y momentos “naturalistas” (ambas corresponden a tipologías empleadas a partir de J. J. Fernández Villanueva, com. pers., 9 de junio de 2022). La escenografía, el uso de la sangre, la iluminación sombría y un espacio sonoro compuesto por texturas locales intensifican el carácter trágico de la obra. Finalmente, la recepción crítica –mayoritariamente positiva– y su circulación internacional confirman la potencia de esta adaptación como una reflexión sobre los ciclos de violencia y poder en México. Es esta lectura contemporánea de Juan Carrillo la que se analiza en profundidad en el presente artículo, atendiendo a los recursos expresivos que configuran un tipo de mundo posible de lo fantástico en una región específica de la escena latinoamericana.

2. Mundos posibles de lo fantástico mexicano: un acercamiento preliminar

Antes de abordar el análisis espectacular de *Mendoza*, resulta pertinente establecer un breve marco teórico que delimita el concepto de lo fantástico en coherencia con los objetivos de este estudio. Partimos del constructo de los mundos posibles de lo fantástico en que se configura como la transgresión de la lógica interna de un universo ficcional que, aunque semejante al mundo real (o fáctico), se ve alterado por un acontecimiento imposible². Debido a las limitaciones de extensión, el tratamiento de este concepto debe entenderse como un primer acercamiento, que, si bien no agota el tema, proporciona las bases necesarias para el análisis posterior.

En el marco de una construcción ficcional, Lubomír Doležel define mundos posibles como “mundos concebibles” (1999: 319): construcciones sin existencia física que se rigen por leyes propias (Ariza Trinidad, 2023: 347). Los mundos ficcionales constituyen sistemas de estados posibles que, aunque no poseen existencia real, reproducen y reformulan las estructuras del mundo fáctico como construcciones culturales contextuales (Doležel, 1999; Ariza Trinidad, 2023). Esta referencialidad flexible permite configurar mundos posibles con grados variables de desviación respecto a las leyes del mundo real. En esta línea, los mundos sobrenaturales (físicamente imposibles) habilitan el acceso a lo fantástico al romper con la racionalidad normativa de los mundos naturales (físicamente posibles). En este escenario, Eva Ariza Trinidad describe lo fantástico como una estructura bimembre: un entorno natural (possible) irrumpido por lo sobrenatural (imposible) de carácter perturbador, lo cual desestabiliza su coherencia interna (2001: 337). No obstante, en su lectura más reciente, la autora aclara que en la esfera de lo contemporáneo esta ruptura puede producirse sin elementos sobrenaturales, siempre que exista un hecho imposible capaz de alterar el orden representado:

El fantástico contemporáneo se manifiesta en aquellos textos donde la transgresión de la realidad se realiza mediante métodos diferentes a la irrupción de lo sobrenatural, aunque el evento que transgrede la realidad representada siempre es de naturaleza imposible, una característica común tanto en lo sobrenatural como en las formas más actuales de lo fantástico (Ariza Trinidad, 2023: 345-346).

Otros estudios señalados por Ariza Trinidad, como los de David Roas y Jaime Alazraki, han examinado cómo esta evolución diluye los límites entre lo real y lo irreal, dando lugar a lo que el teórico argentino denominó “neofantástico” (Alazraki, 2001): una modalidad en la que lo sobrenatural y lo cotidiano coexisten sin una ruptura clara. Esta categoría encuentra un desarrollo particular en el contexto latinoamericano, donde lo fantástico adopta matices propios.

² Aunque Tzvetan Todorov introdujo una clasificación influyente de lo fantástico en la crítica literaria, hoy se considera superada por no desarrollar una reflexión sobre el concepto de realidad (Nandorsfy en Ariza Trinidad, 2023: 345). Coincidimos con Fernando Ángel Moreno, quien admite su influencia pese a no adherir a su teoría (2010: 83), y con Eva Ariza Trinidad, quien destaca su aporte pionero al carácter pragmático del texto fantástico y a la crítica de su concepción inmanentista (2023: 345). En este sentido, si bien ha sido superado, Todorov sirve como muestra para trascender. Nuestra aproximación se sitúa en los “mundos posibles de lo fantástico”, una línea de análisis actual y pertinente para el estudio de lo fantástico contemporáneo (Moreno, 2010: 80).

De acuerdo con esto último, como menciona David Roas, no se puede hablar de lo fantástico en América Latina como un espacio cultural, social y estéticamente homogéneo (Roas, 2023: 7). Según el teórico catalán, alrededor de 1830 comienzan a aparecer las primeras muestras de lo fantástico en Latinoamérica, aunque no en todos los países y, sobre todo, de manera embrionaria, hibridadas con diversas fórmulas de lo maravilloso, lo legendario y las tradiciones orales, tanto indígenas como de raíz colonial (Roas, 2023: 10). Con todo, de acuerdo con López Martín, el relato fantástico solo surge cuando los estados latinoamericanos logran reorganizar sus estructuras políticas y establecer una cierta estabilidad social y nacional. Es en ese momento de regularidad y orden cuando, precisamente, la narrativa fantástica puede emergir, con el propósito de cuestionar y desafiar esa estabilidad recién alcanzada. Bajo estas condiciones, las sociedades empiezan a notar los efectos de la reconstrucción tras las guerras coloniales y el equilibrio económico y político, que empieza a escribirse la narrativa fantástica, algo que no ocurre hasta la mitad del siglo XIX (citado en Roas, 2023: 10-11). En este marco en particular, la narrativa fantástica mexicana se hibrida con elementos míticos, religiosos y sociopolíticos, donde destaca su vínculo con la tradición oral y el sincretismo religioso. Sobre esta diversidad, Ana María Morales advierte que “el relato fantástico en México ha tomado los más diversos caminos pero sigue siendo fantástico, a pesar de que en ocasiones se ha vestido con trajes que parecen no tener nada en común” (2008: xxiv), y concluye que “el propósito no es probar que la literatura fantástica existe en nuestro país, sino que es una corriente nítida pero subterránea” (2008: xxvi).

En *Mendoza*, la obra se inserta en esta tendencia, fusionando lo fantástico con imaginarios populares, violencia política y una crítica social explícita. Dicho planteamiento se observa en lo expresado por Ana María Morales cuando afirma que el

texto fantástico es aquél que, habiendo construido el mundo intratextual cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, presenta fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad que sería esperable y aceptado como cotidiano y fehaciente en su interior (2008: xvii).

Un ejemplo de ello se manifiesta, sin una ruptura evidente, cuando la profecía de la Bruja (chamana), figura perteneciente al imaginario mágico popular, anticipa el ascenso de Mendoza al cargo de gobernador, alterando el curso de los acontecimientos y desencadenando posteriormente la violencia y la muerte. Este suceso, inscrito en un contexto histórico y de levantamiento social reconocible, introduce *ex profeso* un elemento imposible que desestabiliza la lógica interna del relato, acentuando su carácter fantástico, el cual, desde un inicio, presenta una atmósfera desasosegadora.

Ergo, a partir de esta limitación, adoptamos una definición práctica que nos permite demarcar este estudio: Lo fantástico contemporáneo se construye como un mundo ficcional en el que un elemento sobrenatural o un acontecimiento imposible irrumpen de manera transgresora en una realidad previamente establecida, desafiando nuestra percepción de lo real y causando perturbación tanto en los personajes como en los espectadores.

