

Los creadores hablan sobre la guerra • Oscar Wilde, el autor

# Paso de Gato

Revista Mexicana de Teatro

**Cuento**  
Peter Brook

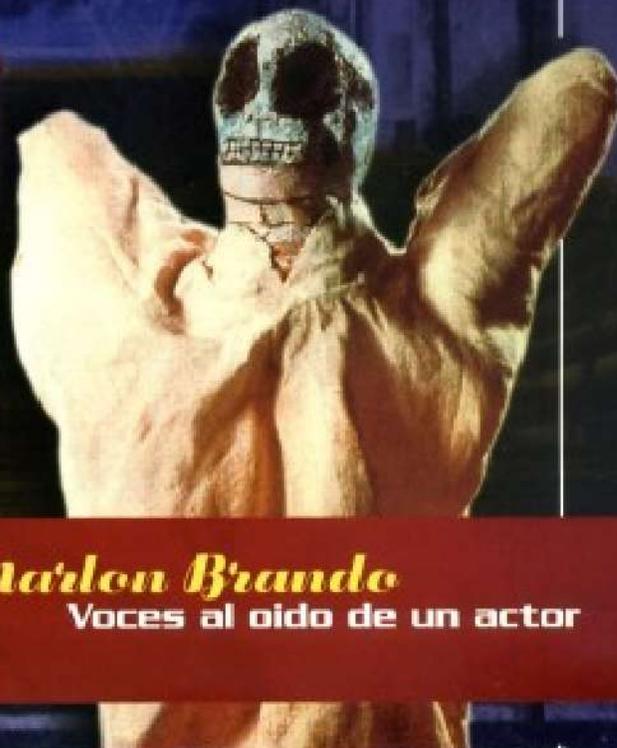
**Ensayos**  
Luis de Tavira  
Lucina Jiménez

**Devastados**  
Obra teatral de Sarah Kane

**Dossier**  
El teatro en los tiempos de guerra

Crítica

Entrevistas



**Marlon Brando**  
Voces al oído de un actor



noviembre 2001  
número cero

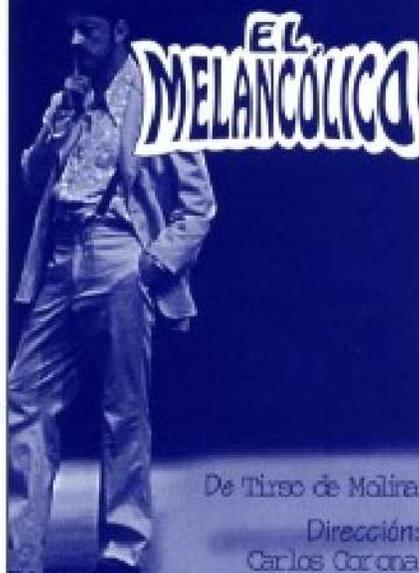


Visita nuestra página en Internet: <http://difusion.cultural.unam.mx>

## TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

**Viernes 20:00,**  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.



De Tirso de Molina  
Dirección:  
Carlos Corona

## TEATRO JUAN RUIZ DE ALARCÓN

Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

**Sábados y domingos 13:00 hrs.**

# La hija del aire

PRIMERA PARTE

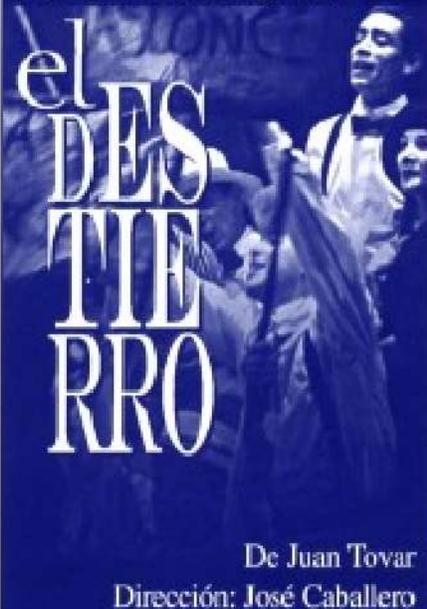
De Calderón de la Barca  
Dirección: Mónica Raya



## FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

**Jueves y viernes 20:00,**  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.



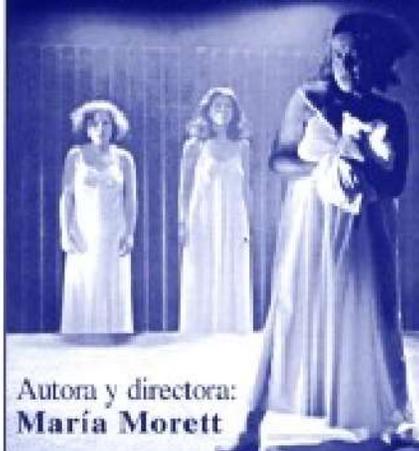
De Juan Tovar  
Dirección: José Caballero

## FORO SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

Centro Cultural Universitario • Insurgentes Sur 3000

**Sábados y domingos 13:00 hrs.**

# Mujeres en el encierro



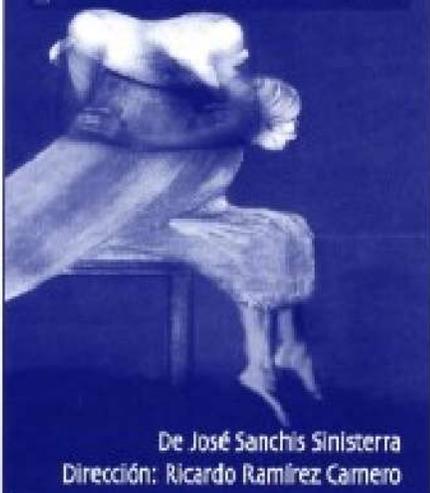
Autora y directora:  
**María Morett**

## TEATRO SANTA CATARINA

Jardín Santa Catarina 10 • Plaza de Santa Catarina, Coahuacán

**Miércoles a viernes 20:00,**  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

# El lector por notas



De José Sanchis Sinisterra  
Dirección: Ricardo Ramírez Camero

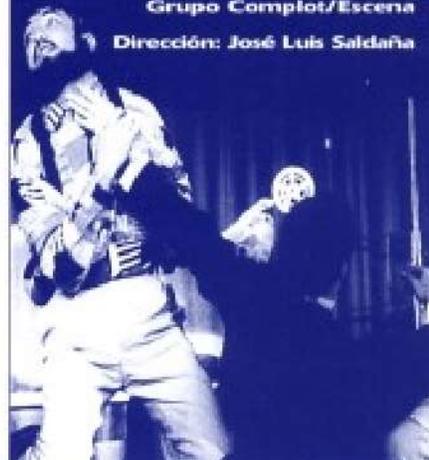
## FORO DEL MUSEO DE EL CARMEN

Av. Revolución esq. Monasterio, San Ángel

**Viernes 20:00,**  
sábados 19:00, domingos 18:00 hrs.

# Petición de Mano

de Anton Chejov  
Grupo Complot/Escena



Dirección: José Luis Saldaña

Para información sobre los eventos de la Dirección de Teatro y Danza,  
favor de comunicarse al teléfono: 5606-0679



**La Compañía Nacional de Teatro  
del Instituto Nacional de Bellas Artes  
presenta**

**Palabras**

**Homenaje a Xavier Villaurrutia**

Espectáculo de Germán Castilla  
Pilar Bolívar, Angeles Cruz,  
Bárbara Ebenchütz y Juan Carlos Borret

**Teatro la Capilla del Hábito**  
Madrid 13, esq. Centenario, Col. Coyoacán  
Viernes, 20:00 hrs.  
Sábado, 19:00 hrs.  
Domingo, 18:00 hrs.

*Amo la palabra,  
Dadme otra forma mejor  
Para decir que amo la palabra, sin repetir otra vez  
que amo la palabra  
y guardaré silencio.*

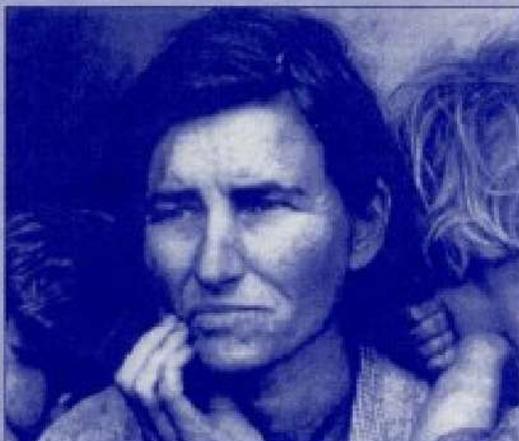


**Santa Juana  
de los mataderos**

De Bertolt Brecht  
Dirección: Luis de Tavira  
Con los artistas de Casa del Teatro

**Teatro Julia Castillo**  
**Centro Cultural del Bosque**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte  
Jueves y viernes, 20:30 hrs.  
Sábado, 19:00 hrs.  
Domingo, 18:00 hrs.

*Lo impresionante con Brecht, en Santa Juana  
de los mataderos, es la anticipación del desastre.  
Brecht nos dice que la complejidad de la  
guerra es muy simple: ver a quien le sirve. No  
a M, no a m, le sirve a los dueños de la guerra.*



**Zorros chinos**

De Emilio Carballido  
Dirección Carlos Corona  
Con: Gabriel Porras, Haydée, Boetto,  
Julieta Ortiz, entre otros

**Sala Xavier Villaurrutia**  
**Centro Cultural del Bosque**  
Paseo de la Reforma y Campo Marte  
Jueves y viernes, 20:30 hrs.  
Sábado, 19:00 hrs.  
Domingo, 18:00 hrs.

*Emilio Carballido es un gran creador de vida teatral  
(muy real, y por ende, fascinante).  
No hay poco en esta obra, de la aguzada malicia  
con que Carballido dismenaza los pequeños mundos  
obstinados en definir al ancho mundo a su imagen  
y semejanza.*



El **Paso de Gato**, en los teatros de arquitectura italiana, es un pasillo metálico que une la cabina desde la que se controlan las luces y el sonido con el escenario. Se le llama así porque transitarlo implica desplazarse a cuatro patas, con cautela. Y esa vida tras bambalinas es donde se organiza discreta, silenciosa e intensamente el espectáculo que observamos como público.

Esta revista desea convertirse en ese puente, en ese **Paso de Gato**, que comunique a los creadores del teatro con los espectadores.

En este número cero se arriesga una cobertura sin duda limitada sobre el fenómeno teatral de la ciudad de México, cuando **Paso de Gato** gozaría orgullosa de sentirse vocero nacional.

Este difícil proyecto apela a que la comunidad teatral lo defienda en tanto su difusor, peor pesadilla, punto de encuentro y, por supuesto, vínculo con el público a través de entrevistas, reportajes, reflexión y crítica.

En cada número de **Paso de Gato** se ofrecerá, además de un texto del teatro contemporáneo mundial y mexicano, un dossier que pondrá en el tapete de la discusión temas que nos importan. *El teatro en los tiempos de guerra* es el asunto obvio e ineludible a tratar ante el «escenario» de sangre y fuego que los atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos desataron. La sinrazón de la violencia no es justificable aunque la comunidad internacional la apoye y dé a un país poderoso el cargo implícito de policía del mundo. Paradójicamente los discursos de la violencia, ya sea a manos de terroristas o de los paladines de la justicia, acaban por parecerse horrorosamente. Y las consecuencias están aún lejos de la imaginación más ambiciosa.

**Paso de Gato** nace por la necesidad o fe o ingenuidad de quienes la hacemos, también reclamada desde tiempo atrás por un gremio que tendrá que apropiársela, hacerla necesaria y viable.

Aquí está, pues, en sus manos.

Jaime Chabaud

## Paso de Gato

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

### DIRECTOR

Jaime Chabaud

### SUBDIRECTOR

Ilya Cazés

### DISEÑO, EDICIÓN E ICONOGRAFÍA

Verónica Figueroa Koxvold  
Gerardo Villegas

### CONSEJO EDITORIAL

Antonio Crestani  
Mario Espinosa  
Lucina Jiménez  
Otto Minera  
Luis Mario Moncada  
Carlos Perzabal  
Luis Ignacio Sáenz

### CORRECCIÓN DE ESTILO

Lucía Puente  
Pilar Sánchez Navarro

### FOTOGRAFÍA TEATRAL

Fernando Moguel

Esta revista se publicó gracias al apoyo de las siguientes instituciones:



INBA



CENART

CONACULTA · FONCA



Paso de Gato es una publicación editada por Pteroma Ediciones. Publicidad, colaboraciones y correspondencia:

[pasodegato@pteroma.com.mx](mailto:pasodegato@pteroma.com.mx)

Número de certificado de libertad de título en trámite

Número de certificado de contenido en trámite

Prohibida su reproducción parcial o total

# Contenido

## ABREBOCA

04 Según cuenta la historia. *Peter Brook*

## ENTREVISTAS

06 Historia y sentidos de un animal insólito y sus tres cabezas Entrevista a Humberto Leyva. *Alfonso Cárcamo*

08 65 Contratos para hacer el amor, Sabina Berman revela los engaños del inconsciente. *Pilar Sánchez Navarro*

10 *El Destierro*, José Caballero la lleva nuevamente a escena. *Iván Olivares*

## DOSSIER

### EL TEATRO EN LOS TIEMPOS DE GUERRA

14 Dramaturgia de la guerra. *Ilya Cazés*

16 Carta abierta al Senado de la República.

18 Los creadores hablan sobre la guerra. *Jaime Chabaud*

21 Tiempo de teatro. *Luz Emilia Aguilar Zinser*

22 Teatro en guerra. *Michel Azama*

24 La Guerra, nuestra madre. (fragmento) *Ernst Jünger*

27 Devastados, texto dramático. *Sarah Kane*

## ENSAYO

38 Romper el círculo vicioso. *Lucina Jiménez*

40 Interpretar es crear. *Luis de Tavira*

## CRÍTICA

48 Trattaria d'improvizzo. *Olga Harmony*

50 Monólogos de la vagina. *Alfonso Cárcamo / Kahlo viva la vida. Noé Morales*

51 Feliz nuevo siglo doctor Freud. *Lidya Margules*

52 Devastados. *Rubén Ortiz*

53 El melancólico. *Carlos Nohpal*

55 Divino Pastor Góngora. *Flavio González Mello*

56 Taquilla

## CONTRA EL OLVIDO

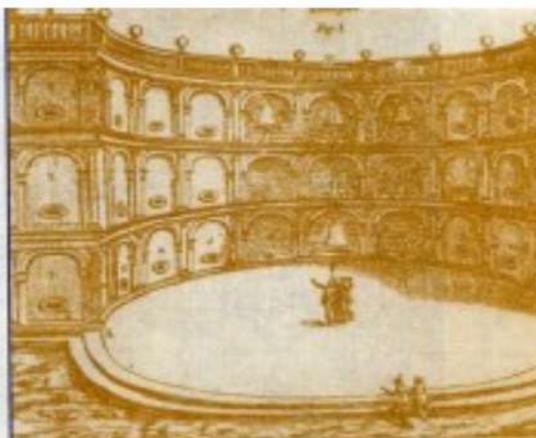
58 Así pasan... 100 años del teatro mexicano. *Luis Mario Mancada*

60 Marlon Brando, voces al oído de un actor.

62 Oscar Wilde, el autor.

65 Sobre Shakespeare, Goethe y Schopenhauer.

66 El enigma del gato.



Todos los grandes acontecimientos desencadenados por locos, por mediocres. Lo mismo ocurrirá, por asegurarlo con el fin del mundo.



Agradecemos el apoyo de



Paso de Gato

Av. Revolución 121-31 C.P. 11870 México



## Según cuenta la historia

Peter Brook

Dios, viendo cuán terriblemente aburridos estaban todas las criaturas al séptimo día de la creación, hurgó en lo más profundo de su ya de por sí desmesurada imaginación buscando alguna otra misión para la plenitud que acababa de concebir. De pronto, su inspiración sobrepasó sus propios límites infinitos y percibió otro aspecto de la realidad: la posibilidad de imitarse a uno mismo. Y fue así como inventó el teatro.

Convocó a los ángeles y les anunció su hallazgo en los mismos términos que aún perduranen un antiguo documento sánscrito: «El teatro será el campo a través del cual las personas alcancen a comprender los misterios sagrados del universo; y, al mismo tiempo -añadió con engañoso desenfado-, servirá de consuelo a los bebedores y los solitarios».

Los ángeles se emocionaron tanto que apenas si podían contener las ganas de que la tierra se poblara lo suficiente para poner el proyecto en práctica. Llegado el momento, la gente respondió con igual entusiasmo y rápidamente empezaron a proliferar los grupos que trataban de imitar la realidad de distintas maneras. Sin embargo, los resultados fueron desalentadores. Lo que había surgido como una posibilidad extraordinaria, tan generosa e incluyente, parecía escapárseles de las manos. En particular, los actores, escritores, directores, pintores y músicos no lograban ponerse de acuerdo ni siquiera en asuntos tan triviales como determinar quién de ellos era el más importante, y se pasaban buena parte del tiempo

riñendo y, por ende, descuidando su trabajo -que cada vez los satisfacía menos y menos.