3. *Mendoza: El Macbeth mexicano* de Juan Carrillo

La trama de *Mendoza* -reescritura de *Macbeth* en el contexto de la Revolución Mexicana a cargo de Antonio Zúñiga y Juan Carrillo- adapta la tragedia isabelina del poder a los códigos culturales de 1910. Reyes y nobles escoceses se transforman en generales revolucionarios. El protagonista, José Mendoza (Macbeth), general victorioso, recibe junto al general Aguirre (Banquo) la profecía de una chamana (Bruja): será gobernador de la provincia. Esta visión, vinculada al imaginario mágico popular, despierta su ambición. Impulsado por Rosario (Lady Macbeth), asesina al comandante supremo Montaño (rey Duncan), iniciando una cadena de muertes para conservar el poder. Mendoza ordena la muerte de Aguirre y de la familia del coronel García (Macduff), quien regresa del exilio para enfrentarlo. A diferencia del texto fuente, García no mata con sus manos a Mendoza, sino que ordena su fusilamiento, apelando a una iconografía de justicia revolucionaria. La obra culmina con una celebración popular: personajes ensangrentados brindan con cervezas marca “coronita”, suena una ranchera y se invita al público a la escena. Esta resolución, entre ritual y parodia, desarma las jerarquías teatrales. *Mendoza* reinterpreta la tragedia shakespeariana desde una atmósfera oscura, con lenguaje coloquial y crítica al poder autoritario, convirtiendo la tragedia de reyes en la de caudillos y fantasmas revolucionarios atravesados por violencia y muerte.

3.1. El texto dramático Zúñiga y Carrillo³

Mendoza es el título con que se valen Antonio Zúñiga y Juan Carrillo para adaptar *Macbeth* de William Shakespeare; una reescritura, que a pesar de ser bastante fiel a la estructura del original, modifica la obra para acomodarla a un público distinto de aquel para quien fue primariamente concebida, con base en una composición donde hay supresión de escenas, en que juega un papel principal los acomodos radicales de su entorno cultural, geográfico y social (tipología empleada según López-Antuñano, 2021: 122); con esto nos referimos al de la Revolución Mexicana de 1910. Por consiguiente, ciñéndonos en la

³ Nuestro análisis es acompañado por la adaptación que nos ha proporcionado Los Colochos Teatro con la cual trabajaron la escenificación. Cabe señalar que el texto *Mendoza* aún no ha sido publicado. Las páginas de referencia, actos y escenas hacen alusión al mismo. Respecto al texto fuente, utilizamos Shakespeare, W. (2001). *Macbeth* (M. Á. Conejero, Ed. y Trad.). Cátedra.

definición de José Gabriel López-Antuñano (2021), nos encontramos con una “adaptación”, que detallamos en particular a través de las actitudes que establecen sus intervenciones (Hormigón, 2008: 161). Para ello, comenzamos observando un cuadro comparativo entre William Shakespeare y Antonio Zúñiga y Juan Carrillo representado en la figura 1:

I	Shakespeare	I	ii	iii			iv	v		vi	vii
I	Zúñiga y Carrillo	I	ii	iii	iv	V	vi	vii	viii	ix	x
II	Shakespeare	I	ii	iii	iv						
II	Zúñiga y Carrillo	I	ii	iii	iv						
III	Shakespeare	I	ii	iii	iv	v	vi				
III	Zúñiga y Carrillo	I	ii	iii	iv						
IV	Shakespeare	I	ii		iii						
IV	Zúñiga y Carrillo	I	ii	iii	iv						
V	Shakespeare	i+iii		v		vii					
V	Zúñiga y Carrillo	I	ii	iii	iv	v	vi	vii			

Figura 1: Cuadro comparativo entre Shakespeare y Zúñiga-Carrillo.
Fuente: Elaboración propia.

Al comparar ambos textos, el trabajo de los dramaturgos mexicanos es desarrollado mediante “intervenciones con modificación de la estructura del texto original” (Hormigón, 2008) donde identificamos supresiones de escenas que establecen una nueva estructuración y circunstancias. Por ejemplo, la figura evidencia escenas del I.iii. y IV.ii. del texto fuente que agrupan escenas interpoladas de la adaptación. También, se omiten III.v. y III.vi., al igual que V.ii., V.iv. y V.vi. del texto fuente. A su vez, en el quinto acto observamos modificaciones sustanciales en el orden de las escenas, donde V.iii. del original es modificado para distribuir su situación dentro de las dos primeras escenas de la adaptación; mientras que V.v. del original se organiza entre V.iii. y V.iv. de la reescritura de Antonio Zúñiga y Juan Carrillo. En concreto, en la primera escena Mendoza ingresa al final de la secuencia (lo que no sucede en el texto fuente) estableciendo una fuerte discusión con Trinidad (en el original Seyton de la tercera escena) y en la segunda escena se anuncia el arribo del ejército “villista” (información de la tercera escena en que se alude al ejército inglés en el original). En cuanto a la supresión del final, es una alteración estructural significativa en *Mendoza*, debido a que el monólogo que enuncia Macbeth posterior a “tomorrow, tomorrow, tomorrow” (tres palabras omitidas por la dramaturgia mexicana) del V.v. es dicho al finalizar la obra mientras es ejecutado, para luego culminar con un epílogo que corresponde a un corrido mexicano de autoría de Eduardo Ladero y Roam León:

Esparza: ¡Pelotón!

Mendoza: La vida es como una sombra de esas que nomás pasan...

Esparza: ¡Preparen!

Mendoza: Como esos cómicos, que cantan y se zangolotean en las ferias y después no los vuelves a ver nunca...

Esparza: ¡Apunten!

Mendoza: ¡Como un cuento contado por un idiota con mucho ruido y cinismo pero que nomás no significa nada. *Diles que no me maten. ¡Viva Mendoza jijos de...!*

Esparza: ¡Fuego!

El pelotón dispara. Mendoza cae muerto.

(Zúñiga y Carrillo, 2018, I.vi.1-9).

El trabajo que hacen los dramaturgos en su sentido estructural reorganiza las partes de la fábula para perfilar una dirección coherente a sus propias decisiones tomadas para un fin espectacular. Respecto a lo señalado y fortaleciendo una particularidad local la incorporación de materiales procedentes de épocas distintas a la de los autores, emana esencialmente de Juan Rulfo en pasajes como la mención del título “¿No oyes ladrar los perros?”, que corresponde al decimoquinto cuento de *El llano en llamas*, enunciado por la Bruja en el primer encuentro con Mendoza. De igual manera, Rosario (Lady Macbeth), para convencer a Mendoza de asesinar a Montaño (rey Duncan) en I.x., le dice “Y ahí, cuando se suelta la vida en manos de la noche, llega y mátalo” (Zúñiga y Carrillo, 2018, I.x. 52-53), en que el texto en cursiva proviene del cuento “El hombre”. También, en la escena del banquete (III.iv.), se cita el texto “ojos tan sin mirada” de *Pedro Páramo*, para referirse a la actitud que ha tomado Mendoza luego de la aparición del fantasma de Aguirre (Banquo) y su decisión de seguir asesinando para perpetuarse en el poder. Mientras que, en la escena final en V.vi. se

cita el título «Diles que no me maten» (Zúñiga y Carrillo, 2018, Vvi. 8); texto que enuncia Mendoza, procedente del tercer cuento de *El llano en llamas*, como una última plegaria antes de ser ejecutado. Estas citas configuran un entramado intertextual que permite comprender cómo la obra articula una temporalidad atravesada por la deuda y la muerte, en la que los personajes cargan con culpas irresueltas, y el lenguaje, muchas veces desgarrado o fragmentado, adquiere una resonancia que recuerda los ecos narrativos de *Pedro Páramo*. La circularidad del destino, la persistencia del pasado en el presente y el protagonismo del silencio son elementos dramatúrgicamente integrados que responden a un imaginario rulfiano, reconfigurado aquí en clave política para enunciar la violencia estructural del poder. Por último, un aspecto significativo para comprender las decisiones dramatúrgicas y escénicas en torno a la posición sobrenatural de la Bruja estriba en sus cantos, tanto en I.iii. como en IV.i., inspirados en “Los cantos” de María Sabina.

María Sabina, curandera y bruja mazateca, encontró refugio en los hongos desde joven, acompañada de su hermana mientras cuidaban cabras. Aunque su segundo marido, Marcial Calvo, compartió conocimientos mágicos, ella mantuvo su propia ciencia y se consideraba capaz de predecir el futuro mediante cantos. Tras la muerte de Calvo, desarrolló sus habilidades y fue conocida como “La que sabe”. Usaba cantos y danzas en sus sesiones curativas, comunicándose en un “idioma de la divinidad” incomprensible para muchos, dejando un legado esotérico perdurable (Benítez, 1963). La obra no representa a Sabina de manera biográfica, sino que reconfigura su figura como una construcción simbólica que retoma elementos rituales y lingüísticos de su práctica chamánica; de este modo, Antonio Zúñiga y Juan Carrillo resignifican estas tradiciones, vinculándolas con la construcción escénica de lo fantástico y su inscripción cultural dentro del universo ficcional de *Mendoza*.

En cuanto a la incorporación de materiales textuales elaborados específicamente para este trabajo, esta se manifiesta principalmente a través de expresiones en lenguaje coloquial y jergas populares, las cuales representan imágenes culturales identificadorias. A modo de ejemplo, citamos el diálogo de I.x., en el que Rosario incita a Mendoza a cometer el magnicidio:

Rosario: Siempre peleaste por una oportunidad y ahora esa oportunidad se metió aquí, adentro de tu casa. Pero tu buena voluntad te acobarda ¿Acaso has tenido clemencia en las guerras que has emprendido, Mendoza? ¿En esta revolución? El trono es tuyo. Mátalo, destázalo como a un puerco, los puercos muertos son mejores, no huelen a mierda, no rumian la mierda, no hablan...

(Zúñiga y Carrillo, 2018, I.x. 24-28).

Por último, es preciso delimitar dos aspectos relevantes. En primer lugar, Antonio Zúñiga y Juan Carrillo asumen una postura respecto a las hermanas fatídicas, reduciéndolas a una sola figura, interpretada por la misma actriz que encarna a Rosario (*Lady Macbeth*). Por ende, como se ha anticipado, nos referiremos a este personaje asumiendo la designación de la Bruja. En segundo lugar, con el fin de unificar las referencias a los roles adaptados, presentamos una nueva figura que ilustra las modificaciones y combinaciones dramatúrgicas, utilizando únicamente los personajes del texto fuente y sus nuevas denominaciones asignadas por los dramaturgos para esta escenificación:

Shakespeare	Zúñiga y Carrillo	Descripción del rol	Interpretes
Macbeth	Mendoza	General de división	Marco Vidal
Lady Macbeth	Rosario	Mujer de Mendoza	
Brujas	Bruja	Chamana	Mónica del Carmen
Portero			
Mensajeros	Trinidad	Nana de Rosario	Erandeni Duran
Viejo			
Banquo	Aguirre	General	Alfredo Monsiváis
Macduff	Espárza	Capitán	Ulises Martínez
Lady Macduff	Teresa	Mujer de Espárza	Carla Soto
Malcolm			
Angus-Ross	García	Coronel	Germán Villarreal
Duncan	Montaño	Comandante supremo	Martín Becerra
Asesino-Seyton	Medina	Teniente	
S. Ensangrentado			
Ross-Lennox-Seyton	Meco	Soldado	Leonardo Zamudio

Figura 2: Modificaciones, combinaciones y reparto de los roles.
Fuente: Elaboración propia.

3.2. Canales expresivos⁴

El diseño escenográfico –de creación colectiva– es “minimalista”⁵. La escenificación se compone en un espacio vacío que adquiere significado principalmente a través de canales expresivos plásticos como el movimiento de mobiliarios, la utilería de planta o de escena, la iluminación y el diseño de vestuario, mientras que para la constitución del espacio escénico tiene relevancia el espacio sonoro, puesto que es un elemento semiótico de connotación cultural, propio de la identidad popular mexicana.



Figura 3: Rosario invocando a los espíritus del mal. Autoría: Alma Curiel.

Con respecto a las categorías básicas, tipología descrita por Jara Martínez Valderas (2021a), detallamos las dos que adquieren presencia, como lo son el mobiliario y la utilería de planta o de escena. En alusión a lo primero, *Mendoza* cuenta con ocho sillas y una mesa de metal plegable tipo cantina (o tasca) marca “coronita”. Según su disposición, las sillas crean pasillos, un lugar de reunión tipo cantina donde Montaño recibe las noticias del triunfo en I.ii., barricadas, soportes para refugio, disposiciones íntimas, armamento para la batalla final y artefactos sonoro para la producción de efectos diegéticos como los golpes de puerta del inicio de II.iii. y momentos de sonoridad estridentes, que ponen acentos, enfatizados por la resonancia metálica del cierre y apertura de las sillas. Por su parte, la mesa sirve tanto como apoyo funcional para la cantina donde se instala en I.ii., como para elevar momentos de Rosario, quien se sienta arriba de ella para ejecutar un rito que resalta por la acción de mojar un ramo de ruda, albahaca y ajenjo en una cubeta con agua mientras invoca los espíritus del mal en I.vii. (figura 3). Además, sirve de estrado para cuando Montaño informa que ha decidido perpetuarse en el poder.



Figura 4: Escena del banquete en *Mendoza*. Autoría: Marianella Villa / La Casa AmarYya

⁴ Se empleó el video registrado por Los Colochos Teatro en YouTube desde 2016 como instrumento de análisis. Véase aquí: <https://youtu.be/ockFOXjmCt0?si=jz1ePHUIYvpcaDOs>

⁵ Terminología a la que nos ceñimos a partir de la explicación otorgada por Jara Martínez Valderas donde sostiene: “La eliminación de cuestiones accesorias del escenario y la búsqueda de la mínima expresión del ambiente, sin perder la capacidad para que el espectador reconozca el lugar y sienta la escena con cierta ilusión mimética, se puede denominar como estética-estilística minimalista (o narrativa). Selección de lo esencial, lo más característico e importante del lugar de la acción dramática o de los personajes y lo representa con signos básicos” (2021a: 165).

Por lo que corresponde a la utilería de planta o de escena, observamos picahielos, cubetas, una guitarra acústica, una tela blanca, envases de cervezas, conjuntamente cervezas marca "coronita" en presentación de botella de 210 ml en cantidades de acuerdo con el número de espectadores, dado que se les entrega durante hitos de la fábula y el saludo. Por ejemplo, como lo muestra la figura 4, en la escena del banquete, se monta una mesa larga con la tela blanca en la primera fila de una de las aristas, valiéndose del público como parte de los invitados, a quienes se les entrega una botella (y una máscara) para integrarlos como parte de la escena y así aumentar el número de asistentes, lo que provoca mayor tensión en Mendoza por sus reacciones ante la presencia del fantasma de Aguirre.

Adicionalmente, como ilustra la figura 5, se incluye una gallina viva de raza dominicana barrada o *plymouth rock* barrada y alimento que se vierte en escena, específicamente en el pecho de Mendoza durante el conjuro⁶ que ejecuta la Bruja tras su segunda visita, como una tercera categoría básica. Si bien, analizamos el recurso de la gallina transversalmente durante este estudio, podemos adelantar que le otorga el carácter de "acontecimiento" por su condición de "indisponible"⁷. Como sostiene Erika Fischer-Lichte, para el público la aparición de animales ha sido desde siempre un estímulo especial, porque despliegan una presencia inquietante en el sentido más literal, llenando todo el espacio escénico mientras se convierten en el centro de atención (2014: 218), confiriéndole "a la escenificación un aspecto subversivo que amenaza con dinamitarla, pero que al espectador le produce una gran fascinación" (2014: 219).



Figura 5: Cuerpo-Animal. Autoría: Alma Curiel.