Finalmente un día, al darse cuenta de que por ese camino no conseguirían nada, decidieron comisionar a un ángel para que regresara con Dios a pedir Su ayuda.

Dios deliberó largo tiempo... Luego, con parsimonia, tomó un pedazo de papel, anotó algo en él, lo puso dentro de una caja y se lo dio al ángel, diciendo: «Todo está aquí. Esta es mi primera y última palabra».

El regreso del ángel a los círculos del teatrales constituyó un acontecimiento colosal, y los profesionales se reunieron en derredor suyo para abrir la caja. El ángel sacó el papel y lo desdobló. Contenía una única palabra. Algunos la miraban por encima de su hombro mientras él la leía a los demás:

-Interés, ésa es Su palabra.

-¿Interés?

-Sí.

-¿Es todo?

-¡Sí, eso es todo!

Por toda la sala estallaron exclamaciones de desilusión.

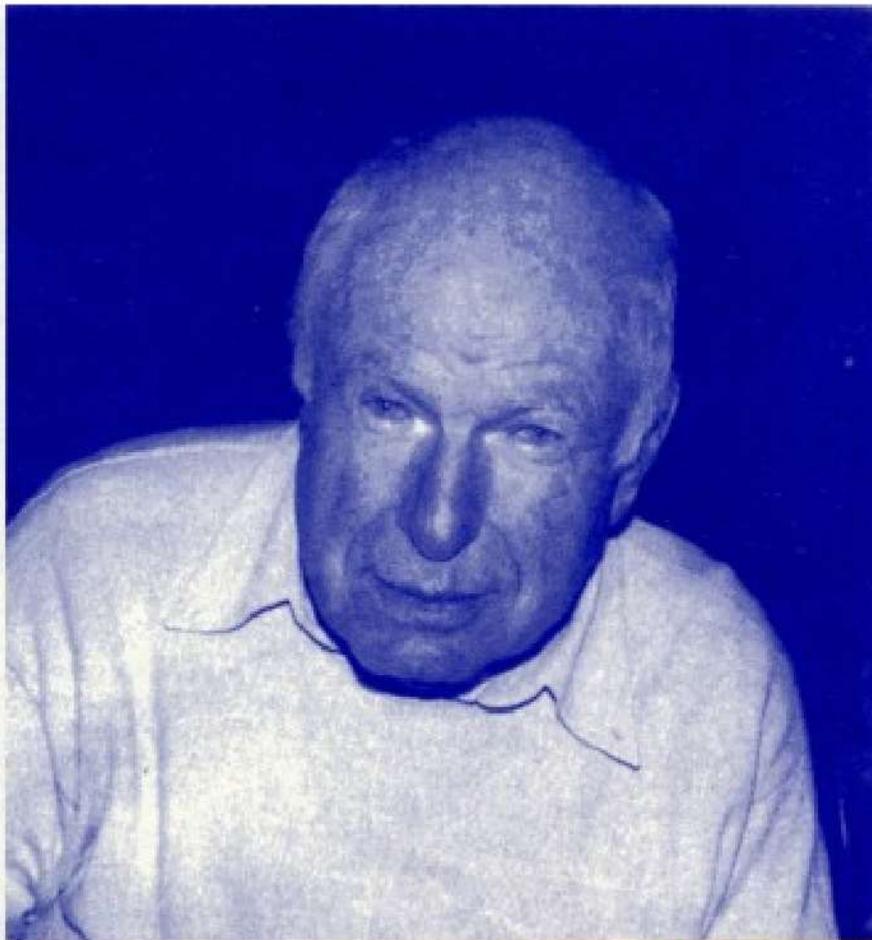
-Pero ¿por quién nos ha tomado?

-Ni que fuéramos niños...

-Como si no supiéramos nada...

En medio de ese ambiente de enojo, la reunión se dispersó y el ángel se alejó bajo una nube; la palabra, aún cuando nadie volvió a hablar de ella, se convirtió en una de las múltiples razones por las que Dios perdió prestigio ante los ojos de sus criaturas.

**El teatro será el campo a través del cual las personas alcancen a comprender los misterios sagrados del universo; y, al mismo tiempo servirá de consuelo a los bebedores y los solitarios**



*Peter Brook por Corale Bellakhe*

No obstante, unos cuantos miles de años después, un estudiante de sánscrito, muy joven, encontró una alusión a aquel penoso incidente en un antiguo texto. Como el muchacho trabajaba medio tiempo limpiando un teatro, se le ocurrió contarle a la compañía su descubrimiento. En esta ocasión no hubo risas, ni gestos de desdén. Reinó un silencio largo, respetuoso.

Después, alguien habló:

-Interés. Interesar. Debo interesar. Debo interesar a otra persona. No puedo interesar a otra persona a menos que yo mismo esté interesado. Lo que necesitamos es un interés común.

Luego otra voz dijo:

-Para compartir un interés común, debemos intercambiar elementos de interés de tal manera que resulte interesante...

-Para los dos.

-Para todos...

-Y el ritmo adecuado.

-¿Ritmo?

-Sí, ritmo, como al hacer el amor: si uno va demasiado rápido y el otro demasiado lento, el interés se pierde.

Entonces comenzaron a argumentar con seriedad y respeto sobre aquel asunto.

¿Qué es interesante?, se preguntaban, o, como alguno de ellos dijo: ¿En qué reside lo verdaderamente interesante? Y fue aquí cuando apareció la discordia. Para algunos, el mensaje divino era claro: «interés» aludía sólo a

aquellos aspectos de la vida relacionados directamente con las cuestiones esenciales del ser y de llegar a ser, de Dios y las leyes divinas. Para otros, el interés se refería al interés común de todos los hombres por entender con mayor claridad qué cosa era justa e injusta para la humanidad. Para algunos más, el carácter ordinario de la palabra «interés» era una clara señal de la divinidad: no debían perder un sólo minuto reflexionando sobre la profundidad y la solemnidad y, en cambio, debían seguir adelante y entretener a la gente.

Fue en este momento cuando el estudiante de sánscrito citó el texto completo, incluidas las razones por las cuáles Dios había creado el teatro: «Tiene que ser todas esas cosas al mismo tiempo», sentenció.

-Y de un modo interesante -añadió alguien más.

Acto seguido, el silencio se hizo profundo.

Al cabo de un rato, pasaron a debatir la cara opuesta de la moneda: la atracción que despierta lo «no interesante» y las extrañas motivaciones, sociales y psicológicas, que impulsan al público en el teatro a aplaudir con vigor cuando en realidad no tienen el menor interés en lo que están viendo.

-Si tan sólo pudiéramos comprender verdaderamente esta palabra... -dijo uno.

-Si la comprendiéramos mejor -agregó otro en tono sosegado-, podríamos llegar muy lejos...

# Humberto Leyva

## Historia y sentido de un animal insólito y sus tres cabezas

Entrevista por Alfonso Cárcamo



Fotografía: Fernando Maguel

*Debo hacer una confesión: En el accidente de lo cotidiano, escuché decir que "Animales Insólitos" contenía en su interior las ventanas del alma de su autor, de ahí que me entusiasmaro reconocer, en la senillez de una charla, al insólito Humberto Leyva, hombre joven de realidad excéntrica, que sin reparar en el fluido incontenible de sus palabras, despliega un horizonte a veces casi imposible de ser aprehendido.*

**Paso de Gato:** ¿Cómo narrarías tu historia de vida?

**Humberto Leyva:** ¡Ah, pues! Es muy sencilla..., soy una persona que desde niño siempre quiso ser actor, y para poder cumplir la meta de mi realización cómo artista he tenido que pasar a través de un proceso muy peculiar. Primero fue la escritura, no es que yo quisiera ser dramaturgo, pero me hice por accidente pensando todavía en que puedo llegar a ser un gran actor. Estudié letras españolas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Coahuila, y ya antes había estudiado agronomía. En la preparatoria hice mis pininos en teatro, ya sabes, hice el ridículo, pero me fue bien. Cuando me di cuenta que tenía el impulso incontrolable e irrefrenable de la pasión por el teatro fue cuando, en enero de 1986, me vine al CUT. Y en un proceso de selección bastante cuestionable y arbitrario a mi parecer, eligieron a 15 de los 500 que intentamos entrar, no me puedo quejar porque afortunadamente, aproveche lo más jugoso de ese evento, que fue el propedéutico a lado de gente como: Arcelia Ramírez, Lumi Cavazos, Lisa Owen, Víctor Hugo Martín, qué sé yo, hasta funcionarios como Alberto Lomnitz, artista también. Tuve la fortuna de estar en ese proceso, pero no me aceptaron como alumno y esa fue una marca que me quedo, ahora si que en "mi corazoncito", y como para decir "ahora se chingan, ahora voy yo", me fui a inscribir. Tomaba clases de oyente en el CUT con los maestros que me aceptaban, y fui a estudiar actuación con René Pereira. En 1986 o casi 1987 me inscribí a la universidad en la Facultad de Filosofía y Letras, y aún no me he recibido; la verdad es que yo no soy titulado, pero tengo las ganas, todavía tengo la esperanza de titularme a los 35 o 36 años. Y bueno, lo que siguió fue como algo más natural, en 1990 me recibí de la facultad, por así decirlo, con un montaje que se llamo "Las Bodas de Figaro", que dirigió Gonzalo Blanco, obra con la que nos fuimos al Festival Internacional Cervantino, pero yo renuncié por estar a lado de Jesusa Rodríguez y, me integré



a su experimento de El Hábito, que todavía sigue y, así estuve 5 años con ella hasta 1995, que fue cuando estrené mi primera obra a lado de Martín Acosta, *Naturaleza Muerta y Marlon Brando*. De 1990 a 1995, digamos que tuve la oportunidad de ver como el teatro se hacía y se deshacía, pero no solo por el hecho de que la gente pagara un boleto en taquilla, sino por que la gente, sobre todo, saliera feliz de haber pagado por ese boleto y, bueno, en este sentido yo he tenido cuatro grandes maestras con las que he trabajado, dudo que alguien tenga el privilegio y el honor de haber sido asistente o colaborador cercano de cuatro mujeres como: Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Astrid Hadad y Lucy Orozco.

**PG:** ¿Cómo se conecta tu historia de vida con tu modo de escribir, en específico con la trilogía de obras *"Naturaleza Muerta y Marlon Brando"*, *"Stabat Mater"* y *"Animales Insólitos"*?

**HL:** Yo creo que tiene que ver con el hecho de que en la vida de cualquier persona, de cualquier ser humano, llega un momento en que hay una maduración, tanto psicosocial como sexual, y a mí la madurez me llegó a los 23, 25 años, no sólo mi orientación sexual, sino mi ubicación en un status social, entonces, a partir de que viví una primera relación amorosa con una persona durante 7 años, mi percepción de la vida cambio, en tanto que yo tuve que aceptar que esa persona iba a fallecer. Obviamente, ahora te lo cuento en términos psicoanalíticos, pero en el momento en que lo vives no sabes ni a dónde vas, ni de dónde vienes, porque no te das cuenta que estás madurando hasta que ya te salieron las canitas, ¿no?. Entonces, empecé a escribir por la necesidad de plantear mi problemática, muy particular y personal, en relación a mi pareja, entonces, lo que para mí fue como una catarsis inicial, terminó siendo un experimento tanto para Martín Acosta, (que fue el director), como para los actores. Para mí fue algo realmente *sui generis*, no porque lo que yo cuente en *"Naturaleza Muerta y Marlon Brando"* tenga que ver fidedignamente con mi vida privada, sino porque lo que viví o estuve viviendo en ese momento de escritura me provocó emociones muy concretas e imágenes y paisajes del alma muy específicos, yo no me daba cuenta, creo que nada más me *explayé* y Martín ayudo a darle forma. He crecido como dramaturgo porque Martín me ha ayudado, yo nunca he tomado un taller de dramaturgia, ni con Carballido, ni con Argüelles, ni con Leñero, ni con nadie; lo que yo he hecho ha sido porque siempre ha estado la guía de Martín, inclusive en *"Stabat Mater"*, a pesar de que la dirigió Ricardo Díaz, (de hecho Ricardo fue recomendación de Martín Acosta) yo tenía que hacer las veces de que Ricardo era Martín y, aunque a veces no me gustara lo que el director proponía en escena, yo me aguantaba porque me manejo por una mística en la que el dramaturgo va de la mano del director. El que organiza el material en escena es el director, a lo mejor el que propone el juego es el dramaturgo, pero el que tiene la última palabra es el director, en ese sentido Martín Acosta (tengo el honor de decir que me le pude acercar a la persona a la que me le tenía que acercar en ese momento, ¿no?), toma en cuenta que

*"Naturaleza Muerta y Marlon Brando"* se estrenó, ni siquiera seis meses después de *"Carta a un Artista Adolescente"* - o sea que fue..., para mi fue un golpe de suerte. Toda la vida lo he dicho, soy un suertudo, en ese sentido, y ahora que vamos a estrenar otra vez, pues, todavía más lo digo.

**PG:** ¿Cuál es el concepto motor para la creación la trilogía?

**HL:** Cuando escribí *"Naturaleza Muerta y Marlon Brando"*, para empezar no se llamaba así, el título se lo puso Martín Acosta y es de él, en realidad la obra se llamaba *"Tres en el Umbral"* y después se llamó *"El Cumpleaños de Daniel"*, y que lo vuelvo a tomar, porque ahora estoy escribiendo el guión de cine y la película se va a llamar así, *"El Cumpleaños de Daniel"*. No estoy pidiendo permiso, sólo estoy avisando. Cuando escribí esta obra, no sabía que a partir de esos tres personajes iba a surgir un mundo de posibilidades, emociones y de realidades, ni el mismo Martín se lo imaginaba. Luego vino *"Stabat Mater"* y ahí fue cuando vislumbré la posibilidad de establecer un puente, quizá un poco de una manera pretenciosa, un poco a la manera de David Mamet o no sé, pero creo que se puede jugar con este experimento y, pues, *"Animales Insólitos"* que es la conclusión de esta trilogía va más orientada a eso a querer como..., a lo mejor yo no quiero, lo que menos debería proponerme es encorsetarme o forzar una trama con tal de que sea un guión de cine, cuando en realidad lo que estoy haciendo es teatro, ¿no? ; yo creo que eso lo sabré después de que se estrene *"Animales Insólitos"*, entonces veremos si hay la posibilidad de concluir un guión y de rodar una película y de aprovechar que en nuestros elencos hay gente que hace tanto cine como teatro, curiosamente Mónica Dione, Esteban Soberanes, Angelina Peláez y Vanesa Bauche, mucha gente de cine ¿no?

*Aquí detengo el ritmo acelerado del verbo de Humberto Leyva, me hubiera gustado agregar el discurso de alguno de los actores, como en un juego que intenta desahogar el espíritu de los que serán personajes, pero ni el tiempo ni el espacio dieron para insertar tal tamaño de universos, pues de por sí ya queda en corto el del dramaturgo. Volverá en la próxima.*

*"Animales Insólitos" se estrenó en el Teatro Casa de la Paz el día 28 de septiembre. El reparto está integrado por Vanessa Bauche, Fabián Corres, René Gatica, Mónica Huarte, José Juan Merdz y Ericka Stettner, la dirección de escena y el diseño escenográfico están a cargo de Martín Acosta, la producción ejecutiva la lleva Blanca Forzán, todo esto bajo el sello de la Compañía Teatro de Arena.*

# Sabina Berman

## 65 Contratos para hacer al amor

Entrevista por Pilar Sánchez Navarro



foto: Fernando Mosquera

**Paso de Gato:** Tu obra '65 contratos para hacer al amor', el tema es el sexo, ¿porqué?

**Sabina Berman:** Es una versión de *La Ronda* de Schnitzler. La escribí por 1900 y la pusieron en escena en la primera década del siglo XX; me encantó desde que la lei hace mucho tiempo, me parece como el arranque de muchas cosas que sucedieron durante el siglo; me encargaron una versión y yo esperaba hacer una sencilla, adaptarla a nuestra época, y al escribirla me dí cuenta cuánto ha cambiado realmente la sexualidad, entre *La Ronda* que escribió Schnitzler y nuestra vida contemporánea está la revolución sexual de los sesentas, antes aún está Freud, y está el movimiento de liberación gay y después curiosamente el sida que es parecido a lo que pasaba en época de Schnitzler que había la sífilis, esta era la gran enfermedad, y si es muy notable como han cambiado nuestras costumbres ante el sexo, por ejemplo cada escena de la obra de Schnitzler es una seducción y eso yo también lo guardo pero allí la seducción está confundida con la mentira, estas se entienden como sinónimos, todos los personajes mienten; la seducción ya no la entendemos como engañar al otro. En esta obra, sí es que hay engaños son engaños del inconciente, no del conciente, no la entendemos como un engaño per se, algo muy distinto en la obra de Schnitzler por ejemplo es que cada escena se trata de un hombre tratando de cogerse a una mujer que no quiere, en 1900 por supuesto, pueden haber sido muchas razones sociales para que eso haya sido así pero en nuestra época eso ya no tiene nada, pero de veras nada que ver.