Acerca del espacio escénico y las implicaciones del ambiente, personaje y tesis, hemos adelantado que el director sitúa la obra en la Revolución Mexicana de 1910, mediante signos del ambiente transmitido principalmente, y con mayor frecuencia, por el decorado verbal, tanto por la información emitida por los textos, como por el marcado acento y espacio sonoro que recrea el canto de los corridos. Por ejemplo, el texto hace referencia a las fuerzas aliadas "villistas" que ha reclutado Emilio; personaje ausente, hijo de Aguirre, y que logró huir de la tiranía de Mendoza en III.iii., que –como sabemos– teme de sus herederos por la profecía de la Bruja. Además, Emilio, históricamente hace referencia a Francisco Madero, que fue quien inició la Revolución con el plan de San Luis de Potosí, llamando a derrocar a Porfirio Díaz, líder autoritario que permaneció en el poder durante más de treinta años, para finalmente establecer elecciones libres. En efecto, gracias a esta analogía, podemos sostener que la permanencia de Mendoza (como alegoría a la Revolución Mexicana) se estableció treinta años en el poder, lo que no se aleja de la referencia histórica del texto fuente, que, si bien no es exacto, al menos, con un fin dramático, da cuenta de un periodo significativo de gobernabilidad.

En atención a lo anterior, los personajes, como soporte significativo del espacio escénico, son diseñados de manera realista, puesto que su caracterización y otros elementos interpretativos, anteponen los signos que los define (formas del diálogo, vestuarios, utilería de mano, etc.), pretendiendo así asemejarse al mundo

⁶ La adaptación señala que IV.i. lleva por título "El conjuro".

⁷ Erika Fischer-Lichte desarrolla este concepto basándose en diversos ejemplos, donde señala que "el cuerpo-animal vivo, sin embargo, sigue siendo indisponible. Igual que en el caso del cuerpo humano, no presenta carácter de obra, tiene carácter de acontecimiento" (2014: 217).

real de referencia de la época. Mientras que la tesis, mediante una analogía, pretende hacernos reflexionar que la historia de los líderes que se sitúan en el poder en México, está teñida en sangre, como un bucle de liderazgos que su consistencia tiende a ser frágil. Así lo señala Trinidad luego de la muerte de Montaño y ascensión de Mendoza al poder:

La sangre de un líder como este siempre alcanza para sembrar arroz y maíz y darle de comer a la historia de todo un país. Ahora se van a escribir muchas historias, algunas serán puros cuentos, puras leyendas, pero otras van a dejar en claro que aquí se vio morir a un ungido para que naciera otro (Zúñiga y Carrillo, 2018, II.iv. 41-45).

La escenificación se desarrolla en un ambiente paradójicamente trágico. Lo paradójico se manifiesta porque los corridos tienen una entonación alegre, aunque irónica, que, en este caso, operan como efecto de distanciamiento para complementar la narración ideológica y contextualización de la obra. Esto, por ejemplo, se ve reflejado en el corrido del final, donde el colectivo al unísono expresa con ironía el último párrafo del canto: “Lo bueno es que en estos tiempos / de esto no pasa nada / nuestro gobierno es honesto / aunque nos cague... la chingada” (Zúñiga y Carrillo, 2018, V.vii.17-20). Los puntos suspensivos en la escenificación se interpretan en el canto con una pausa que suspende el “remate” antes de cerrar la última palabra (“la chingada”: expresión coloquial de connotación vulgar), provocando risas en los espectadores. Ciertamente, por el enfoque crítico del actual sistema político mexicano⁸.

Bajo esta ambientación y en el contexto histórico antedicho, las escenas se desarrollan en una serie de lugares a lo largo del tiempo. Estos espacios consecutivos comienzan en un monte donde la Bruja pronuncia su primer monólogo (cargado de componentes sobrenaturales que, desde el inicio, apoyan y potencian la atmósfera fantástica). Posteriormente, se lleva a cabo una transición musical de batalla, interpretada por el resto de los actores, quienes utilizan una corneta y golpean sillas para emular una marcha militar. Luego, la acción se traslada al campamento de los rebeldes, donde Montaño recibe noticias de la victoria. Esta transición da paso a una vereda (originalmente un páramo) compuesta por dos filas de sillas, donde Mendoza y Aguirre se encuentran con la Bruja. Más adelante, la Bruja aparece sola en “cualquier lugar”, siguiendo la descripción de Antonio Zúñiga y Juan Carrillo, enlazando una breve transición que culmina en la casa de Esparza. La escena regresa al refugio de los rebeldes, trasladándose luego a la habitación de Rosario en el rancho de Mendoza. Con la llegada de los invitados, este rancho se amplía para incluir espacios comunes donde celebran la victoria, corredores y una habitación donde Montaño duerme. Luego, tras el magnicidio y la ascensión de Mendoza como gobernador, el rancho se convierte en una hacienda y posteriormente en el Fuerte el Colorado, que se mantiene como un mismo lugar hasta cambiar de ubicación en el asesinato de Aguirre que sucede en una calle. Luego, la acción regresa nuevamente al Fuerte el Colorado para la escena del banquete, seguido por el regreso de Mendoza al monte de la Bruja para la escena del conjuro. Posteriormente, la acción se traslada a la casa de Esparza donde sucede el asesinato de su familia, enseguida a un monte para la escena de Esparza y García donde planifican el asesinato de Mendoza, y finalmente, concluye la secuencia final en el Fuerte el Colorado. Como se puede apreciar, Juan Carrillo escenifica progresivamente una estructura similar a la del texto fuente, manteniendo un relato lineal que se centra en la unidad de acción.

El entorno social de los personajes, en consideración al momento histórico y los sistemas de significación relacionados con el vestuario y la comunicación verbal (Hormigón, 2008: 179), pertenece a una clase compuesta por campesinos y obreros. Estos, debido a su pobreza y al abuso al que fueron sometidos por latifundistas, caudillos políticos, miembros del alto clero y empresarios tanto nacionales como extranjeros⁹ (aunque invisibles en esta realización escénica), desencadenaron la revolución que marca el punto de partida de esta adaptación.

Siguiendo esta línea de pensamiento, la disposición escénica de *Mendoza* se caracteriza por mantener un equilibrio, dando prioridad al área central del escenario, ya que esta zona es la más visible y destacada para acentuar los momentos clave de la representación (figura 6). En escenas grupales, los actores que ocupan esta posición tienden a girar sobre sí mismos para asegurarse de ser vistos por todos los espectadores, mientras el resto de los personajes se ubican cubriendo el resto de las áreas con tendencia hacia las esquinas, evitando tapar las líneas de visión. Esto se hace con el objetivo de ilustrar las dinámicas sociales y cómo la disposición en la escena resalta los momentos cruciales mediante un equilibrio espacial. Un ejemplo de esta estrategia se encuentra en el monólogo de Montaño enunciado en el centro/centro del escenario, donde subraya los logros del triunfo.

Además del área central, con el fin de componer espacios consecutivos y así otorgarles mayor ritmo a las secuencias, la tendencia es utilizar los vértices, que es un lugar que posee buena visibilidad para los cuatro frentes del público. De esta manera, los personajes se mueven priorizando dichas zonas, evitando mantenerse por mucho tiempo en las aristas del escenario. Escenas como el sangriento asesinato de Montaño se compone en una de ellas. Además, para una mayor cercanía con la audiencia, Juan Carrillo compone momentos donde los actores se sientan en sillas dispuestas en el mismo público (blancas en nuestro modelado de la figura 6), siempre en primera fila, como por ejemplo en el monólogo de I.x., cuando Mendoza duda de si asesinar a Montaño. En esta unidad, incluso le entrega

⁸ Esta crítica se dirige a la percepción generalizada de corrupción, impunidad y simulación democrática que ha caracterizado a diversos gobiernos en México, incluso en contextos recientes. La obra recurre al humor y la ironía para subrayar la distancia entre el discurso oficial y la realidad cotidiana, evidenciando la persistencia de un sistema político que, pese a los cambios de administración, mantiene prácticas autoritarias, clientelares o ineficaces, lo cual genera escepticismo social y desconfianza institucional.