**PG:** Era todo como 'el deber ser'

**SB:** Y censurado; el tema del matrimonio está siempre presente en Schnitzler, hay una propuesta de que lo que busca la mujer es el matrimonio y lo que buscan los hombres es el placer, y llegan a un concierto sobre los intereses, eso ya no tiene nada que ver tampoco con nuestra época, el matrimonio ya no es el fin último de las mujeres, ni la absoluta fobia de los hombres; no, ya está la píldora

anticonceptiva, en medio de 1900 y del 2000 está la revolución sexual, entonces revisar esas cosas me pareció muy interesante, tanto que a la mitad del camino de estar escribiendo esta obra me acordé de Freud y dejé esa obra y escribí Feliz nuevo siglo Dr. Freud; estaba escribiendo '65 contratos' y me di cuenta que no iba a ser una adaptación sencilla si hacía una adaptación honesta.

**PG:** Antes también la gente estaba fragmentada, los hombres estaban fragmentados entre el placer y el deber ser.

**SB:** En realidad lo que pasa es que en el matrimonio una pareja sexual más allá de los primeros tres años empieza a tener problemas con su sexualidad, eso es un hecho, entonces en aquella época la solución era la amante, ahora resulta que nosotras tenemos otras condiciones, un extremo del individualismo, ahora tenemos mucho menos miedo de perder la virginidad que de perder la identidad, y el tema de esta versión de *La Ronda* es el tema de perder la identidad; la obra empieza con un discurso: está una mujer frente a una cama y el hombre diciendo: 'como voy a lograr encamar a esa mujer, como voy a lograr que los dos estemos en la cama y convirtamos dos en uno', es una visión muy romántica, siempre buscando la pareja, la unión, de eso se trata la obra o sea el gran dilema de los personajes contemporáneos de esta obra es el problema de la identidad versus la unión en la pareja.

**PG:** ¿Y la actitud de la mujer en esa época?

**SB:** En 1900 ser mujer era ser la mitad de una pareja, y ahora las mujeres no solo no queremos ser eso, ser la media mitad que ya sabemos que esa media mitad es la media mitad de vida de la pareja, la que pierde las prerrogativas de libertad, porque la que pierde más libertad en la pareja es la mujer; esa es la primera versión de *La Ronda*; en el tiempo de Schnitzler la gente justificaba en gran medida su existencia por el placer, en Viena 1900, pero como algo inconfesable, en nuestra época estamos agobiados de mensajes en todas partes, en el radio, en la televisión, en todos los medios, en los libros, de que el sexo es lo máximo, es la experiencia pico del placer, que sin este no estás viviendo, tenemos una presión social tremenda, en la segunda escena de la obra por ejemplo una joven virgen quiere tener sexo con el personaje y está decidida a perder la virginidad.

**PG:** Los personajes de la obra intentan siempre relacionarse pero también desrelacionarse.

**SB:** De poner distancia, eso viene de *La Ronda* original, algo muy interesante de la obra de Schnitzler, relacionarse y no relacionarse, él usa el ardor de la mentira, todos mientan, yo de pronto dije: ¿porqué me aburre que mientan? Porque soy de otra época y además nosotros pensamos que el problema no es la mentira sino que es la vida, no es que si dejamos de mentir la vida va a ser simple.

**PG:** No, si es atractivo el misterio, y el misterio no es mentira,

**SB:** Sí claro, la vida es misterio; Pessoa decía que el único misterio de las cosas es que no tienen misterio, ese es el misterio abismal, el *Ching* habla de la transparencia como lo abismal.

**PG:** Abismal no en un sentido peyorativo

**SB:** No, en la transparencia está lo infinito.

**PG:** La claridad es lo bueno, lo malo es lo confuso, lo que no quiere decir que no sea misteriosa la claridad.

**SB:** Enormemente misteriosa. En la escena del loco y la psicóloga, llegan las ballenas a la bahía adonde ellos están, llegan a copular y viendo copular a las ballenas, ellos que han hecho una promesa de tener un amor, una amistad casta, se prenden y empiezan a besarse y a tener sexo. Ayer que paramos ensayos después de mes y medio yo les digo a los actores que no quiero platicar de qué se trata la obra porque creo que es terriblemente contraproducente la intelectualización, 'hagamos la obra, sintámosla, actuémosla, no platiemos de qué se trata', porque te quita energía y te quita misterio, al actor le quita el misterio; fuera de ensayos los actores me preguntaron qué dice la obra en total, y empezaron a poner en palabras algo que yo no tenía puesto en palabras y tienen razón, que la obra lo que dice es: 'Así es, somos seres sexuados como las ballenas', no hay otra afirmación en la obra; ahora ves que hacen muchos líos los seres humanos, ves que una de las cosas que hemos inventado para hacemos menos líos entre dos personas es crear contratos, por eso se llama '65 contratos'.

**PG:** O a veces las complicamos,

**SB:** Acá es un intento de contrato, en estas escenas es un intento de poner orden, por eso una escena que a mí me gusta mucho es la de una pareja que está en un aeropuerto haciendo una escala, y tratando de llegar a un contrato pero están sonando los celulares todo el tiempo, continuamente el mundo exterior irrumpe y tratan desesperadamente de llegar a un nuevo contrato después de haber vivido diez años juntos, aún decidiendo en qué religión van a educar al hijo que tienen, y es una maldita confusión porque la libertad implica elegir y vivimos muchísimo más libres que la gente de 1900 y tenemos muchísimas opciones pero no tenemos una sensación de saber qué es lo bueno y lo malo, sí, lo claro es lo bueno pero sé que es defendible la otra idea también, vivimos ahora en una época endonde tenemos muchísima libertad de elección cada ser humano, y no tenemos que estar de acuerdo, no estamos de acuerdo.

**PG:** En las escenas de la esposa y el marido, ella se quiere relacionar con más cercanía a él y él todo lo quiere a través de contratos lo que ella le reprocha diciéndole que se vuelve alguien inalcanzable, los contratos ponen orden pero a veces pueden ser una barrera.

**SB:** No claro, la obra no habla de una regulación, de hecho hay una escena en que van caminando los tres actores hacia el público hablando de la neta y nos reímos porque la neta es que cada uno trae su neta.

**PG:** ¿La neta no es nada neta?. Después hay una relación entre la apasionada y la psicóloga, un intento de relación.

**SB:** Sí sí, claro.

**PG:** ¿Quién dirige la obra?

**SB:** Yo la estoy dirigiendo.

**PG:** ¿Quiénes son los actores?

**SB:** Plutarco Haza, Claudia Vega y Evangelina Sosa.

**PG:** ¿Cuándo van a estrenar?

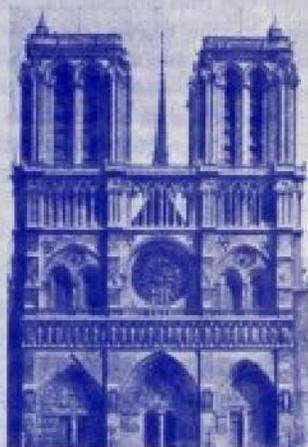
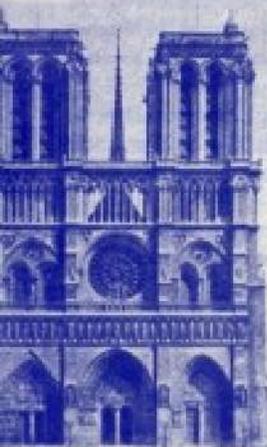
**SB:** En enero.

# José Caballero

## El destierro

Iván Olivares

José Vasconcelos (derecha) con su amigo Artur Dietrich en 1940



Diecinueve años después, José Caballero lleva nuevamente a escena *El destierro* de Juan Tovar, en el mismo espacio: el Foro Sor Juana Inés de la Cruz, del Centro Cultural Universitario. Lo hace con una renovada manera de abordar el texto y trabajar el teatro mismo, según confiesa.

José Caballero tiene la impresión, después de dirigir *Algo de verdad* (Stoppard) y *Escenas de un matrimonio* (Bergman), de que con esta puesta en escena inicia un nuevo ciclo en su trayectoria en un momento en el que él se siente tranquilo anímicamente y más dueño de sus herramientas en la visualización plástica de sus montajes; aunado todo ello a sus ya conocidas preocupaciones fundamentales en su quehacer: el trabajo actoral y la relación de la literatura con el teatro.

*El destierro* de Juan Tovar es la historia de Antonieta Rivas Mercado y su relación con José Vasconcelos en su lucha proselitista por el poder y su derrota, y también de su amor idealizado por el pintor Manuel Rodríguez Lozano; contada desde la perspectiva de ella y, como punto de partida, su suicidio en la Catedral de Notre Dame.

Considera José Caballero que el destierro de estos personajes es interior: es la sensación de estar desterrados de este mundo, un estar más allá en un desierto en el que habitan sus almas, con la sensación de estar físicamente en este mundo pero no pertenecer a él.

Antonieta Rivas Mercado es, para Caballero, una mujer extraordinaria de una profunda coherencia que vive en el ojo mismo del huracán social y político post-revolucionario, cuya muerte legitima el régimen político que ha terminado. Una mujer a quien debemos la creación del Teatro Ulises y la Orquesta Sinfónica Nacional y su apoyo al Vasconcelismo.

Su puesta en escena desea presentar el barroquismo del México de los años veinte -un barroquismo, del que según palabras de José Ramón Enríquez, este país nunca ha salido- los danzones, la pseudo-convivencia en un país que está forjando su identidad, con sus poetas y murales, el triunfo del PNR, los coletazos de la Revolución con la muerte de Obregón y la inestabilidad política, Salvador Novo y sus críticas descaradas al machismo y la derrota del movimiento vasconcelista; todo ello con el empleo de una profusión de recursos teatrales: juegos de tramoya y trampas, y la plástica en el vestuario y la escenografía con un tono exacerbado que recuerde los murales de la época- y que se vaya diluyendo con la presencia de Vasconcelos y adquiriendo un tono más realista en las escenas del destierro de estos personajes.

Un papel preponderante juega la elección del reparto. Caballero llamó a Montserrat Ontiveros para interpretar a Antonieta, por ser una actriz con la calidad suficiente y la fuerza emotiva para esta empresa: "Montserrat posee una presencia física elegante y hermosa propia de Rivas Mercado: una mujer cuyo destino hubiera sido muy distinto 100 años después".



Montserrat insiste en que interpretar a Antonieta debe hacerse desde el apasionamiento de esta mujer admirable, entrañable y comprometida a fondo con su vida, sus proyectos y sus amores, ya que sólo la pasión es la que te permite volcarte en la realización de tus proyectos. Estas palabras develan ese mismo "apasionamiento" que la misma actriz siente en sus proyectos, sus personajes y en su vida misma porque la pasión "te mueve, te sostiene, porque si, no, no existe el amor".

Antonieta fue una mujer marcada por el temprano abandono de su madre cuando ella tenía sólo 12 años, por lo que debió hacerse cargo de sus hermanos más pequeños y que creció rodeada de hombres en un círculo intelectual y de poder lo que la llevó a casarse a los 19 años con Antonio Blair, por la gran admiración que le tenía.

Para Montserrat la dificultad del personaje radicada en los complicados tránsitos emocionales que experimenta, ya que en sólo 2 horas presenciamos algunos de los momentos más cruciales de la vida de esta mujer, iniciando con su suicidio, el cual Caballero considera que en sí misma fue la mise-en-scene, que Rivas Mercado planeó para su muerte y que no se trató únicamente de un arrebato depresivo.

Montserrat cree que "la pasión más fuerte de Antonieta era su férrea voluntad de hacer algo por este país. No era una mujer sencilla que pretendía ser feliz en la vida y nada más, sino que tenía proyectos que la apasionaban: escribir, participar en el movimiento vasconcelista, su amor por Rodríguez Lozano, su pasión por la vida, pero que el desencanto la derrotó. Su voluntad no le bastó para hacer lo que ella creía, debía ser suficiente. Siempre quiso más, no para ella, sino para el país. Antonieta tenía vergüenza de México, un desencanto, no quería volver, sentía que aquí ya no había lugar para ella, ¿regresar?, sólo muerta". Y Montserrat finaliza: "Hay mil razones para quedarse en la vida, pero también pueden haber mil razones para irse".

Antonieta fue una figura clave en la campaña proselitista de Vasconcelos por el poder. Mucho se ha hablado y escrito del profundo enamoramiento que él le profesaba. Caballero invitó a José Carlos Rodríguez a interpretar esta figura, por la madurez que tiene para interpretar este personaje y porque encuentra un parecido físico notorio con Vasconcelos. Cree Caballero que su visión de este personaje es menos melodramática que hace 20 años. "Vasconcelos es un filósofo, una figura importante, señora. Sería difícil explicarse la vida cultural de México sin él".

Para José Carlos Rodríguez, Vasconcelos es una personalidad controvertida con un gran afán de saber. Un hombre que creía en que la mejor posibilidad de mejorar a este país era educándolo, idea que aplicó cuando estuvo a cargo del Ministerio de Cultura. Un idealista en cierta manera romántico. Un hombre que gusta de la sensualidad en el amplio sentido

de la palabra, con una gran vitalidad renovadora. Seducido por el poder y la esperanza que tenía de cambiar al país y dueño de una personalidad proselitista, inteligente, egocéntrica y enamorado profundamente de Antonieta al extremo de pensar abandonar en algún momento a su familia por ella. El suicidio de Antonieta, así como la derrota de su campaña cambian su carácter, debilitan su objetividad. En lugar de dolerse de sí mismo, la amargura y la ira invaden su carácter, sobre todo al ver los errores de los demás y no los propios.

La triada la complementa Manuel Rodríguez Lozano, el gran amor de Antonieta, pero que nunca pudo materializarse completamente; siempre se mantuvo para ella como un gran misterio, un hombre difícil, incapaz de entregarse completamente, así como Vasconcelos. José Carlos nos da una imagen muy interesante: "Antonieta pudo conocer verdaderamente las cicatrices y heridas de este gran hombre (Vasconcelos) pero con Rodríguez Lozano fue distinto, él le impidió conocerlo".

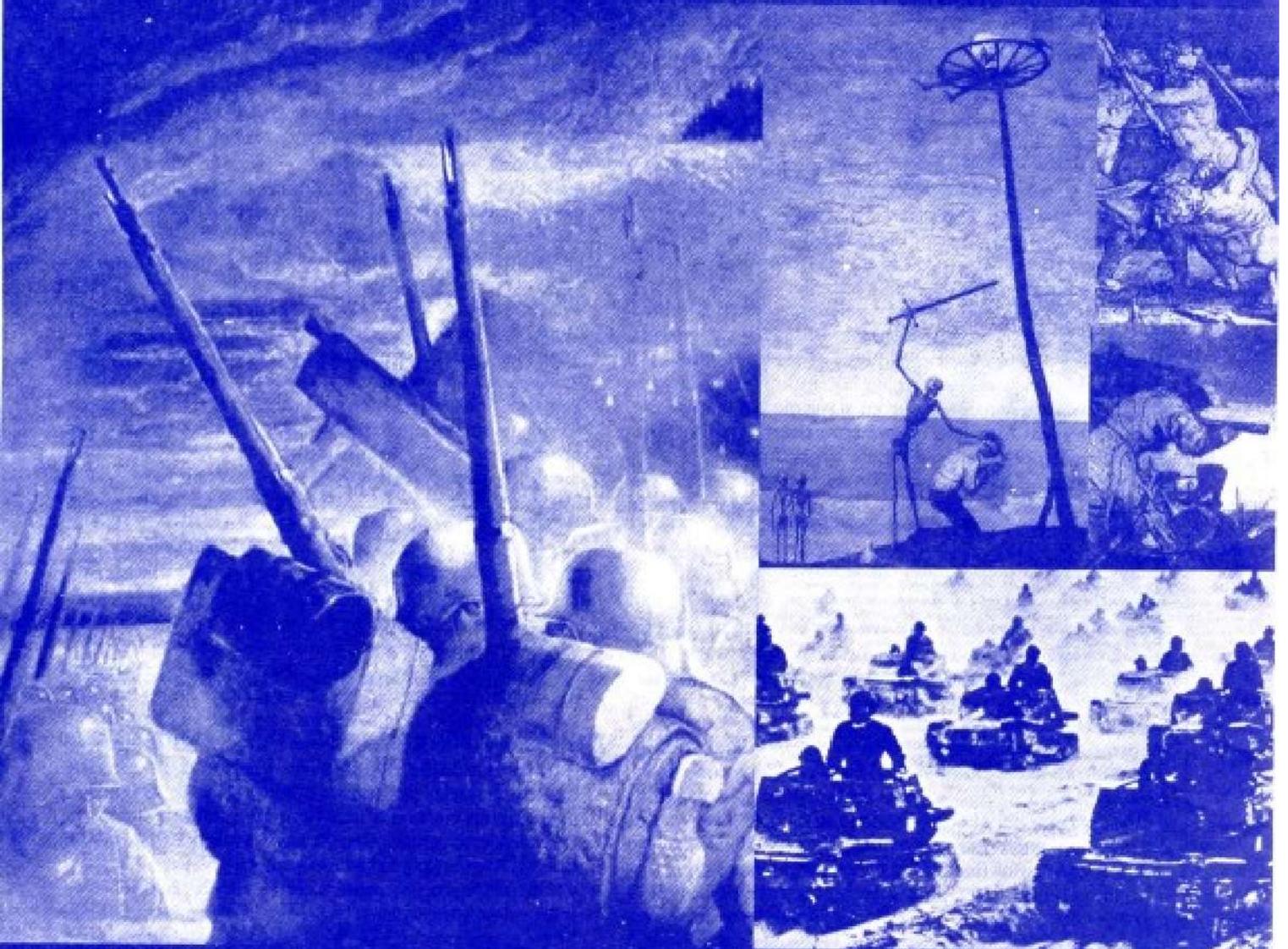
Rodolfo Arias interpreta a Manuel Rodríguez Lozano. Para el director cuenta con la apostura necesaria del personaje: "se dice que se distinguía entre la multitud, todas las mujeres lo veían. Yo creo que Rodolfo puede interpretar la fineza y la delicadeza de la condición vital de este personaje, sin caer en los estereotipos. Rodolfo cuenta ahora con un trabajo muy bien afinado".