⁹ Información otorgada por 20 de Noviembre, día de la Revolución Mexicana | Portal Ciudadano del Gobierno del Estado de México, s. f.

una coronita al espectador que se encuentra a su lado, con quien hace un brindis antes de enunciar sus textos. Estas mismas sillas sirven de espera y/o descanso para los actores que no participan en una determinada escena.

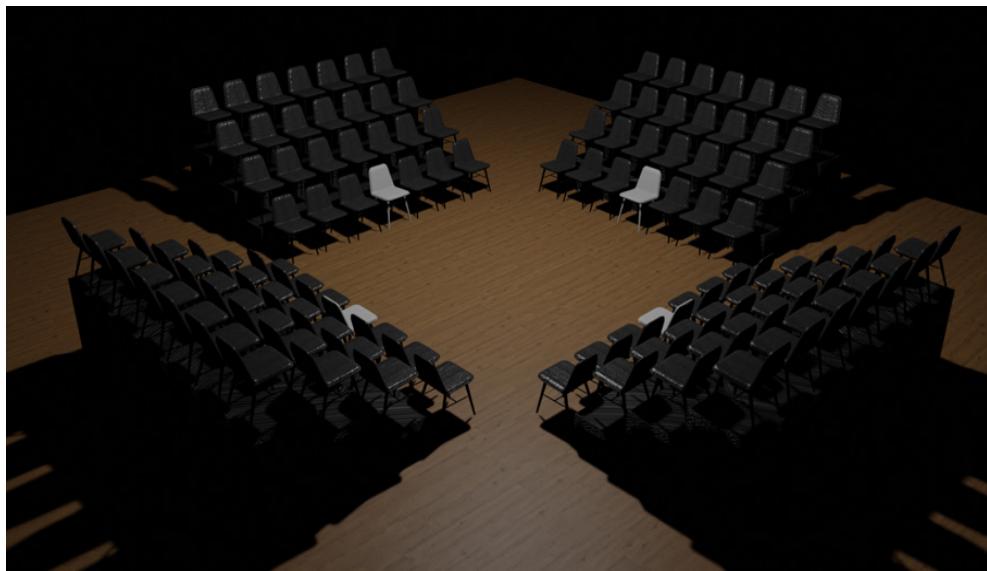


Figura 6: Lugar escénico de *Mendoza*.
Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la forma, el color y la textura, apreciamos una clara influencia rural en la propuesta. Se manifiesta a través de elementos predominantes que resaltan, principalmente, mediante el vestuario de carácter mimético, elaborado con camisas y chaquetas con telas de algodón y *jeans* para los hombres, mientras que las mujeres, de texturas similares, suelen usar faldas y vestidos, a excepción de Teresa. Estas formas y texturas son representativas de la vida en el campo de principios del siglo XX en México, caracterizadas por una paleta opaca, en que se prioriza el marrón, de donde se desprenden colores en tonos grises, verdes y rojos:

Además de lo mencionado, es relevante destacar que estas texturas son “naturales asequibles” (Martínez Valderas, 2021b: 265), ya que se mantienen cercanas y reconocibles en su carácter orgánico. Ejemplos de esto, por no nombrar solo elementos relacionados con la vestimenta, son el maíz (alimento para la gallina), el ramo de ruda, la albahaca, el ajenjo o la madera de la guitarra, que denota un clima cálido. Sin embargo, en ocasiones, este ambiente se ve contrastado por cambios en la iluminación que tiñen el espacio con un tono azul oscuro, creando una atmósfera que suele tensar el ambiente.



En Figura 7: Forma, color y textura en *Mendoza*. Autoría: Marianella Villa / La Casa AmarYya. Sobre la paleta de colores es de elaboración propia.

En última instancia, basándonos en estas observaciones, notamos que, a pesar de utilizar elementos “simbolistas” en un espacio “minimalista” (ambos beneficiosos para lo fantástico en escena según Matteo de Beni, 2012: 72, 123-124), junto con actuaciones “expresivista” (como exploramos más adelante), podemos

concluir que el director emplea una estrategia estética de enfoque “naturalista”. Aspecto que se traduce en la construcción de un mundo basado en una sensación de verosimilitud que acerca al espectador a temas contemporáneos, otorgando una lectura contemporánea de la obra en el contexto de una realidad cotidiana. Aproximación que se apoya en elementos identificativos, populares y tradicionales, en consonancia con la historia y la cultura mexicana.

2.2.1. Actuación en territorios de lo fantástico

Mendoza, en cada uno de los tres niveles de actuación, combina la ejecución de interpretaciones miméticas junto con acciones y/o secuencias que incluyen efectos de distanciamiento e incluso algunas cercanas a actos de *performance* (semiotizada).

Al observar el cuerpo del actor y su relación con el entorno, la fisonomía responde a una generación que fluctúa entre los treinta y cuarenta años de edad, con cuerpos de contextura normal, es decir, no atléticos ni visiblemente preparados para realizar acciones complejas. Los grados de fingimiento corporales son otorgados por la caracterización al servicio de las situaciones dramáticas, a excepción de Meco y Medina, donde se hace latente una corporalidad distinta. Hablamos de gestos ilustrados con movimientos circulares que son acompañados de vez en cuando con acciones que resultan intimidantes o en otras de carácter grosero. También podemos agregar que el cuerpo semiótico se construye mediante la jerarquía con la ayuda del comportamiento físico según como dialogan. Es decir, los dos personajes anteriores tienden a bajar la cabeza frente a sus superiores o, por otra parte, Mendoza, frente a su esposa, cierra su pecho frente a la duda que le genera cometer el magnicidio.

Acerca del nivel en grados de fingimiento, es una actuación compleja, debido a que, pese a que la propuesta es trabajar en un espacio cuadrangular (sin cuarta pared), la constante es respetar la estructura fabular, donde la actuación está comprometida en su mayor grado a las circunstancias dadas. La tendencia es generar un espacio y tiempo distinto al del espectador. Por ejemplo, posterior al encuentro de Mendoza y Aguirre con la Bruja, cuando esta le vaticina las primeras profecías, la secuencia se concentra en el diálogo interno entre los personajes, transformando algunos soliloquios en monólogos. Se produce así una yuxtaposición entre el pensamiento íntimo del protagonista y la interacción escénica, donde la interioridad se estructura como un diálogo con los otros presentes, generando una estrategia inmersa en el mundo ficcional.

Con respecto a los niveles en torno al registro de actuación, estamos frente a un registro épico, debido a que la escenificación combina efectos de distanciamiento como el canto y la interacción con el público mediante la enunciación directa de textos, asumiéndolo como un interlocutor válido. Ciñéndonos a la definición de Juan José Fernández Villanueva y Marga del Hoyo, donde señalan que el registro épico enriquece el discurso crítico (2021: 242), su lectura contemporánea ayuda a articular el sentido sociopolítico que busca su director con esta escenificación. La escena del ejemplo anterior culmina con el monólogo donde Mendoza imagina la posibilidad de ser gobernador, replicando textos “como si”¹⁰, el diálogo fuese con un espectador que, por su inclusión, entra al mundo de ficción propuesto. Esto resulta coherente con la poética de Juan Carrillo, en dirección a crear estrategias de acercamiento del texto clásico al público actual.