Llevar a escena personajes históricos no es sólo cuestión de crear tipos que parezcan extraídos de alguna monografía o "figuras monolíticas en el exterior pero vacías en el interior" como considera José Carlos. Para Caballero, "se deben sentir, identificar, descubrir los pensamientos de estos hombres y sobre todo analizar las circunstancias del autor y la interacción de los personajes"; hacer obras con temas históricos "es fascinante porque nos permite hacer una revisión de nuestro pasado, de nuestra identidad y México es un país, que en cierta manera, tiene un memoria flaca".

En *El destierro* actúan también Jorge Ávalos, Guillermo Iván Dueñas, Miguel Cooper, Ignacio Ferreyra, Ana Valeria Russeky y Roberto Peralta y se presenta en el Foro Sor Juana Inés de la Cruz del Centro Cultural Universitario, gracias a la invitación de la UNAM para reponer la obra con el deseo de volver a presentar esta historia a los universitarios, ya que estos personajes son pilares fundamentales de la Universidad y de la vida intelectual del país.

Las palabras de José Carlos Rodríguez permiten cerrar este artículo con una frase que resume el porqué de esta obra: "Creemos que los grandes hombres son eso, «Grandes Hombres» sin contradicciones ni defectos, no los vemos como seres humanos y es que sobre todo, nosotros, los mexicanos no soportamos las contradicciones".

# EL TEATRO EN LOS TIEMPO



# S DE GUERRA



## DRAMATURGIA DE LA GUERRA

Ilya Cazés

La guerra toca de cerca al teatro. No sólo porque éste es, por definición, sensible al acontecer de su entorno, estudioso de la condición humana, sino porque en la guerra, en esta guerra, están en juego múltiples discursos y formas discursivas que inciden e incidirán en las formas dramáticas del teatro.

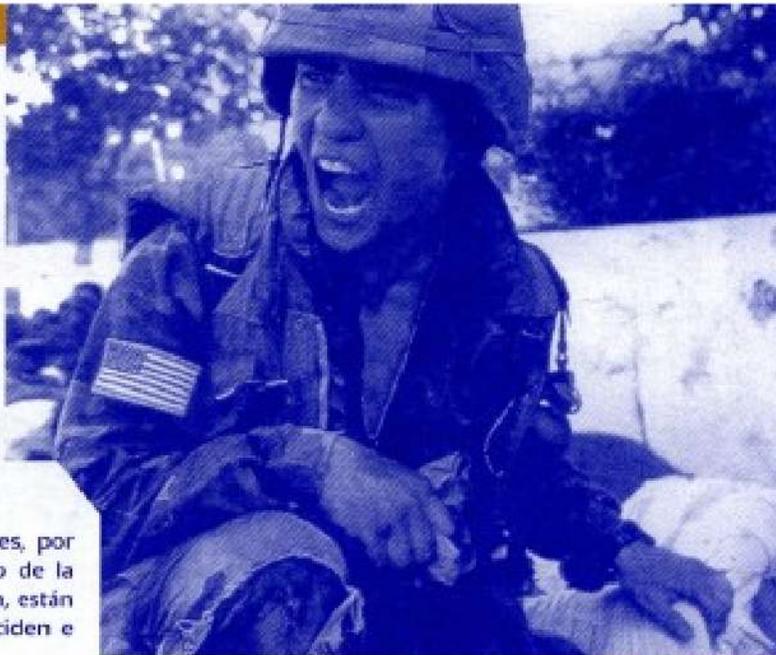
Doscientas guerras sacudieron distintos puntos del orbe en el siglo diecinueve. El mundo no dejó de estar en guerra a lo largo de todo el siglo que acabamos de despedir, y el que este año despierta, se inaugura con la denominada "nueva guerra". Desde Esquilo hasta Edward Bond, de Shakespeare a Beckett, con Brecht, Sartre, Kleist y Müller, la guerra se ha encriptado en ese faro-espejo que es la dramaturgia universal.

El desarrollo tecnológico que se genera en cada guerra, cuyos productos se incorporan posteriormente a la cotidianidad civil, como la televisión, la telefonía celular o la computadora de la que salen estas líneas, por ejemplo ejercen significativas mutaciones en las estructuras, en el lenguaje y en el discurso de nuestro teatro.

La guerra se ha estudiado desde las perspectivas y con las herramientas conceptuales de la sociología, de la antropología, de la historia; su pulso se mide periódicamente en términos financieros, y sus probables consecuencias se debaten y analizan en los ámbitos de la politología. Propongo aquí un acercamiento teatral al fenómeno, un doble ejercicio que permite ubicar escenarios y actores en la lógica dramaturgica, a la vez que ofrece atractivas figuras dramáticas para la creación de futuros textos teatrales.

Las reglas del *screenwriting* son implacables, y todo guionista lo sabe: la primera secuencia es literalmente fundamental: "Los primeros minutos de una historia pueden ser los más importantes. (...) El propósito del planteamiento (*set-up*) es proporcionar la información básica para que la historia comience: ¿Cuál es el estilo? ¿Quiénes son los personajes principales? ¿De qué trata la historia? ¿Dónde tiene lugar? ¿Es una comedia, un drama, una farsa, una tragedia? (...) En la mayoría de las buenas películas, el planteamiento comienza con una imagen. Al escribir procura, por lo tanto, comenzar con una imagen, una sensación, una información de dónde estamos, del ritmo, del estilo de la película. Dinos todo lo que puedas con esa imagen. Métenos en el ambiente de la historia y, si es posible, crea una metáfora que nos diga algo del tema a través de las imágenes."<sup>1</sup>

Así, una mañana soleada de fin de verano, la secuencia del planteamiento habrá de dar la vuelta al mundo. Aviones que se incrustan en los edificios más representativos del poder de la cultura que dio origen al *happening*, sendas explosiones, cuerpos que se arrojan al vacío desde las alturas, derrumbes de edificios. Se trata, sí, de la escena más trillada, repetida y reconocible de cualquier *thriller* *hollywoodense*, con la agravante de que es auténtica.



Fotografía: Christopher Morris

### Primera figura dramática: las fronteras de la ficción son traspasadas, la fábula invade materialmente la realidad.

El futuro protagonista, todavía un hombre gris, negociante y político por herencia, de dudosa legitimidad, es informado del *set-up* en el marco de un enternecedor encuentro con niños y niñas, es decir, con el futuro del mundo. Al recibir la noticia, hace notar en su rostro la más convincente expresión de paciencia, humildad y sabiduría de la que es capaz, y se lanza al lugar de los hechos para tomar las riendas de la trama.

El hombre gris, ahora centro de las miradas del mundo entero, oficia entonces dos rituales: uno religioso, que conduce con un sermón político, y uno político, en el que enuncia un discurso religioso. Ambos tienen un único fin.

### Segunda figura dramática: el protagonista se autoproclama como tal.

El autoproclamado protagonista hace a continuación un prólogo de la tragedia que habrá de venir, disfrazándola de melodrama. Invoca a la divinidad y llama a combatir al demonio, definiendo esta batalla como la que tendrá lugar entre el bien y el mal, advirtiendo que el primero habrá de vencer al segundo. En un gesto propio del más elemental de los principios maquiavélicos, el protagonista traslada al enemigo al punto más distante fuera de sus dominios, y designa al antagonista, al que habrá de perfilar como encarnación demoníaca. El antagonista, socio en el comercio de oro negro del primero es, igual que éste, heredero de inmensas fortunas, atrincherado en el ejercicio del poder por beneficios dinásticos, y asume gustoso el segundo rol más importante de la tragedia. La distribución del resto del reparto es tan rápida y contundente como eficaz y la establece, también, en una sola réplica, el propio protagonista: "o están conmigo, o están con el terrorismo; quien no esté con nosotros, está contra nosotros". Así, de un solo golpe, la humanidad entera es integrada al reparto, en calidad de *extra*, pero la tragedia se ha quedado

<sup>1</sup> Seger, Linda. *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*. Ediciones Boli, Madrid, 1995 (4ª. Edición), pp.33-34.

sin público (no olvidemos, insisto, que el protagonista pertenece a la cultura que dio origen al *happening*).

Afortunadamente, dos coros se integran rápidamente; uno representa a los buenos, otro a los malos y, como en toda tragedia, habrán de jugar un papel determinante. Se trata de distribuidores de escenas que permitirán a los distintos personajes enterarse parcialmente de la acción que ocurra en otros ámbitos del escenario, exhaltando así la pasión necesaria para el desempeño de sus respectivos roles. Día y noche – el protagonista ha anunciado que la tragedia será distinta y prolongada– los coros se encargan de difundir para los extras las dimensiones del poderío o los pormenores del sufrimiento de sus respectivos bandos.

Finalmente, el protagonista busca título para la tragedia. En un primer tiempo, la llama "justicia infinita". Pero en una escena que no verán ni el público inexistente, ni los propios integrantes del reparto –el protagonista ha anunciado que algunas escenas serán visibles y otras no–, los productores llaman aparte al protagonista para sugerirle que matice el título. El adjetivo es excesivo e implica que no habrá segunda parte posible, a menos que su propio bando sea derrotado. El protagonista matiza entonces, y la tragedia habrá de llevar el nombre más modesto y ambiguo de "libertad duradera".

**Tercera figura dramática: el protagonista, con facultades para designar al resto del reparto, determinar la duración de la obra y establecer su título, asume las funciones del director de escena.**

Los productores hacen entonces gala de la utilería que han diseñado y confeccionado especialmente para este espectáculo. Utilería *sui generis* que tiene la capacidad inigualable de producir, en la realidad, efectos especiales idénticos a los que sólo han sido vistos en películas futuristas de acción: misiles pensantes, helicópteros rasantes, aeronaves espías sin tripulación, bombas de fragmentación, etcétera, cuyos complicados nombres serán repetidos una y otra vez por los coros, en patéticas estrofas que anuncian, con su ritmo, el inicio del desarrollo.

**Cuarta figura dramática: el protagonista, que ha asumido todos los poderes sobre la escenificación de la tragedia, sólo se somete a la voluntad de los productores.**

"Una buena historia siempre ha de mantener el interés. Y ello se logra por los giros y quiebras de la acción, impredecibles e intrigantes a lo largo de todo el camino hasta el final. Si la historia fuera siempre lineal, desde el primer empujón hasta el clímax, perdería su interés dramático. (...) [el punto de giro] cumple las siguientes funciones: Hace girar la acción en una nueva dirección. Vuelve a suscitar la cuestión central y nos hace dudar acerca de su respuesta. Suele exigir una toma de decisión o compromiso por parte del personaje principal. Eleva el riesgo y lo que está en juego; Introduce la historia en el siguiente acto. Nos sitúa en un nuevo escenario y centra la atención en un aspecto diferente de la acción". Cambio de escenario. Los emisarios bélicos del protagonista se sitúan en torno al territorio del antagonista, bajo pretexto de capturarlo. Inician para ello un intenso bombardeo que habrá de durar semanas sobre distintas poblaciones del territorio en que se presume se esconde inocentemente el antagonista. Pero éste irrumpe en un tiempo y espacio indefinidos –nos lo muestra el coro– para lanzar una perorata idéntica a la del protagonista en que, frente a una escenografía rocosa que los más destacados geólogos occidentales intentarán en vano escudriñar, se invocan los poderes divinos y en su nombre se llama a responder a la guerra. El protagonista llama al orden a su coro, instruyéndole para no difundir más escenas del antagonista: pueden estar codificadas, y enviar mensajes cifrados a sus seguidores.

**Quinta figura dramática: el protagonista, que ya ha re-semantizado los conceptos del bien y del mal, censura ahora las escenas del antagonista, posiblemente codificadas, con ello, se abre un nuevo espectro semiótico en la tragedia: toda acción dramática proveniente**

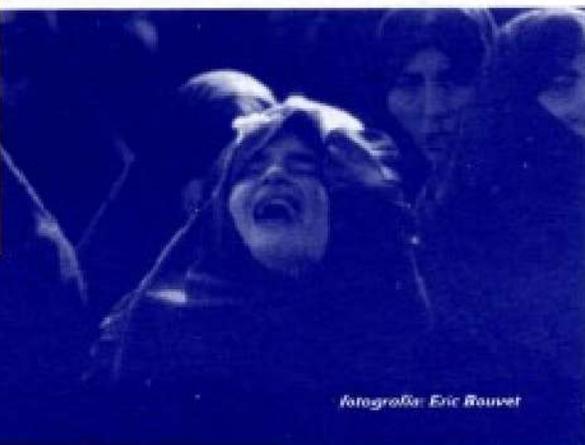
**del antagonista puede ser lo que es y, simultáneamente, ser exactamente lo contrario de lo que aparenta ser. Las acciones del protagonista en cambio, son lo que son, y punto. Así, el protagonista se apodera, en nombre del bien, de la semiósis de la tragedia.**

Las bombas inteligentes valuadas en decenas y hasta centenas de miles de dólares siguen estallando durante días y noches en hospitales, en viviendas, en almacenes de alimentos e inclusive –lo dice el coro–, en un centro de comando enemigo y en un aeropuerto, sin que se logre capturar al antagonista. Al mismo tiempo, el protagonista cuyo superobjetivo, hay que recordarlo, es acabar con el terrorismo y conseguir la libertad duradera, ordena arrojar alimentos, medicinas y cobijas sobre el territorio devastado para salvar vidas inocentes, víctimas del antagonista. Un vocero del protagonista se anticipa a las insospechadas escenas siguientes: informa a los extras, mediante el coro, que el antagonista tiene la intención de envenenar los alimentos y acusar de ello al protagonista.

**Sexta figura dramática: el protagonista determina lo que no ha sucedido en la obra; la reacción antecede a la acción, y el protagonista asume las funciones del dramaturgo.**

Mientras se espolvorean por las noches pequeños puñados de hombres sobre el territorio enemigo, para ser recogidos por helicópteros al amanecer, el protagonista garigolea su poderosa firma en dos documentos fundamentales para el resto de la tragedia. Uno es un contrato de compra venta (el más grande que se haya firmado en todos los tiempos) con los productores para que manden fabricar más piezas de utilería. El otro es una ley que establece como garantes de la libertad duradera las facultades del protagonista para intervenir todo diálogo o cualquier forma de comunicación entre los extras, para enviar a camerinos o eliminar definitivamente de la fábula a cualquier personaje que resulte sospechoso, en función de su apariencia.

**No hay más figuras dramáticas posibles; el desenlace plenamente previsible, ocurrirá cuando el protagonista esté en condiciones de declarar, así sea en un monólogo interior: "la tragedia soy yo".**



Fotografía: Eric Bauzer

# CARTA ABIERTA

Unamos Voces, Actuemos Juntos por la Paz (UVAJUP)

Los atentados del 11 de septiembre en Estados Unidos son hechos abominables. Es muy doloroso, repudiable que personas inocentes hayan sido atacadas de esa manera. Los dolientes merecen absoluta solidaridad.

Quienes participaron en la planeación, patrocinio y ejecución de esos crímenes deben ser castigados por los cauces de la legalidad y neutralizada toda reincidencia de actos terroristas.

Estados Unidos ha declarado la «Primera Guerra del Siglo XXI». Se concibe como una guerra contra el terrorismo. Ha desplazado un poderoso aparato militar a Medio Oriente y Asia, con el fin lanzar ataques directos contra uno o varios países de la región y realizar otras operaciones no especificadas. Se ha comenzado ya con bombardeos contra varias ciudades de Afganistán. Esta situación amenaza el futuro de la humanidad. El combate contra los terroristas no debe por ningún motivo tomar el cauce de las armas contra personas inocentes. Es incuestionable que la violencia genera violencia y la humillación genera humillación, ninguna de estas favorece la paz. En la búsqueda y castigo de los culpables de los atentados contra Estados Unidos se debe impedir la siembra de motivos para atizar más actos de venganza. En la batalla contra el terrorismo se deben preservar los principios del Derecho Internacional.

El estado de guerra posibilita un retroceso de los avances democráticos, la violación de los derechos individuales, alimenta la xenofobia, el racismo y otras formas de intolerancia. Debemos impedir que se fortalezca en el mundo un terrorismo de Estado y evitar el avance de neo fascismos.