Ahora, la propuesta escénica se entrelaza con otros registros expresivos, particularmente con lo performativo, el cual se manifiesta a través de acciones que remiten a una “*performance* semiotizada” (Fernández Villanueva y Del Hoyo, 2021: 239-240). Nos referimos, específicamente, a una serie de intervenciones que desbordan la ficción representacional tradicional y activan la relación con el público: los diálogos ya exemplificados, el acto de compartir cervezas, la inclusión del público en determinadas escenas del banquete o incluso en secuencias más radicales, como su transformación en ejecutores de Mendoza. La acción más extrema en este sentido es la aparición de la gallina, integrada al conjuro para intensificar la atmósfera sobrenatural mediante su interacción con el ambiente (el público) y con Mendoza (la escena). Siguiendo a Fischer-Lichte (2014), hemos señalado que este tipo de elementos pueden ser considerados como indisponibles, en tanto su comportamiento escapa al control escénico absoluto. De este modo, la inclusión de este animal genera un acto emergente y transgresor al interactuar directamente con el protagonista, picoteando su piel mientras come maíz esparcido por la Bruja sobre su pecho desnudo. Este gesto proyecta un dolor físico real en Mendoza, al tiempo que produce una incomodidad perceptible en la audiencia por su carácter contingente e imprevisible. Como señalan Juan José Fernández Villanueva y Marga del Hoyo:

Una acción performativa, como es la interacción con un animal vivo en escenario o la realización de acciones en el espacio con los ojos vendados, eleva notablemente las posibilidades de que suceda algo imprevisto y, por tanto, el nivel contingencia en la escenificación (2021: 241).

La alternancia de registros en las actuaciones de *Mendoza* revela una riqueza construida sobre principios que abrazan la multiestabilidad perceptiva. Esta cualidad distintiva no solo se circumscribe a la naturaleza fabular del soporte de ficción, sino que se encuentra arraigada en la estrategia de escenificación. En sintonía con los fundamentos constructivos de la actuación, la obra logra amalgamar diversos elementos que juntos resignificar el texto clásico trascienden los límites de la representación convencional.

En este sentido, la fuerza expresiva de *Mendoza* se basa tanto en su discurso crítico, transmitido mediante efectos de distanciamiento, como en la inclusión de actos provocativos diseñados para incomodar al público. Estos eventos indisponibles, cuidadosamente integrados, añaden complejidad a la propuesta,

¹⁰ Ocupamos el “sí” condicional de Constantin Stanislavski (2010).

dotándola de una efectividad palpable. La obra se constituye como un tejido complejo de experiencias teatrales, donde la imprevisibilidad y la contingencia encuentran un espacio esencial: escenario propicio para lo fantástico.

Acerca de los sistemas vocales de significación, hacemos énfasis en el acento mexicano, que resulta un sello de relevancia para la construcción del espacio sonoro. Destacamos los quiebres entre una modulación de sonido suave al grito como una constante que se expresa en los momentos álgidos y sin transiciones. Si nos centramos en el actor y su desarrollo en el espectáculo, podemos agregar que en *Mendoza* su naturaleza es de intensidad fuerte, con una tesitura grave y con palabras cortantes en los momentos de mayor vehemencia, lo que aporta a la huella que marca el espíritu trágico tanto en los signos vocales articulados como en los paralingüísticos.

Merecen atención estos últimos; nos referimos a los paraverbales, debido a que cobran presencia mediante onomatopeyas que sirven para ilustrar emociones exacerbadas cercanas a la rabia cuando no pueden articularse con palabras (por ejemplo, toda la secuencia de la pelea final), mientras que también surgen otros como llantos de connotación trágica (por ejemplo, la reacción de Esparza ante el asesinato de su familia); fonemas que, en su combinación, dan cuenta de la clave musical en que son trabajadas las partituras vocales de este espectáculo.

La escena donde podemos ilustrar en una sola gran unidad la combinación de los sistemas vocales de significación es la segunda visita a la Bruja. La secuencia comienza con agudos e incómodos sonidos producto del frote de cuchillos sobre el metal de las sillas (al borde de generar un efecto de misofonía en la audiencia). Sobre este fondo –que funciona como un colchón sonoro–, hace su entrada la Bruja, golpeando el suelo con su larga manta blanca que lleva enrollada alrededor del cuello. La acción está acompañada por la recitación de un texto que, por la forma en que es enunciado, recuerda a un mantra. Mientras recita el soliloquio, frases son replicadas desde fuera del espacio escénico de manera coral por el resto de los actores; el sonido es más grave de lo habitual, contrastando el registro *mezzosoprano* de la actriz en escena. Por lo tanto, el inicio del conjuro es montado con sonidos agudos (cuchillos), medios (voz de la actriz en escena) y bajos (coro de los actores), abarcando un amplio abanico sonoro que ayuda a crear un efecto inmersivo. En el intertanto, la gallina entra a escena avanzando en dirección a la Bruja mientras se silencia el coro y los sonidos agudos. Luego, al acabar el conjuro, entra Mendoza encarando fuertemente a la Bruja, mientras esta toma a la “canosa” (gallina) para ponerla en uno de sus hombros, comunicándose de la siguiente manera con el animal y el protagonista:

Bruja: (*A la gallina.*) ¡Canosa, ahí está! Ha llegado un maldito. A abrir las puertas, sea quien sea, Canosa. Me pican los dedos...

Mendoza: (*Entrando.*) Bruja misteriosa.

Bruja: ¿Ves Canosa? Tenemos visita. ¿Ves?

Mendoza: Fantasma de medianoche. ¿Qué estás haciendo? (Zúñiga y Carrillo, 2018, IV.i. 21-25).

Los primeros diálogos son acompañados por el suave cacareo de la gallina, creando una atmósfera orgánica en la escena. El intercambio avanza en la búsqueda de respuestas por parte de Mendoza hasta un nuevo hito, cuando la Bruja le entrega un alimento alucinógeno que el protagonista consume. Juan Carrillo en una entrevista nos menciona el uso de peyote (J. Carrillo, com. pers., 29 de noviembre de 2023), es decir, todo el momento visionario estaría motivado por el efecto de dicho cactus, mientras que la figura histórica de María Sabina utilizaba hongos, a los que llamaba “niñitos”, en sus ritos chamánicos. Independiente del tipo de estímulo, el suceso se acompaña de cantos reales provenientes de sus rituales, mientras la gallina se abalanza a picotear el pecho del protagonista, quien yace acostado bajo el efecto del psicótropico. En este cuadro, las voces aumentan en intensidad, mezcladas con sonidos de dolor, hasta culminar con la *ipso facto* desaparición de la fatídica, un evento que se inscribe dentro de la tipología de lo “inexplicable”, de acuerdo con David Roas (2008: 103).

Por último, para profundizar aún más en el terreno de lo fantástico y su relación con la proxemia, tomamos como ejemplo la secuencia del banquete en *Mendoza*, en la que se presenta el fantasma de Aguirre, con el propósito de analizar detalladamente el comportamiento físico-dinámico del actor. Esta escena sobrenatural es abordada poéticamente por Juan Carrillo, quien, como hemos visto, toma como referencia la obra de Juan Rulfo y su particular concepción de la muerte y su manifestación nigromante. Según el director mexicano, Rulfo describe a los muertos en vida como entidades que ignoran su propia condición de fallecidos y que conviven con los vivos –y viceversa–, en un mundo donde los umbrales entre vida y muerte se abren y se cierran en función de las relaciones humanas. Estas relaciones, cuando son lo suficientemente estrechas, perduran incluso más allá de la muerte. Este es precisamente el caso de *Mendoza*, ya que, al tratarse de un vínculo profundo entre Mendoza y Aguirre, la aparición del fantasma se configura como una estrategia escénica en la que el protagonista muere sin saberlo. De este modo, se construye una analogía mexicana del fantasma shakespeariano: un difunto que carece de conciencia sobre su propia muerte y que perturba por su condición de acontecimiento imposible dentro del mundo escénico construido.