Desde la Segunda Guerra Mundial la relación de muertes por guerra se ha invertido. Cada vez son más las personas inocentes que mueren a causa de los enfrentamientos militares: Somos los integrantes de la población civil los más expuestos a la guerra y al terrorismo, nuestras comunidades, familias, hijos son los potenciales campos de batalla. No podemos asumir una actitud pasiva ante la amenaza de nuestro futuro y de las generaciones por venir. La guerra nos expone a la enfermedad, el hambre generalizada, la muerte; al uso de armas químicas, biológicas, genéticas; a la catástrofe ambiental; y de un modo muy significativo a la hecatombe nuclear.

Los recientes acontecimientos imponen a la comunidad de naciones, y desde luego a México, la necesidad de reflexionar y actuar sobre las causas y condiciones que provocan hechos sangrientos a tan gran escala, y nos obligan a impulsar la marcha hacia un orden social, económico, político más justo y respetuoso de la dignidad humana. En la tolerancia de formas cotidianas de violencia y de terrorismo, como la extrema miseria, marginación y desesperanza en que viven las mayorías sobre la tierra,

## CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS

Art. 89 Las facultades y obligaciones del Presidente de la República son las siguientes:

X. «Dirigir la política exterior y celebrar tratados internacionales, sometiéndolos a la aprobación del Senado. En la conducción de tal política, el titular del Poder Ejecutivo observará los siguientes principios normativos: la autodeterminación de los pueblos; la no intervención; la solución pacífica de controversias; la proscripción de la amenaza o el uso de la fuerza en las relaciones internacionales; la igualdad jurídica de los Estados; la cooperación internacional para el desarrollo; y la lucha por la paz y la seguridad internacionales.»

fomentamos el fracaso del Derecho, de las mejores formas de hacer política. Debemos asegurar el derecho de todos a la paz. México no debe apoyar acciones bélicas. Es mandato de nuestra Constitución buscar la soluciones pacíficas a los conflictos internacionales, la no intervención, la autodeterminación y la soberanía de las naciones. No es admisible el apoyo incondicional, si no es en cumplimiento de este mandato. Toca al Senado de la República en el desarrollo de sus funciones constitucionales ejercer un papel decisivo, a fin de que estas normas tengan plena e irrestricta vigencia. La posición de México en las graves condiciones que enfrenta la comunidad internacional debe ser firme y clara en favor de la paz, de la solidaridad contra toda forma de discriminación por razones de raza, color, nacionalidad, género, religión o ideología. Su determinación debe ser cabal en contra de la guerra y el terrorismo. Para hacer visible el sentir de quienes repudiamos la guerra y el terrorismo, convocamos a poner en las puertas o ventanas de nuestras casas una bandera blanca, con la palabra PAZ en letras negras. Los firmantes invitamos a la sociedad civil, agrupada en organizaciones y a título individual, a formar un amplio frente contra la violencia, un frente por la paz.

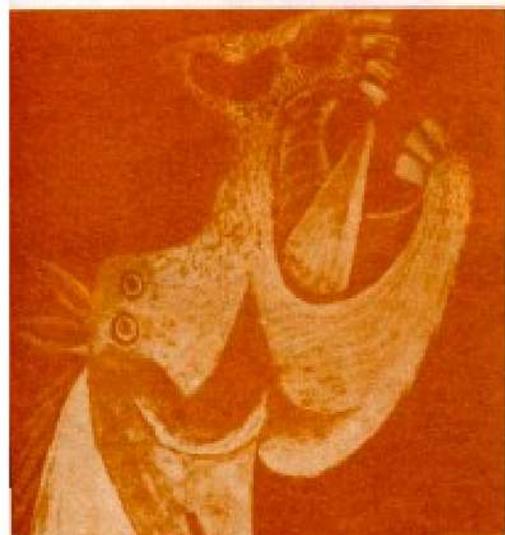


**FIRMANTES**

- Academia Mexicana de Derechos Humanos, Embajador Oscar González.
- Sociedad General de Escritores Mexicanos, Presidente, Lic. Victor Hugo Rascón Banda.
- Academia Mexicana de Arte Teatral A.C., Presidente, Germán Castillo.
- Movimiento Mexicano por la Paz y el Desarrollo, Secretario General, Manuel Terrazas.
- Asociación Mexicana de Productores Independientes, Presidente Ernesto Rimoch.
- Coordinadora Popular Madres Educadoras, A.C., Rep. Leticia Chávez Rodríguez.
- Fundación Alternativa, A.C., Coord. Gral. En el D.F., Javier Meredosa.
- Ciudadanos de la Antigua Ciudad de México, A.C. Pdxr. Sergio M. Romero.
- Delegación D-III-57, SNTE, Trabajadores de Radio Educación, Secretaria General Hilda Saray
- Sindicato D-III-A-1, Sección 10, del SENTE, CNTE, Profesores Académicos del INAH.
- Centro de Investigación Escénica El Teatrillo, Yucatán.
- Movimiento Cultural Techo Blanco, Coord. General Vanessa Bauche, José Antonio Lendo, Laura Hidalgo, Humberto Robles
- Jorge Fons, Cineasta y Póte. de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.
- Marcela Fernández Volante, Cineasta y Sria. General de STPC.
- Humberto Zurita, Actor y Presidente de la ANDI.
- Antonio Crestani, Director de Teatro y Danza, UNAM
- José Ramón Enriquez, Director del Centro Universitario de Teatro, UNAM
- Aarón Hernán, Alberto Bohórquez, Ana Ofelia Murguía, Juan de la Riva, Sigfrido Barjau, Enma Dib, Javier Patrón Fox, Marco Julio Linares, Gustavo Sánchez Parra, Maira Sərbulo Cortéz, Héctor Bonilla, Sofía Alvarez, Enrique Semo, Luisa Huertas, Luz Emilia Aguilar Zinser, Silvia Sandoval, Roberto Roque, Enrique Zapata, Perla Barrera García, Eivra de Angels, Ma. Teresa Guizar, Natalia Moguel, Elizabeth Haro, Lourdes Sánchez Duarte, Raúl Moreno Woonche, Arturo Ramírez, Julieta Egurrola, Anabel Rodrigo, Martha de la Lama, Felipe de la Lama, María Almela, Rodrigo Mondoza, Nuria Martínez, Ivonne Pérez, Erandi Rubio Huertas, Francisco Javier Díaz Dueñas, Mario Casillas, Ileana García, Gabriela Graeda, Marta Aura, Jorge Fink, Azucena Rodríguez, José Pantoja, Guadalupe Gonzen, Laila Plante, David Rencoret, Sergio Mario Romero Ramírez, Luis Alberto Kuhn Vargas, Eugenio Pío Albueme, Hortencia Velázquez, Federico González Anaya, Bibiana Pires Carrasco, Guillermo Bellinghausen Zinser, Guadalupe Velasco, Virginia Sosa, Patricia Rivas, Claudio Kaim, Arturo Ríos, Abraham Oceransky, Susana Alcázar, Francisco Núñez Montes, Raúl de la Fuente Reyes, Silvia Peláez, Marieli Molina Puerta, Miguel Galeano Vélez, Bertha Hiriart, Manuel Zavala y Alonso, Mercedes Villegas Yduhate, Verónica Fernández Espinosa, María del Pilar Fernández Bardales, Julieta Salgado Nuñez, Oscar Ortiz Vargas, Ricardo Rodríguez Rodríguez, Jaime Garrica González, Paola Ballesteros Zebadía, Leslie Mógica, Itzel Ursul, Jorge Zárate, Raquel Araujo, Karina Gidi, Sonia Riquier, Jorge Prior, Claudette Maill, Jorge Zinser, María Ros, Ricardo Moura, Ricardo Andrade Jardí, Amanda Quezadas, Llanes, Alberto Lomnitz, Francisco Javier Díaz, Marisa Giménez Cacho, Alma Esparzá, Fernando Saínzana, Eivra Nuñez, Rafael Montero, Valentina Castiblanco, Tiare Scandia, Pavel Sandoval, Julieta Coto, Estefanía Gómez Counahan, David Olgun, Laura Almela, Mario Zaragoza, Antonio García Reyes, Haydee Roetto, Angeles Moreno, Carlos Corona, Iello Eliel, Jesús Sáez Cruz, Mara Herrera, Patricia Marrero, Rogelio Luévano, Iliana de la Garza, Gabriela Cerecedas, Irma Arce, Rosenda Monteros, Mauricio Jiménez, Pilar Boliver, Mario Espinosa, Manuel Montoro, Gabriel Pascal, Eduardo Ruiz Savinón, Virginia Duarte, Marcela Gascón, Juan Loredo Castro, Elena García Huerta, Antonio Vázquez Hernández, Carlos Carrera, Servando González, José Luis Duxal, Miguel Castillo, Jaime Chabaud, Ilya Cazés.

*Al correr los días, luego de los atentados terroristas al corazón y entrañas de los Estados Unidos, se construyó la alegoría de la maldad absoluta encarnada en la persona de Osama Ben Laden. La manipulación de los medios masivos llevó a la caricaturización del terrorista y, paradójicamente, también a la del no muy brillante George W. Bush. El mundo se ha polarizado, cual pastorela, entre buenos-buenos y malos-malísimos. La sinrazón y la sed de guerra han triunfado. Paso de Gato creyó pertinente acercarse y escuchar a una preocupada comunidad artística que reflexiona y se hace preguntas muy necesarias.*

## LOS CREADORES HABLAN SOBRE LA GUERRA



**Jaime Chabaud**

**Marco Antonio de la Parra**  
dramaturgo chileno

Los políticos nos toman prestado el concepto de «escenario» de guerra, «escenario» mundial, «escenarios» posibles. Y no es gratuito porque se trabaja un espacio muy teatral. Un espacio potenciado donde ocurre lo extracotidiano en el país más seguro del mundo y se necesita público. La guerra, por vía de los medios de comunicación, ha hallado espectadores cautivos. El ataque contra Estados Unidos fue un acto «espectacular» en el sentido más perverso en que la cultura de fin de milenio usa la palabra. Las mil y un imágenes de ese día en Nueva York están plagadas de simbolismos y metáforas. La esencia del terrorismo es desmantelar un referente frente a millones de espectadores. Es obvio que el ataque no tenía ninguna posibilidad de desmantelar militarmente a EU. Las «bajas» que hubo son mínimas. Lo importante era demostrar, en un acto moral,

cargado de signos, de voces religiosas, que la geografía simbólica dada por invulnerable no lo será más. ¿Qué podemos hacer los creadores de teatro cuando la vida se ha vuelto un espectáculo y nosotros un público pasivo? El teatro ha sido rebasado pero seguirá siendo, si no es complaciente, terrorista. Claro que de escribir algo sobre este asunto tendría que resultar un acto terrorista en donde no hubiera muerte. En el teatro la muerte es un error. Hay una frase de Vicente Huidobro que me gusta mucho: «Era tan mal actor que lloraba de a de veras». En el teatro no se muere de verdad.



**Mauricio Jiménez**  
director de escena

Como seres humanos tenemos que estar en contra de la devastación, la violencia, la muerte del otro. Y para oponernos a los actos de muerte deberíamos generar actos de vida, es decir: hacer teatro. Por supuesto en nuestro trabajo artístico la clave está en saber qué decir y cuál es su oportunidad. Brecht no pasará de moda ni Shakespeare ni Eurípides. Cualquiera de los clásicos nos ampararía perfectamente en un discurso contra la guerra. No se necesita plasmar la realidad de manera literal y grosera para realizar un acto político. Creo que entre más radicales seamos en nuestras proposiciones ante cada acto de miseria, ante cada posición de muerte que planteen las cúpulas de poder, deberemos oponer actos de vida que modifiquen y mejoren las condiciones del ser humano. Esa es nuestra misión como gente de teatro.

**Luisa Huertas**  
 actriz y maestra

Quisiera defender en el escenario y fuera de él nuestro derecho a la paz. La denuncia se impone cuando los inocentes mueren, cuando la destrucción de países y culturas se acepta como un derecho a réplica de actos terroristas que nadie puede justificar. Saludo obras como *Devastadas* que habla de la guerra, como *Divino Pastor Góngora* que habla de la persecución y la intolerancia, saludo las obras que le dan a la gente algo bello que los mejore como seres humanos. Queremos hacer un frente nacional por la paz; sí, contra el terrorismo, pero anteponiendo la paz. Es inaceptable la amenaza de un pueblo a otro pueblo.

**Adam Guevara**  
 director de escena y dramaturgo

El teatro siempre ha tenido la obligación de responder al entorno. Por supuesto yo escribo de lo que me atañe, de lo que me afecta. Pero si puedo decirte que ante esta guerra todavía no he logrado formularme ni siquiera preguntas. No salgo del asombro del atentado. Y lo peor son las consecuencias que esto va a traer. Y el teatro tendrá que abordar el tema aunque queramos evitarlo. El rebote de los hechos más que los hechos en sí me parece el material del teatro. Los griegos fueron muy sabios; nunca metieron una guerra o un asesinato en el escenario sino sus consecuencias.

**Luis Eduardo Reyes**  
 dramaturgo y guionista

A mí me habla de una gran soledad. Existe un gran número de grupos fundamentalistas en la ciudad de México. Justamente estoy escribiendo un texto («El advenimiento de la risa») sobre una secta que funciona ahorita entre nosotros. Sus integrantes se reúnen y llegan a un momento en que se provoca la risa, la carcajada, consiguen un estado alterado por medio de la risa y, aseguran, pueden ver al Espíritu Santo. Y esto es un botón de muestra. Hay grupos mesiánicos peligrosísimos. Tú recordarás a El Muro (que golpeó a la Compañía Teatral de la Universidad Veracruzana que presentaba *Cúcara Macara* de Óscar Liera, en la UNAM, hace veinte años), que cambió de nombre y ahora es El Yunque. Bueno, pues El Yunque, junto con The Moon (liderado por un gringo que vendía armas en Vietnam y está en la lista de «Los Amigos de Fox») son grupos de choque de la extrema

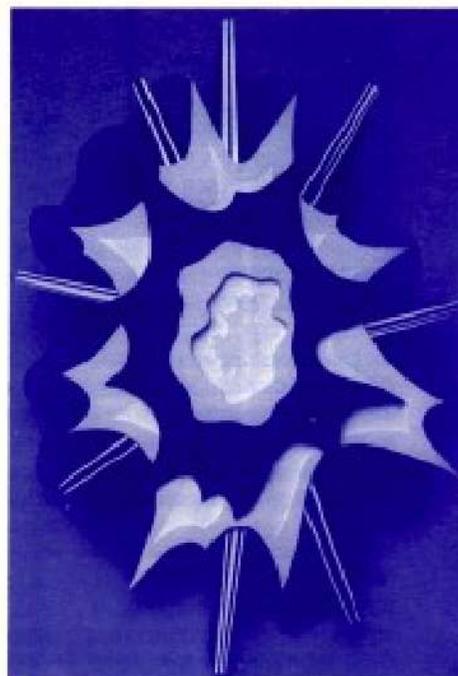
derecha, los brazos armados de la derecha. Me parece muy triste no sólo lo que pasa sino más aún que no reaccionemos a ello.

**Angel Norzagaray**  
 director de escena y dramaturgo

No se puede escribir ni hacer teatro por consigna. Aunque el tema sea tan noble como el «alto a la guerra». Aclarado esto, personalmente, pienso que si se requiere de una participación más activa como seres atentos del acontecer socio político de nuestra aldea y del mundo. No apoyo la apatía o la frivolidad como formas de escape. Con mi grupo Mexicali a Secas implementamos el operativo «Bandera Blanca»: Mandamos a hacer miles de banderas blancas y se las damos al público para que las coloque frente a sus casas como muestra de rechazo a la guerra. No es mucho, es poca cosa, pero quizás se haga mucha cosa si juntamos múltiples «poquitas cosas», como decía el poeta queretano Francisco Alday.

**Laura Almela**  
 actriz

Creo que lo que está pasando me sacudió y llevó a replantearme el vivir... ¡De veras, no te rías! ¿Qué como actriz y como persona? Creo que para mí ha sido un despertar del letargo *fight* en que caímos muchos porque era muy cómodo ya no preguntarse nada respecto a la realidad, de hecho era como de mal gusto. Y deseo que despertemos para asumir una radicalidad. Como comunidad nos volvimos muy nice, asépticos y alérgicos a ciertos temas. Habríamos de tomar posturas definitivas, sin medias tintas, arriesgadas. Hace ya muchos años pensamos en los proyectos teatrales no desde el arte o la necesidad de decir algo sino desde lo que conviene como imagen o porque no nos estorba con la tele o porque hay nómina... Es horrible pero nos volvimos chambistas con el teatro. Bajamos la guardia como creadores y nos vendimos por nada. Es un momento bien serio que debe ayudarnos a repensarnos como artistas. Esto es un llamado a la radicalidad. Se nos olvidó la realidad y ahora su equilibrio precario nos recuerda que somos parte de este pinche mundo. Por primera vez en mi vida me planteo estar muy pendiente de la consecuencia social que me habiten las obras que me propongan. Es tiempo de imprimir a nuestro trabajo un interés personal y comprometido con la realidad, con la necesidad de decir algo importante.



AS I OPENED FIRE I KNEW WHY TEX HADNT BUZZED ME...IF HE HAD...



THAT MY SHIP WAS BELOW THEM...



**Patricio Castillo**  
actor

Están muriendo, como siempre, los civiles, los que tienen hambre y no los militares, las bajas entre los militares son insignificantes al lado de las bajas civiles. Hay armas suficientes para destruir al planeta. El teatro y la gente de teatro tiene que comprometerse ya con la paz, aunque sea limitado su alcance. Algo aportará. Con la televisión no contamos. Sólo transmiten los hechos de guerra y se censuran y marginan los hechos de paz. Las batallas por la paz no se difunden porque son incómodas para quienes sí les conviene la guerra. Lo inconcebible es que todavía no hayamos aprendido que en la guerra no hay ganadores.

**Edgar Ceballos**  
investigador y dramaturgo

La mejor respuesta que dieron los griegos hace dos mil años con Lisístrata. A la guerra solo se le puede neutralizar, aunque parezca cursi, con el amor. Una huelga de piernas cruzadas puede vencer la estupidez.

**José Solé**  
director de escena

Por supuesto debemos respaldar, como artistas y como país, la lucha y condena al terrorismo. Lo que resulta inmoral es respaldar la devastación de un pobre pueblo con el pretexto de perseguir a una persona... ¡Es inconcebible: el reino de la muerte por una persona! ¡Es la cacería de un solo hombre que fué entrenado, apachado y protegido justo por el gobierno de Estados Unidos, con unos recursos monetarios y militares impensables! ¿Cuándo comenzarán a caer misiles de dos millones de dólares en la sierra de Chihuahua o en Durango bajo el pretexto de que se esconde un nuevo objetivo de los gringos?

**José Ramón Enriquez**  
dramaturgo

Es un juego de dos fundamentalismos: dos terrorismos enfrentándose. Respecto a la política del gobierno de México, creo que no le quedó otra alternativa que alinearse sumisamente a Estados Unidos. Lo que faltó fué una mayor respuesta de la sociedad civil y de la comunidad intelectual que debió articular un discurso inteligente contra la guerra. Necesitamos un teatro social, sí, pero aún más un pacifismo esencial que vaya más allá de la facilidad de anunciar una postura. Gandhi planteaba que la única postura posible es ser pacifista por instinto

de supervivencia. Apostar por la guerra es un suicidio y hacia allá vamos con la ultra derechización que está asumiendo el mundo.

**Julieta Egurrola**  
actriz

¿Qué hacer desde el escenario? Esto no es una guerra sino una masacre. No sé... Posiblemente el género adecuado sea la farsa, pero la farsa que dé una vuelta de tuerca a lo obvio y supere el chiste inmediato. La declaración de Bush "se busca a Bin Laden vivo o muerto", como cartel de los sherifes del viejo oeste, me parece igual de fundamentalista que el discurso terrorista. Estamos en una situación de emergencia y siento la necesidad enorme de sumar creadores para hacer algo, sin panfleto, no sé con qué forma... Tenemos que montar un teatro de emergencia que nos reúna y sin perder tiempo, sin retórica, decir «¡va, vamos a hacerlo!». Me preocupan mis hijos y las generaciones que vienen. Articular un discurso social ahorita suena antidiluviano, ¿no? Te miran feo y te dicen que te quedaste «atrapado en los sesentas». Pero si de verdad sacamos del pecho esta angustia que vivimos, si hablamos sensiblemente la tragedia humana que nadie quiere parar, nos pondríamos a llorar. Quizá sea el momento de la gran farsa, de dar un golpe bajo a través del humor. Habría que apoyar como comunidad el esfuerzo de Ernesto Gómez Cruz por revivir la carpa. El pretendido tono melodramático de las lágrimas de Maritza y del presidente Fox haciendo obras de caridad con menús de caviar me parece de pena ajena, de humor involuntario, de farsa; los personajes ignoran que son ridículos. Ojalá esto nos haga despertar porque como comunidad tenemos rato de haber perdido la brújula, el núcleo. Nos atomizamos. Nunca he creído en dar mensajes a través del teatro, pero hoy, te juro que tenemos muchos con la urgencia de vaciar lo que nos duele esta realidad.

**Ludwig Margules**  
director de escena

Asistimos a la declinación de la civilización. El terrorismo y las represalias que provocaron significan el ocaso de nuestra civilización. No me siento nada optimista respecto a ello. Koltés, por ejemplo, tenía muy claro cómo la humillante presencia de la violencia resulta a fin de cuentas un hecho ordinario. Él no se hubiera sorprendido ante lo que pasa hoy. Acaso lo describiría con una distancia entrañable. No creo en la capacidad del teatro de mover las conciencias y sin embargo Roberto Zucco de Koltés y Coarteto de Müller vuelven insistentemente a

mi cabeza en estos días. De hecho me temo que Brecht regresa como el más actual de los dramaturgos. No ha existido obra teatral que haya detenido o apresurado una guerra. No obstante sí creo que la dramaturgia y la dirección se deben preocupar de ello, pero con distancia. Por ejemplo, pienso que la gran obra sobre la segunda guerra mundial todavía no se ha escrito. Y sí, la situación es muy desesperante y merece una respuesta artística aunque no inmediata y periodística. Afganistán es el primer objetivo de la guerra contra el terrorismo. Las escaladas militares que el policía del mundo emprenderá aquí y allá, en el norte y en el sur, en todo el globo, inventando incluso puntos cardinales dónde depositar toneladas de explosivos por minuto es un «escenario» inaceptable. La operación será permanente y ya ha puesto la mira en otros países, entre ellos Colombia.

**Santiago García**

*Santiago García director de La Candelaria: una de las agrupaciones teatrales colombianas sin dudar esbozadas en el título latinoamericano, también habló a Pase de Gato.*

En Colombia no existe la pena de muerte, al menos oficialmente, pero casi todos estamos condenados a ella con la agravante de que no sabemos cuándo nos va a tocar. Muchas gentes de la cultura ya tenemos una bala con nuestro nombre escrito en ella. Queda en un suspenso perverso la fecha en que esa bala ha de alcanzarnos. Y lo único que nos faltaba como nación golpeada por la violencia era que la comunidad internacional validara una licencia para matar y violar soberanías a los estadounidenses. Claro, desde la lógica actual, todo el pueblo colombiano es terrorista. Hablar de la guerra funciona sólo como lo han hecho los grandes dramaturgos: metafóricamente. Alejarte del referente inmediato - como lo hizo el compañero Shakespeare- te permite trabajar con más holgura y arte el absolutismo o el asesinato. El mundo está pasando un momento espantoso. Es quizá uno de los instantes más críticos que haya vivido la humanidad. El acto de venganza yanqui amenaza convertirse en una catástrofe tenaz, la peor que le ocurrirá a la humanidad. Y ahora más que nunca tenemos que recurrir a la metáfora, a la capacidad poética del teatro. El teatro es una mentira que no puede hablar de una verdad en forma literal porque resultará mentirosa. ¿Qué toca al teatro defender? La utopía, la necesidad fundamental de todavía creer en algo, por encima de todo, por encima de la triste situación colombiana. Ciertamente, somos blancos elegibles por los misiles de un millón de dólares porque todos y cada uno de los colombianos y los pobres del mundo somos terroristas porque hemos sido humillados y ofendidos por la prepotencia norteamericana. El mensaje fue muy claro: no estar con Bush es estar contra él.

# TIEMPO DE TEATRO

Luz Emilia Aguilar Zinser

Con los ataques del 11 de septiembre contra civiles en Nueva York asistimos a la contemplación pasiva hasta del más íntimo detalle de la catástrofe. Conocemos, como en el realismo convencional, la superficie sin alcanzar a descifrar, la sustancia, el sentido. Una y otra vez miraremos esas secuencias en que las balas atraviesan la piel de John F. Kennedy, el cráneo de Luis Donaldo Colosio, o las imágenes en que los aviones rasgan la silueta de Nueva York, resignados ante la ironía de que acaso nunca nos será revelado lo que está detrás de esas muertes.

Angustiados, nos acercamos a la radio, la televisión, los sitios en la red, los periódicos en busca de información para prefigurar nuestro destino, como ante un oráculo: Los medios construyen los relatos que determinan nuestras respuestas, con una peligrosa, burda tendencia a dividir los acontecimientos en el llano enfrentamiento entre buenos y malos.

En esta guerra contra un huidizo agresor, el objetivo del ataque justiciero se ha definido a partir de conjeturas. Nadie está seguro de que la venganza se dirige al verdadero blanco: bien puede tratarse sólo del objetivo que más conviene. El fundamento de esta guerra no ha sido la argumentación jurídica, o el imperio del sentido común, o la comprobación de la identidad de los culpables. Se ha impuesto una escalada militar en razón de la supremacía del ofendido.

Lo cierto es que el enemigo, los terroristas, son seres decididos diseminados por el mundo y no se logrará exterminarlos con una bomba.

Ahora que se van reuniendo las voces de guerra, soldados, misiles, armas biológicas... Ahora que en respuesta a los atentados se asesina a niños, mujeres, hombres inocentes...

Justo ahora las armas de la reflexión, de la distancia que da el arte, son las únicas válidas para reconstruir una imagen de lo real donde quepa la dignidad para todos y el mundo no se reduzca a un tablero de exterminio en blanco y negro.

Nuestra actitud hacia lo espectacular ha tenido en las últimas semanas una radical transfiguración. ¿Quién va a ir al teatro cuando los medios masivos de comunicación presentan dramas tan intensos y tan definitivos?

El teatro, arte de la duda, renueva su importancia como una apuesta por la voz individual, la diversidad y la vida, como un sitio donde se puede romper con la imposición de un modo de comprender, interpretar realidades. Surgió el teatro en Grecia cuando las certezas se quebraron, el mito se hizo pregunta. Los atentados que nos tienen sin aliento, realizados por comandos suicidas... La respuesta sangrienta de bombardeos a las principales ciudades de Afganistán y acaso pronto a otros países...

Nada de eso podría existir en inteligencias que dudan. Para estrellar la vida propia y la de miles de otros como lo hicieron los terroristas el martes 11 de septiembre y quienes están detrás de ellos, para responder por la muerte de civiles con el asesinato de más civiles, para conjurar la humillación con mayores dosis de humillación, es necesario creer que se cuenta con la verdad absoluta. El arte, el mejor arte ha sido siempre un venero de preguntas, arma efectiva contra esas tentaciones, esos delirios de reducir el mundo a una idea. Es tiempo del mejor, del más vital teatro, de reflexión, de ampliar, no de cerrar nuestras ideas del mundo.

## Michel Azama Teatro en Guerra...



Fotografía Jaime Chabaud

### 1. Demasiadas guerras.

Demasiadas imágenes de guerra, de películas, de noticias por televisión, de periódicos, en fin, demasiadas guerras. Entonces, ¿por qué hablar de ellas aún en el teatro? ¿No se corre el riesgo de desanimar de antemano al espectador? Al mismo tiempo, queda muy claro que un teatro contemporáneo que renunciara a hablar de una realidad tan omnipresente en todo el planeta, sería un teatro huidizo. Pero lo que se plantea es: Si el teatro trata ese tema, con seguridad, no es para hacerlo a la manera del cine (que posee los medios del realismo) o de la televisión (que tiene la ventaja de la actualidad). El dramaturgo está obligado a inventar una poética, una necesaria transposición, a utilizar metáforas propias del teatro.

### 2. ¿Cómo utilizar metáforas de la guerra?

Pienso en este muy bello libro de dibujos de Tomi Ungerer (un inconoclasta que recibió en 1998 el premio Andersen por la parte de su obra consagrada a los niños, un francotirador con mirada jovial y sin subterfugios que traza con tinta cargada de ironía) en el que quiere mostrar a los niños que la guerra es algo espantoso donde nadie sale vencedor. (Título: *Otto, autobiografía de un osito de peluche*). Este libro cuenta la historia de un viejo y raspado osito, manchado con tinta violeta y dotado de una prodigiosa conciencia. Otto cambia de dueño: A veces es David, el niño judío con la estrella amarilla, a veces de Oscar, el niño alemán, y se bambolea de un lado a otro en medio de las tormentas de la

segunda guerra mundial, cambia de papel y de país. Desde la planta alemana donde ha sido fabricado, pasando por sus dos familias de adopción, la judía y la alemana, termina como mascota de un G.I. americano negro que así le salva de la muerte, para acabar por fin, en la vitrina de un anticuario, del otro lado del Atlántico. Gracias a él, Oscar y David, dos niños "enemigos", acabarán por volver a encontrarse más allá de la peor de las guerras. Juguete "mágico", Otto se asemeja a una "esponja de emociones" donde se inscriben las cicatrices y los agravios de la guerra. Su pecho, vuelto a coser, dice más que el más largo de los relatos. La emoción nace de la diferencia entre la locura de los hombres en guerra y la mirada indefensa de un oso de peluche que nos sume en nuestro propio enigma, semejante a la mirada de un niño atónito que funciona como una enorme lupa. Del mismo modo, los niños y los adolescentes de mi texto *Cruzadas* (escrito en 1988) producen instantáneas de vida y de muerte que revelan a la vez la negrura y la belleza del alma humana sin recurrir ni a las falacias generales, ni al juicio, ni a la psicología. Su ingenuidad (y la de los personajes con más edad, tanto los viejitos que son los acompañantes de la muerte, como Mamá Gallina que es la memoria de la humanidad desde las cruzadas hasta el día de hoy), actúa como un espejo deformante, a la vez sismógrafo y microscopio, registrando lo insólito y lo ordinario de la guerra, tomando distancia, a la vez poética y serena que favorece la cristalización de los sentidos y de las emociones.

### 3. Hablar de la guerra, ¿cambia algo?

Es una pregunta que se plantean muchos periodistas. Quinientos años antes de Cristo, Eurípides escribe uno de los más violentos requisitorios contra la guerra: *Las troyanas*. Esta obra fue consagrada por los griegos. Algunos meses más tarde, las mismas personas que consagraron ese texto, organizan un verdadero genocidio en Sicilia, matando a todos los hombres de la isla... Shakespeare dedicó la mitad de su obra al tema de la guerra, lo que en forma alguna impidió ninguna de las batallas de su época, al igual que Brecht no pudo impedir el nazismo con su teatro combativo. Hoy en día, las obras de guerra de Edward Bond, o mis textos, no impiden barbarie alguna. Es necesaria mucha modestia cuando se escribe teatro y contentarse con interrogar a algunas conciencias, lo cual no es razón para renunciar...

### 4. ¿Tragedias, hoy?

Hoy en día, ante los combates de gladiadores y otros juegos del circo que nos entrega la actualidad por medio de la televisión, espectáculos que no engendran ni terror ni piedad, sino tan sólo el *pathos*, sentimientos de vergüenza y de impotencia, sí, necesitamos que el teatro se arriesgue a repetir cosas esenciales, muy cerca de las obscenidades de nuestra

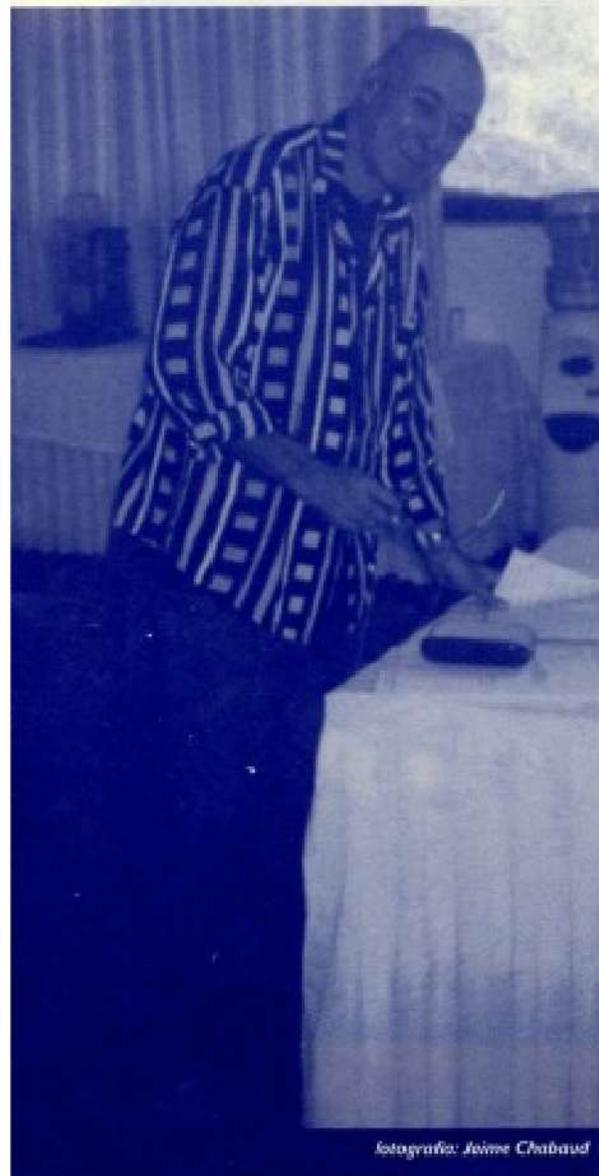
**"Hoy en día, ante los combates de gladiadores y otros juegos del circo que nos entrega la actualidad por medio de la televisión, espectáculos que no engendran ni terror ni piedad, sino tan sólo el pátos, sentimientos de vergüenza y de impotencia"**

época y trate de encontrar un canto a la medida de esas obscenidades, para convertirse en un teatro del pensamiento, de la memoria y del debate (todo lo contrario de un proselitismo ideológico). Que ese teatro sea, de ser posible, imprevisible y poético, pero necesario, para oponerse a la degradación de los sentidos que promueven quienes son los amos de algunos espectáculos teatrales, tanto en la pantalla chica como en las grandes y, claro está, en los discursos de nuestros hombres políticos.