En esta escena, se evidencia una tensión propia del relato fantástico, donde la ambigüedad entre lo posible y lo imposible se sostiene deliberadamente: “Es a veces necesario tener una puerta de salida para una explicación natural, pero tendría que agregar que esta puerta debe ser lo bastante estrecha como para que no pueda ser utilizada” (James citado en Todorov, 1987: 15). A continuación, analizamos esta escena en relación con su disposición y *gestus* en el espacio:

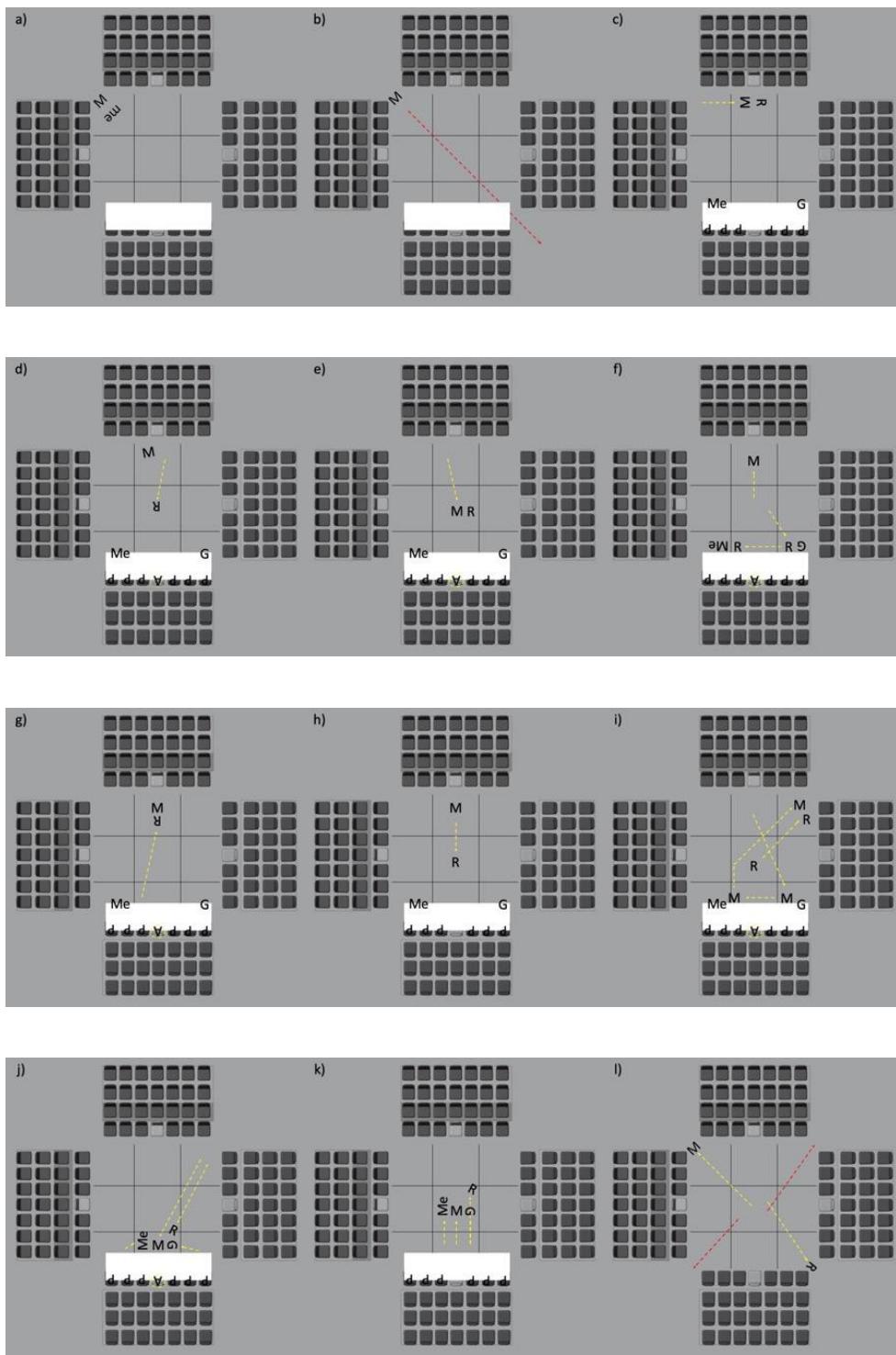


Figura 8: Acto tercero, escena cuarta; aparición del espectro de Banquo: La simbología se explica de la siguiente manera:
 M = Mendoza, R = Rosario, G = García, A = Aguirre, Me = Meco, me = Medina (asesino) y P = Público.

El rectángulo blanco corresponde a la tela que montan los actores en escena, simbolizando la mesa del banquete.

Hemos ubicado al público a partir del cuadro (c), ya que es cuando se ilumina el espacio completo, asumiendo a los espectadores como parte de los invitados (estos llevan máscaras, como lo ilustra la figura 4).

Aguirre está enmarcado por un círculo amarillo debido a su condición de espectro. La dirección de las asignaciones se distribuye según los escorzos. Las líneas amarillas indican movimientos dentro de la misma escena, mientras que las rojas representan las salidas de personajes.

No marcamos las salidas que se efectúan tras apagones. Fuente: Elaboración propia.

La secuencia se inicia con una luz dirigida hacia la esquina donde se encuentran Mendoza y Medina. Ambos dialogan en una distancia casual-personal con el asesino, quien se encuentra en un nivel inferior frente a su superior, es decir, de cuclillas, mientras se desarrolla el diálogo en el que informa sobre el efectivo asesinato de Aguirre, pero la huida del hijo (a). Al salir de escena el asesino, Mendoza pronuncia un breve soliloquio en el que expresa su preocupación por la fuga del niño. El texto se acompaña de actos cinésicos ilustradores de preocupación, como ojos abiertos de temor (b). Con la entrada de Rosario, en una rápida transición, se ilumina todo el espacio escénico, permitiendo ver la mesa creada con la tela blanca, el público en la primera arista con máscaras y la posición de García y Meco en cada borde de la

mesa, como se muestra en el cuadro (c). En esta disposición, Mendoza da la bienvenida a sus invitados hasta que García y Meco le indican que tome asiento. Durante el texto, Aguirre toma posición (d), dando inicio al tenso diálogo frente al resto de los invitados. La desesperación de Mendoza aumenta al reconocer el espectro de Aguirre, acercándose aún más a la mesa, mientras Rosario intenta contenerlo (e). Cuando García, poniéndose de pie junto a Meco, propone suspender la cena, Rosario se acerca tanto a los personajes como al público para calmar la situación e imponer que vuelvan a sentarse, en el caso de los actores (f). Mientras Mendoza permanece de rodillas (acto que, además de ser una expresión de desesperación ilustrada por su posición física, mejora la visibilidad del público ubicado en el otro frente del escenario), Rosario lo contiene en un aparte, intentando hacerle ver que su desesperación genera sospechas entre los invitados (g). Posteriormente, al reaccionar el protagonista y no ver el fantasma en la mesa, intenta reconstruir la cena como si nada hubiera sucedido (h). Sin embargo, en breve, el fantasma reaparece en su silla (el actor se esconde y aparece desde debajo de la tela), generando el descontrol en Mendoza, con acciones que lo movilizan por el espacio, intentando ser contenido por García y Meco (i y j) hasta su última desaparición; cuadro que concluye con Rosario enunciando que la cena ha llegado a su fin (k). Finalmente, mediante una inmediata transición generada por un rápido cambio de luz, el montaje de la cena desaparece, quedando la pareja protagónica enfrentada, cada uno con cenitales dirigidos hacia ellos, en esquinas opuestas (l). En esta disposición, el gobernador le confiesa a su mujer que desconfía de Esparza, explicándole que todo se resolverá con sangre. Mientras ella, comenzando a caer en la desesperación, percibe en los ojos de su marido una mirada desquiciada (mueca que se expresa en el hombre a través de ojos abiertos con un rostro perdido en el horizonte), comentándole que lo que les falta a ambos es el sueño, lo cual este no acepta creando así el quiebre más significativo de la pareja.