La cuestión de la tragedia y de su necesidad se plantea nuevamente para nosotros. ¿No se podría concebir un teatro que siguiera la escuela de los isabelinos, y rechazara tanto al teatro de pura experimentación y de amnesia como la hegemonía del teatro burgués? Shakespeare fue el primero en regresar a la tragedia griega, introduciendo violentamente a la política en su ciclo nacional (*Enrique VI*, *Ricardo III*, *Enrique IV* y *Enrique V*) instalando sobre la escena a la política con sus intrigas, sus traiciones, sus asesinatos y, siempre de trasfondo, la lucha por el poder, evidentemente feroz y mortal. Büchner (*La muerte de Danton*, *Woyzeck*) en el siglo XIX, reanudó con el sentimiento trágico y el teatro político y, en el siglo XX, es por medio de la farsa (*Ubu rey* de Jarry y *Esperando a Godot* de Beckett) como regresa el sentimiento trágico. En Beckett, el hombre ya no dialoga con los dioses, como en la época de los griegos, ni con los poderosos de este mundo, como en tiempos de Shakespeare, sino consigo mismo: Se trata de infratragedias. La cuestión de la tragedia, hoy en día, es entonces, como siempre, el asunto de la comunidad: ¿Somos una comunidad ociosa, ante la desaparición del tríptico Tradición/Autoridad/Religión, la desencarnación del poder, la pérdida de la trascendencia, la conmoción de las jerarquías y de las modas de diferenciación sociales?

Brecht interrogó al monumento-teatro y su función cívica y bajo la presión de los totalitarismos, marcó el fin de la elocuencia y de una cierta forma de narración. Lo que es político en Brecht es, paradójicamente, esa manera de desestabilizar todo ese alboroto alrededor del "querer decir". En fin, Heiner Müller royó el cadáver hasta el hueso: cadáver de la lengua asesinada por la mentira o degradada por la razón instrumental, cadáver de la Historia, cadáver del comunismo. En suma, ¿qué sería una tragedia moderna que nos convocara, más allá del obstáculo del consenso democrático, a repensar de nuevo la noción de derecho (¿pensar en el contrasentido del derecho internacional y nacional)? Habría que crear una tragedia que diera otro sentido a la palabra "democracia", un sentido compatible con el advenimiento de lo verdadero, un sentido que no se confunda con el conflicto sombrío de las encuestas de opinión y de los intereses de los partidos políticos. El verdadero teatro trágico libera al lenguaje de la banalidad, no se preocupa por la reconciliación social ni por el consenso. Es una meditación que se opone al documental, a la conversión de la experiencia en trivialidad. Este teatro restituye al individuo su propio dolor, es al mismo tiempo un teatro que tiene que ver con la salvajez que afirma, que tal vez evidencie la necesidad, en este siglo, de apurar el horror hasta lo último para saber quiénes somos realmente. ¿Quién diría "Si no transgreden, si no son salvajes, serán castigados"? Este teatro hablaría de que nos encontramos demasiado consensuales, buscaría establecer la ambigüedad, la contradicción, trataría de colocar en la cúspide el momento en el que el individuo se encuentra en el error considerando que allí se encuentra su instante de belleza. Este teatro trágico moderno, del que escribo aquí con bastantes dudas no ha nacido aún. Tal vez, incluso, si existe algo que se le acerca, lo hallaríamos en autores ingleses como Bond y Barker, o alemanes como Handke y Heiner Müller, o austriacos como Tabori y Thomas Bernhard, o españoles como Sinisterra. Un teatro que se opondría a los productos de pacotilla altamente ideológicos de la televisión, de la mayor parte del cine y de cierta literatura, que pretendiera no representar lo real sino meditarlo.

*Traducción del francés: Gilbert Amard*



*Fotografía: Jaime Chabaud*



Ernst Jünger

# La Guerra, nuestra Madre

fragmento

El hombre está amasado con innumerables materiales. Arrastra tras de sí la cadena inevitable de sus antepasados. Miles de lazos, miles de hilos invisibles lo atan y lo retienen en la maraña de las raíces de esta selva pantanosa cuyo calor benéfico lo ha engendrado. Su salvajismo, su brutalidad, los destellos de sus impulsos sin duda se han suavizado, atenuado en el curso de los siglos en los que la sociedad ha refrenado su codicia y sus deseos. Indudablemente también, el refinamiento constante de las costumbres lo ha purificado y ennoblecido, pero la bestialidad no deja de dormitar en el fondo de su ser. Quedan en él los caracteres e instintos del animal que se complace, rodeado de costumbres y formas agradables, en el seno del bienestar y la comodidad de la civilización moderna. Pero la máscara cae cuando la curva ondulante de la vida pasa nuevamente por la línea roja de las costumbres bárbaras; de inmediato, el salvaje, el hombre de las cavernas reaparece en toda su desnudez y en el desencadenamiento de sus instintos indomables. La herencia de sus antepasados flamea en él en cuanto la vida retorna a sus formas prehistóricas. Y la sangre, que corría calmada y fría en medio del trabajo de las ciudades, hierve en las venas; se descubre entonces ese fondo de bestialidad que, desde siempre, reposa en las profundidades oscuras del ser y que se manifiesta principalmente en las guerras. Destrozado por el hambre, el hombre antiguo despierta en las batallas, en la hora suprema del asalto que libran la vida y la muerte.

En las discordias y en la guerra en las que el hombre rompe todas las convenciones y todos los tratados que no son sino harapos remendados de un mendigo, la animalidad sube del fondo del alma como un monstruo misterioso, surge cual llama devoradora, cual aturdimiento irresistible que embriaga a las masas, como una divinidad que reina sobre los ejércitos. Cuando todos los pensamientos y todas las acciones se concentran en un solo esfuerzo hacia un mismo objetivo, el sentimentalismo también debe esfumarse, adaptarse a la horrible simplicidad de ese objetivo: *el aniquilamiento del adversario*. Es éste un axioma que deberá realizarse durante todo el tiempo que los hombres hagan la guerra, y *habrá guerras mientras existan los hombres*.

La forma aparente de la animalidad humana es independiente de la del combate. Ya sea que alarguen las guerras o que se muestren los dientes a la hora del encuentro, que hachas groseramente talladas se esgriman o se tiendan los arcos de madera; que una técnica refinada eleve incluso la destrucción hasta hacerla un arte superior, llega sin embargo un momento en que la embriaguez de sangre roja se refleja en los ojos de ambos adversarios. A la hora del asalto, del último esfuerzo, el cuerpo a cuerpo desesperado suscita siempre la misma combinación de sentimientos, los mismos apetitos —que la mano levante el hacha afilada o que lance la granada llena de explosivos. En estos campos de batalla en los que la humanidad busca resolver sus querellas por una decisión sangrienta, el hombre se sacia con los peores horrores.

La bala es ciega, su trayectoria involuntaria. Pero el hombre lleva en sí una voluntad de matar que se expresa en las tormentas en las que se acumulan los explosivos, el fuego y el acero. Las leyes de la guerra exigen la destrucción de uno de los dos adversarios que saltan uno contra otro en la embriaguez del combate. Se han colocado en una situación tan vieja como el mundo, la de la lucha por la vida, bajo su aspecto más realista. En un combate así, el más débil sucumbe; el vencedor, blandiendo su arma,

penetra más profundamente en la vida y prosigue su marcha victoriosamente escalando el cuerpo maldito. El grito que resuena entonces de una y otra parte es el llamado desesperado de los corazones ante las puertas de la eternidad. Es un estertor cuyo eco transporta el río de la civilización desde hace siglos, es un grito de reconocimiento, de horror y de sed de sangre. Sí, sed de sangre. Paralelamente al horror es la embriaguez, la sed insaciable de sangre que devora al guerrero y lo cubre de un torrente de olas rojas, cuando las nubes temblorosas del aniquilamiento se ciernen sobre los campos de carnicería. ¿El ejército? Hombres, bestias y máquinas, soldados en un mismo instrumento. Con el material queremos aplastar al adversario, cegarlo, ahogarlo, hacerle morder el polvo, abatirlo por tierra, envolverlo en llamas, triturarlo en los agujeros, exterminarlo. Queremos quebrar la energía de los raros sobrevivientes con un desencadenamiento de espanto que nuestras tropas de asalto los sacarán de sus refugios como a seres sin defensa y embrutecidos. La máquina representa la inteligencia de un pueblo fundido en acero. Multiplica hasta el infinito el poder del individuo, y es ella, ante todo, la que da a nuestras batallas modernas su carácter horripilante.

El duelo de las máquinas es tan formidable, que cerca de él el hombre no existe ya, por decirlo así. Cuántas veces me ha parecido extraordinario y casi increíble asistir a un acontecimiento de la historia universal cuando las tempestades de la batalla moderna se desencadenaban a mi alrededor. El combate se revela como un mecanismo gigantesco y mortífero, batiendo el terreno con una ola de destrucción ciega y glacial, creando un verdadero paisaje volcánico en un planeta deshabitado que vomita fuego a través de sus entrañas abiertas. Y sin embargo, detrás de todo eso se esconde el hombre. Sólo él dirige las máquinas, sólo él sabe servirse de ellas. Hace surgir los proyectiles, las materias explosivas y el veneno; por ellas se eleva por encima del enemigo como un pájaro de presa, o se disimula en su vientre cuando avanzan pesadamente y escupen fuego sobre el campo de batalla. Es el ser más peligroso, el más excitado por la sangre, pero también es el más clarividente que la tierra pueda tener.

Traducción de Rafaela Bérquez

colección  
**PERIODISMO  
CULTURAL**

Entre reportajes, entrevistas, crónicas, crítica y consideraciones varias que lindan casi con el capricho, el periodismo cuya mirada se centra en el arte, y la cultura en general, consigna el acontecer intelectual de un país y las circunstancias en el que se desenvuelve. La colección *Periodismo Cultural* da testimonio de este devenir y, a la vez, conforma en cada uno de sus tomos un fragmento de la historia.

HACIA UN PAÍS DE LECTORES

**OTROS TÍTULOS:** Entre mas, media te vass. Ana María González; Diaz fértilles, Patricia Rosales; Aquí, allá y en todas partes, David Siller; No por mucho madrugar se redacta más temprano, Pablo Espinosa; Ciudad en el alba, Manuel Blanco.

## OCURRENCIAS, NOTAS DE VIAJE

**Paco Ignacio Taibo I.**

En *Ocurrencias. Notas de viaje*, Taibo asegura que las ocurrencias "algunas por pudor las ocultan, otras por negligencia, las olvidan". También hay quienes carecen de ingenio para tenerlas y contarlas. No es el caso del autor, he aquí el testimonio de su propio viaje por la vida. Prólogo de David Huerta e ilustraciones de Jesús Castrujita.

DGP-Conaculta  
162 pp

# LA CARTELERA

**CONACULTA**

la CULTURA en tus manos

[www.conaculta.gob.mx](http://www.conaculta.gob.mx)

## CUERPOS EN VILO

**Carlos Ocampo**

Cuerpos en movimiento continuo, los bailarines en discordancia con su entorno. ¿Quiénes fueron y quiénes son? ¿Quiénes continúan en la práctica de la danza escénica? y ¿Cómo lograron construir un público a su medida? Esta antología da cuenta de la danza contemporánea independiente de los años ochenta.

DGP-Conaculta  
416 pp



Antología  
de libros de arte  
**LIBROS  
DE ARTE**

## ENTRE LA HISTORIA Y LA MEMORIA

**Silvia Cherem S.**

En las letras, en la música y el teatro, en las artes plásticas, en las ideas y en la educación. Personajes como Octavio Paz, Fernando Benítez, José Luis Cuevas, Vicente Rojo, Juan Soriano, Luisa Rodríguez, Peter Kats y Renilde Montessorí entre muchos de los grandes personajes del universo cultural confían sus memorias y hasta sus olvidos a la periodista Silvia Cherem quien acepta que quien tiene las palabras, las historias y por tanto las memorias es, precisamente, el entrevistado.

DGP-Conaculta  
666 pp



## LA PALABRA DICHA, ENTREVISTAS CON ESCRITORES MEXICANOS

La mayoría de las entrevistas seleccionadas por Gerardo Ochea para esta colección son obra del azar, del que-hacer cotidiano de los periodistas.

No obstante, también es un repaso de los autores que por lo general han publicado su obra más significativa en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, más allá de mera consignas periodísticas, revela el momento creativo en que se hallaban en su momento escritores como Areola, Leñero, Garibay, Carlos Montemayor y otros tantos igual de relevantes.

DGP-Conaculta  
384 pp



Estas publicaciones se pueden adquirir en las librerías Libros y Arte Conaculta, Centro Nacional de las Artes, Auditorio Nacional, Museo Nacional de Cultura Populares entre otras. Informes a los tcls. 5356 2291 y 5356 2815

Libros en línea: [www.librosyarte.com](http://www.librosyarte.com) - Asociación de pedidos y cotizaciones para la ciudad de México 51562291. Comentarios y sugerencias: [difusion@conaculta.gob.mx](mailto:difusion@conaculta.gob.mx)

# Devastados

Sarah Kane

Traducción de Ana Graham

**Personajes:**

Ian  
Cate  
Soldado

**Escena uno**

*Una lujosa habitación de hotel en Leeds; suficientemente lujosa como para estar en cualquier lugar del mundo. Hay una cama matrimonial. Un mini-bar y una cubeta de hielo con champaña. Un teléfono. Un arreglo grande de flores. Dos puertas, una de la entrada y otra del baño. Entran Ian y Cate. Ian tiene 45 años, nacido en Gales pero ha vivido en Leeds la mayor parte de su vida, por lo que no tiene acento extranjero. Cate, clase media baja, del sur de Londres, tiene acento y tartamudea cuando se encuentra bajo estrés. Cate se detiene en la puerta, sorprendida por lo elegante que está la habitación. Ian entra, avienta un par de periódicos sobre la cama, va directo al mini-bar y se sirve un vaso grande de ginebra. Se asoma por la ventana y observa la calle por unos segundos, luego regresa a la habitación.*

**Ian.** He estado en mejores lugares que éste. *(Bebe)* Apesta. ¿Te quieres bañar?

*Cate niega con la cabeza. Ian va al baño y se escucha que prende las llaves del agua. Regresa con una toalla envuelta en la cintura y una pistola en la mano. Revisa que esté cargada y la pone debajo de la almohada.*

**Ian.** Dale una propina al negro cuando traiga los sandwiches

*Ian deja 50 peniques y se mete al baño. Cate entra a la habitación. Deja sus cosas, se sienta en la cama y se mece. Camina por la habitación, revisa los cajones uno por uno. Huele las flores y sonríe.*

**Cate.** Hermoso.

*Ian regresa; tiene el pelo mojado, lleva una toalla amarrada en la cintura y otra para secarse. Se detiene y observa a Cate por un momento; ella se está chupando el dedo. Él regresa al baño para vestirse. Desde el baño se escucha que tose de manera terrible. Escupe en el lavabo y regresa.*

**Cate.** ¿Estás bien?

**Ian.** No es nada.

*Ian se sirve otro vaso de ginebra, esta vez con agua mineral, hielo y limón; lo bebe a un ritmo más normal. Toma su pistola y la coloca en su funda. Le sonríe a Cate.*

**Ian.** Qué bueno que viniste. Pensé que no lo harías.

*Le ofrece champaña.*

**Cate.** *(Niega con la cabeza)* Estaba preocupada.

**Ian.** ¿Esto? *(Se toca el pecho)* No importa.

**Cate.** Eso no. Te escuché triste.

*Ian abre la botella de champaña. Sirve dos copas.*

**Cate.** ¿Qué estamos celebrando?

**Ian.** *(No contesta. Se acerca a la ventana y se asoma)* Ocho esta ciudad. Apesta. Negros y palcos apoderándose de todo.