El análisis del comportamiento cinésico y la proxémica revela vínculos de confianza y desconfianza a través de la distancia íntima. Esta dinámica alcanza su punto álgido en la escena del banquete, donde la irrupción del fantasma de Aguirre refuerza lo ya establecido como lo inexplicable. Inspirado en la visión de Juan Rulfo sobre la muerte y la convivencia entre mundos, Juan Carrillo despliega una poética que da cuerpo al fantasma sin conciencia de su propia muerte, figura que subvierte la lógica escénica y genera inquietud. La disposición física, la iluminación y los gestos intensifican el terror, mientras la desesperación de Mendoza, la contención de Rosario y el posterior descontrol refuerzan el *clímax* emocional. El cierre de la secuencia, con la desaparición del montaje de la cena y la pareja protagónica enfrentada bajo cenitales, marca un quiebre en su vínculo. La interacción entre lo sobrenatural, el miedo y la sangre como resolución de conflictos aporta densidad a la experiencia del espectador, acentuando la complejidad afectiva de la obra y reforzando su dimensión fantástica, donde lo real y lo imaginario se fusionan dentro de un universo ficcional enraizado en una narrativa propia de la cultura mexicana, desestabilizando así la percepción del público.

4. Conclusiones

Este artículo analizó la dimensión espectacular de lo fantástico en *Mendoza*, utilizando definiciones contemporáneas, para explorar la construcción de un mundo posible de lo fantástico en el escenario mexicano.

La narrativa fantástica mexicana se hibrida con elementos míticos, religiosos y sociopolíticos, y *Mendoza* se inscribe en esta tendencia, articulando lo fantástico con imaginarios populares, violencia política y crítica social. La trama, una reescritura de *Macbeth* situada en la Revolución Mexicana, adapta la tragedia isabelina a los códigos culturales del México de 1910. Juan Carrillo escenifica una estructura similar a la del texto fuente, manteniendo un relato lineal centrado en la unidad de acción. A través de interpolaciones de Juan Rulfo, personajes míticos como María Sabina y un espacio sonoro ligado a la identidad popular mexicana, se crea un escenario que, como señala Ana María Morales, constituye un intratexto cotidiano como representación mimética de una realidad extratextual, idóneo para la irrupción de fenómenos que violan el código de funcionamiento de realidad esperable y aceptado en su interior.

Por su parte, el espectáculo, envuelto en una atmósfera inquietante mediante iluminación y otros recursos, presenta desde las primeras escenas personajes como Rosario (Lady Macbeth) invocando espíritus del mal, lo que contribuye a crear un entorno donde lo fantástico deja huellas que no son patentes, pero que ayudan a configurar un ambiente desasosegador. Gracias a esta atmósfera, secuencias como las visitas a la chamana (Bruja) o la aparición del fantasma de Aguirre (Banquo) son efectivas puesto que conforman un mundo posible de lo fantástico al desestabilizar las leyes internas de la realidad representada, en línea con las definiciones de Eva Ariza Trinidad, donde lo sobrenatural y/o acontecimiento imposible irrumpen en la realidad construida, alterando nuestra percepción de lo real y provocando perturbación tanto en los personajes como en los espectadores.

De este modo, este análisis contribuye al campo de estudio al considerar la obra de Juan Carrillo como una interpretación culturalmente adaptada de *Macbeth*, que fusiona lo fantástico con la historia mexicana. En esta perspectiva, la dimensión fantástica en *Mendoza* se despliega mediante sus canales expresivos, explorando lo oculto, lo inquietante y lo prohibido, en un contexto donde se entrelaza con lo mítico y las realidades sociopolíticas. Por último, dada la pluralidad de las manifestaciones fantásticas en Latinoamérica (David Roas, 2023), esta aproximación abre nuevas líneas de investigación sobre la escenificación de estos mundos ficcionales en otros países de la región, un campo que ha recibido escasa atención crítica.

En suma, la poética escénica de Juan Carrillo, orientada a crear estrategias de acercamiento del texto clásico al público actual, puede reconocerse como una escenificación de lo fantástico mexicano que, si seguimos lo propuesto por Ana María Morales, se caracteriza por una presencia nítida, aunque de circulación subterránea.

Obras Citadas

- ALAZRAKI, J. (2001): “¿Qué es lo neofantástico?”, en Roas, R. (Ed.), *Teorías de lo fantástico* (pp. 265-282), Arco/ Libros.
- ARIZA TRINIDAD, E. (2021): “Mundos posibles de lo fantástico. Una aproximación a la estructura de mundo”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 30, 363-390. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.26399>
- (2023): “Relaciones de accesibilidad de los mundos posibles de lo fantástico”. *Lexis*, 47(1), 343-378. <https://doi.org/10.18800/lexis.202301.011>
- BENÍTEZ, F. (1963): “La santa de los hongos. Vida y misterio de María Sabina”. *Revista de la Universidad de México, XVIII*(1), 15-20.
- DOLEŽEL, L. (1999): *Heterocósmica: Ficción y mundos posibles* (F. Rodríguez, Trad.), Arco Libros.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, J. J., Y DEL HOYO, M. (2021): “Actuación”. En J. Martínez y J. G. López-Antuñano (Eds.), *El análisis de la escenificación* (pp. 201-252), Fundamentos.
- FERNÁNDEZ VILLANUEVA, J. J. (9 de junio de 2022): Comunicación personal.
- FISCHER-LICHTE, E. (2014): *Estética de lo performativo* (González Martín, D. y Martínez Perucha, D. Trads.), Abada.
- HORMIGÓN, J. A. (2008): *Trabajo dramatúrgico y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de directores de escena de España.
- IBARRA LETELIER, J. (2021): “Elementos fantásticos y de terror en Macbeth de William Shakespeare: Ejemplos como soporte para una escenificación de terror en el teatro”. *Estudios sobre el arte actual*, 9, pp. 87-108.
- LÓPEZ-ANTUÑANO, J. G. (2016): *La escena del siglo XXI*, Asociación de Directores de Escena.
- MARTÍNEZ VALDERAS, J., Y LÓPEZ-ANTUÑANO, J. G. (Eds.). (2021): *El análisis de la escenificación*, Fundamentos.
- (2021a): “Escenificación”. En Martínez J. y López-Antuñano, J. G. (Ed.), *El análisis de la escenificación* (pp. 141-174), Fundamentos.
- (2021b): “Espacio Escénico”. En Martínez J. y López-Antuñano J. G. (Eds.), *El análisis de la escenificación* (pp. 253-274), Fundamentos.
- MORALES, A. M. (2008): *Méjico fantástico. Antología del relato fantástico mexicano. El primer siglo*, Oro de la noche.
- MORENO, F. Á. (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, Portal Editions.
- ROAS, D. (2023): “Lo fantástico en las narrativas de Latinoamérica”. En Roas, D. (Coord.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas I (1830-1940)* (pp. 7-15), Peter Lang.
- (2008): “Lo fantástico como desestabilización de lo real: Elementos para una definición”. En López Pellisa, Teresa y Moreno Serrano, Fernando Ángel (eds.), en *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: Primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción*, Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 94-120.
- TODOROV, T. (1987): *Introducción a la literatura fantástica* (S. Delphy, Trad.), Premia Ed.
- SHAKESPEARE, W. (2001): *Macbeth* (M. Á. Conejero, Ed. y Trad.), Cátedra.
- ZÚÑIGA A., Y CARRILLO, J. (2018): *Mendoza*, Texto inédito.
- 20 DE NOVIEMBRE, DÍA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA | PORTAL CIUDADANO DEL GOBIERNO DEL ESTADO DE MÉXICO. (s. f.). Recuperado 7 de noviembre de 2023, de https://edomex.gob.mx/revolucion_mexicana_2019