**Cate.** No deberías llamarlos así.

**Ian.** ¿Por qué no?

**Cate.** No es amable.

**Ian.** ¿Qué? ¿Te gustan los negros?

**Cate.** Ian, no empieces.

**Ian.** ¿Te gustan nuestros hermanos de color?

**Cate.** No me desagradan.

**Ian.** Madura.

**Cate.** En la escuela a la que va mi hermano hay hindúes. Son muy educados.

**Ian.** Más les vale.

**Cate.** Algunos son sus amigos.

**Ian.** Tu hermano es retrasado mental.

**Cate.** No es retrasado mental, tiene problemas de aprendizaje.

**Ian.** Ha. Duda.

**Cate.** No es retrasado.

**Ian.** Menos mal que mi hijo no es un tarado.

**Cate.** No lo llares así.

**Ian.** Pobre de tu madre, me da lástima. Sus dos hijos así.

**Cate.** ¿Así, cómo?

*Ian la mira, decidiendo si debe continuar o no. Decide no continuar.*

**Ian.** Sabes que te amo.

*Cate sonríe de manera amistosa, no sexual.*

**Ian.** No quiero que me dejes nunca.

**Cate.** Sólo voy a pasar aquí esta noche.

*Ian bebe. Le queda clara la situación.*

**Ian.** Estoy sudando otra vez. Apesta. ¿Alguna vez has pensado en casarte?

**Cate.** ¿Quién se casaría conmigo?

**Ian.** Yo.

**Cate.** No podría.

**Ian.** No me amas. No te culpo, yo tampoco lo haría.

**Cate.** No podría dejar a mamá.

**Ian.** Tendrás que hacerlo algún día.

**Cate.** ¿Por qué?

*Ian abre la boca para contestar, pero no encuentra una respuesta. Tocan a la puerta. Ian fija la mirada en la puerta. Cate avanza para abrir.*

**Ian.** No.

**Cate.** ¿Por qué no?

**Ian.** Porque lo digo yo.

*Saca el arma de su funda y se acerca a la puerta. Cate ríe nerviosa.*

**Ian.** Ssshitt... *(Escucha. Nada.)* Probablemente es el negro con la comida. Abre.

*Cate abre la puerta. No hay nadie, sólo una charola con sandwiches en el piso. Cate mete los sandwiches a la habitación y los examina.*

**Cate.** Jamón. No puedo creerlo.

**Ian.** *(Toma un sandwich y se lo come)* ¿Champaña?

*Cate niega con la cabeza.*

**Ian.** ¿Tienes algo en contra del jamón?

**Cate.** Es carne muerta. Sangre. No puedo comerme a un animal.

**Ian.** Nadie lo va a saber.

**Cate.** No, no puedo, realmente no puedo, vomitaría inmediatamente.

**Ian.** Sólo es un cerdo.

**Cate.** Tengo hambre.

**Ian.** Cómete uno.

**Cate.** No puedo.

**Ian.** Pareces hindú. Dios, ¿qué es esto? Queso.

*Cate se anima. Separa los sandwiches de queso de los de jamón y come. Ian la observa.*

**Ian.** No me gusta tu ropa.

*Cate revisa su ropa.*

**Ian.** Pareces lesbiana.

**Cate.** - ¿Por qué?

**Ian.** - No te ves sexy, eso es todo.

**Cate.** - Ah. *(Sigue comiendo)* A mí tampoco me gusta tu ropa.

**Ian.** - *(Se revisa la ropa. Se levanta, se desviste y se para frente a Cate, desnuda)* Mámamela.

*Cate lo ve. Estalla en carcajadas.*

**Ian.** - ¿No? Está bien. ¿Porque apesto?

*Cate rie más. Ian intenta vestirse pero pierde el equilibrio de manera embarazosa. Recoge sus cosas y se va al baño, en donde se viste. Cate sigue comiendo y riéndose un poco mientras muere el sandwich. Ian regresa completamente vestida. Recoge su pistola, la descarga y la vuelve a cargar.*

**Ian.** - ¿Ya tienes trabajo?

**Cate.** - No.

**Ian.** - Te sigues chingando a los que pagamos impuestos.

**Cate.** - Mi mamá me da dinero.

**Ian.** - ¿Cuándo vas a valerte por ti misma?

**Cate.** - Solicité empleo en una agencia de publicidad.

**Ian.** - ¡Ríel! Nunca.

**Cate.** - ¿Por qué no?

**Ian.** - *(Deja de reírse. Mira a Cate)* Eres estúpida.

*Cate. Nunca vas a conseguir un trabajo.*

**Cate.** - No. No lo soy.

**Ian.** - ¿Ves?

**Cate.** - Ca-állate. Lo- lo estás haciendo a propósito.

**Ian.** - ¿Haciendo, qué?

**Cate.** - Co- confundirme.

**Ian.** - No, sólo estoy hablando. Eres demasiado tonta para entender.

**Cate.** - No lo soy. No lo soy.

*Cate empieza a temblar. Ian se rie. Cate se desmaya. Ian deja de reír y la mira.*

**Ian.** - ¿Cate?

*La volteo y trata de abrirle los ojos. No sabe que hacer. Toma el vaso con ginebra y se la avienta en la cara. Cate se sienta de un salto. Tiene los ojos abiertos, pero aún está inconsciente.*

**Ian.** - Carajo.

*Cate se suelta riendo de manera no natural, histérica, fuera de control.*

**Ian.** - Deja de estar jugando.

*Cate se colapsa de nuevo; está acostada, no se mueve. Ian se mantiene a su lado sin saber que hacer. Después de unos momentos Cate vuelve en sí, como si estuviera despertando por la mañana.*

**Ian.** - ¿Qué te pasó, carajo?

**Cate.** - Tengo que decirle.

**Ian.** - ¿Cate?

**Cate.** - Ella está en peligro.

*Cate cierra los ojos y paulatinamente vuelve a la normalidad. Ve a Ian y sonríe.*

**Ian.** - ¿Ahora qué?

**Cate.** - ¿Me desmayé?

**Ian.** - ¿Fue real?

**Cate.** - Me pasa a cada rato.

**Ian.** - ¿Ataques?

**Cate.** - Desde que regresó mi papá.

**Ian.** - ¿Duele?

**Cate.** - El doctor dice que se me van a quitar.

**Ian.** - ¿Cómo te sientes?

*Cate sonríe.*

**Ian.** - Pensé que estabas muerta.

**Cate.** - Supongo que es algo parecido.

**Ian.** - Me espantaste, carajo. No vuelvas a hacerlo.

**Cate.** - No sé mucho al respecto, solamente me voy. Me puedo ir por unos minutos y algunas veces hasta por meses, después regreso justo a donde estaba.

**Ian.** - Qué terrible.

**Cate.** - No me fui lejos.

**Ian.** - ¿Y qué si no regresaras?

**Cate.** - No sé. Me quedaría allá.

**Ian.** - No puedo soportarlo.

**Cate.** - ¿Qué?

**Ian.** - No estar. La muerte.

*Ian va al mini-bar y se sirve otro vaso de ginebra. Enciende un cigarro.*

**Cate.** - Te quedas dormido y luego despiertas.

**Ian.** - ¿Cómo lo sabes?

**Cate.** - ¿Por qué no dejas de fumar?

*Ian rie.*

**Cate.** - Deberías. Te hace daño.

**Ian.** - Ya es demasiado tarde.

**Cate.** - Siempre que me acuerdo de ti, es con un cigarro y un vaso de ginebra.

**Ian.** - Qué bien.

**Cate.** - Hacen que te huela la ropa.

**Ian.** - Y la boca.

**Cate.** - Imagínate cómo se ven tus pulmones.

**Ian.** - No necesito imaginármelo. Los he visto.

**Cate.** - ¿Cuándo?

**Ian.** - El año pasado. Fui a ver a un cirujano, y me sacó un trozo de carne echada a perder: apetosa. Mi pulmón.

**Cate.** - ¿Te lo quitó?

**Ian.** - Ahora el otro está igual.

**Cate.** - Te vas a morir.

**Ian.** - Ajá.

**Cate.** - Deja de fumar, por favor.

**Ian.** - A estas alturas, da igual.

**Cate.** - ¿No pueden hacer algo?

**Ian.** - No. No es como tu hermano, que mientras lo cuides estará bien.

**Cate.** - Ellos mueren jóvenes.

**Ian.** - Estoy jodido.

**Cate.** - ¿Y si te hacen un trasplante?

**Ian.** - No seas tonta. Los trasplantes son para gente con futuro. Niños.

**Cate.** - Todos los días muere alguien en un accidente. Deben tener pulmones de sobra.

**Ian.** - ¿Por qué? ¿Para qué?. Manteneme vivo para morir de cirrosis dentro de tres meses.

**Cate.** - Lo estás empeorando, apresurando.

**Ian.** - Me divierto mientras sigo aquí. *(Aspira profundamente el humo del cigarro y se toma el resto de la ginebra)* Llama al mapache, para que nos traiga más comida.

*Cate niega con la cabeza.*

**Ian.** - Me pregunto si ese imbécil entiende inglés.

*Ian nota la incomodidad de Cate y la abraza. La besa. Ella se aparta y se limpia la boca.*

**Cate.** - No me metas tu lengua. No me gusta.

**Ian.** - Perdón.

*Suena el teléfono. Ian lo observa, luego contesta.*

**Ian.** - ¿Bueno?

**Cate.** - ¿Quién es?

**Ian.** - *(Tapando el auricular)* Shh... *(En la bocina)* Aquí lo tengo. *(Saca una libreta de notas de entre el periódico y lee en voz alta)* Un asesino en serie estranguló a Samantha Scrace turista británica en un enfermizo ritual coma, según reveló la policía el día de ayer punto y aparte. La resplandeciente joven de diecinueve años originaria de Leeds fue encontrada con otras siete víctimas enterrada en fosas idénticas en forma de triángulos en un desolado lugar de un bosque en Nueva Zelanda punto y aparte. Cada una de ellas fue apuñalada más de veinte veces y colocada boca abajo coma con las manos atadas hacia atrás en la espalda punto y aparte. Mayúsculas cenizas encontradas en el lugar muestran que el maniático preparó allí sus alimentos, minúsculas punto y aparte. Samantha coma una hermosa pelirroja que soñaba convertirse en modelo coma hacia el viaje de su vida tras terminar sus estudios con promedio de diez el año pasado punto. La destrozada mamá de Samantha dijo ayer abre comillas, oramos para que la policía encuentre alguna pista guión, la que sea, pronto punto, aún entre comillas. Entre más pronto se juzgue a este lunático será mejor punto cierran comillas aparte. La oficina de relaciones exteriores advirtió a los turistas que deberán tomar precauciones extra punto. El vocero dijo abren comillas, el sentido común es la mejor guía punto cierran comillas. Final. *(Escucha, luego rie)* Exacto. *(Escucha)* Otra vez ésa, ya fui a verla. Asquerosa puta, quería que me la cogiera. No. Ovídalo. Mentiras y lágrimas, no vale la pena. No. *(Aprieta otro botón del teléfono para comunicarse a room-service).*

Sarah Kane

Cate.- ¿Cómo saben que estás aquí?

Ian.- Les avisé.

Cate.- ¿Por qué?

Ian.- Por si me necesitaban.

Cate.- Tonto. Vinimos aquí para escaparnos de ellos.

Ian.- Bonito hotel. Pensé que te gustaría. (A la bocina del teléfono) Tráeme una botella de ginebra, hijo.

*Cuelga el teléfono.*

Cate.- Siempre íbamos a tu casa.

Ian.- Eso fue hace muchos años. Creciste.

Cate sonríe.

Ian.- Me sentiría incómodo.

*Cate deja de sonreír. Ian la besa. Ella responde. Él le mete la mano por dentro de la blusa y la mueve hacia sus senos. Con la otra mano se desabrocha los pantalones y empieza a masturbarse. Empieza a abrirle a Cate los botones de la blusa. Ella lo rechaza.*

Cate.- Ian, n- n- no.

Ian.- ¿Qué?

Cate.- No qui- quiero hacerlo.

Ian.- Sí quieres.

Cate.- No quiero.

Ian.- ¿Por qué no? Estás nerviosa, eso es todo.

*Vuelve a besarla.*

Cate.- Y-y-y- ya te lo dije. Me gustas mucho, pero no pu- pu- puedo hacerlo.

Ian.- (La besa) Shhh... (Le desabrocha el pantalón.)

*Cate entra en pánico, empieza a temblar y a emitir chillidos y sonidos desarticulados. Ian se detiene, tiene miedo de que le sobrevenga otro ataque.*

Ian.- Está bien, Cate, está bien. No tenemos que hacerlo.

*Él le abofetea la cara hasta que ella se calma. Después ella se chupa el dedo.*

Ian.- Eso no fue justo.

Cate.- ¿Qué?

Ian.- Calentarme, si no pensabas terminar.

Cate.- Que- que- quería...

Ian.- No me tengas lástima, Cate. No tienes que coger conmigo sólo porque me estoy muriendo, pero no me embarres el coño en la cara y luego me lo quites porque te meto la lengua.

Cate.- I-I-I- Ian.

Ian.- ¿Qué te p- p- pasa?

Cate.- Te be- be- besé, eso es todo. M- m- me agradas.

Ian.- No me la pongas dura si no vas a dejarme terminar. Duele.

Cate.- Lo siento.

Ian.- No puedes prenderme y apagarme así nada más. Si no me vengo, me duele la verga.

Cate.- No fue mi intención.

Ian.- Mierda (parece tener bastante dolor).

Cate.- Lo siento. Deveras. No lo vuelva a hacer.

Ian, aparentando tener dolor, le toma la mano y se la soba en el pene, manteniendo su propia mano sobre la de ella. De esta manera, se masturba hasta que se viene, con genuino dolor. Le suelta la mano a Cate y ella la retira.

Cate.- ¿Te sientes mejor?

*Ian asiente.*

Cate.- Lo siento.

Ian.- No te preocupes. ¿Podríamos hacer el amor esta noche?

Cate.- No.

Ian.- ¿Por qué no?

Cate.- Ya no soy tu novia.

Ian.- ¿Quieres ser mi novia otra vez?

Cate.- No puedo.

Ian.- ¿Por qué no?

Cate.- Le dije a Shaun que sería su novia.

Ian.- ¿Te acostaste con él?

Cate.- No.

Ian.- Conmigo sí. Eres más mía que de él.

Cate.- No lo soy.

Ian.- ¿Entonces qué? ¿Me estuviste engañando?

Cate.- Ni- n- n- no.

Ian.- Perdón. Presión, presión. Te amo, eso es todo.

Cate.- Fuiste horrible conmigo.

Ian.- No lo fui.

Cate.- Dejaste de llamarme, nunca dijiste por qué.

Ian.- Fue difícil, Cate.

Cate.- ¿Fue porque no tengo trabajo?

Ian.- No, chiquita; no fue eso.

Cate.- ¿Fue por mi hermano?

Ian.- No, Cate, no. Mejor olvidalo.

Cate.- Eso no es justo.

Ian.- Dije que lo olvides.

*Ian alcanza su pistola. Tocan a la puerta. Ian espera, luego va hacia la puerta.*

Ian.- No voy a lastimarte, sólo olvidalo. Y no hagas ruido. Ha de ser el negro que quiere algo.

Cate.- Andrew.

Ian.- ¿Para qué saber el nombre del pendejo?

Cate.- Me pareció una persona agradable.

Ian.- Andas tras un poco de carne negra, ¿verdad? Yo paso, pero tú entrale si quieres.

Cate.- Eres horrible.

Ian.- Cate, amada. Sólo estoy tratando de protegerte, de evitar que salgas lastimada.

Cate.- Tú me lastimas.

Ian.- No, yo te amo.

Cate.- Deja de amarme.

Ian.- Te dije que lo olvidarás. Ya.

*Le besa apasionadamente, luego va hacia la puerta. Cuando está de espaldas a él, Cate se limpia la boca. Ian abre la puerta. Mete una botella de ginebra que está afuera en una charola. Se detiene, incapaz de decidir entre tomar ginebra o champaña.*

Cate.- Bebe champaña, te hace menos daño.

Ian.- No me interesa que me haga menos daño.

Cate.- Te vas a morir más pronto.

Ian.- Gracias. ¿Te asusta?

Cate.- ¿Qué?

Ian.- La muerte.

Cate.- ¿De quién?

Ian.- La tuya.

Cate.- Sólo por mamá. Sufrirla si yo muero. Y mi hermano.

Ian.- Eres joven. A tu edad yo... Ahora.

Cate.- ¿Tienes que ir a un hospital?

Ian.- No hay nada que hacer.

Cate.- ¿Lo sabe Estela?

Ian.- ¿Por qué querría yo decirselo?

Cate.- Fue tu esposa.

Ian.- ¿Y?

Cate.- Le gustaría saberlo.

Ian.- Para bailar sobre mi tumba.

Cate.- No haría eso. ¿Y Mathew?

Ian.- ¿Qué con Mathew?

Cate.- ¿Se lo has dicho?

Ian.- Le enviaré una invitación para el funeral.

Cate.- Se pondrá triste.

Ian.- Mathew me odia.

Cate.- No te odia.

Ian.- Me odia, carajo.

Cate.- ¿Estás enojado?

Ian.- Sí. Su madre es una lesbiana. ¿No soy yo mejor que una lesbiana?

Cate.- Tal vez ella es una buena persona.

Ian.- ¿Porque no tiene pistola?

Cate.- Supongo.

Ian.- Amaba a Estela, hasta que se convirtió en una bruja y se cogió a esa negra, y te amo a ti, aunque tienes potencial.

Cate.- ¿Para qué?

Ian.- Para lamer coños.

*Cate deja escapar un sonido desarticulado.*

Ian.- ¿Has cogido con una mujer?

Cate.- No.

Ian.- ¿Te gustaría?

Cate.- No lo creo. ¿Y tú? Con un hombre.

Ian.- ¿Crees que soy puto? Me has visto. (Se agarra el paquete) ¿Cómo puedes pensar eso?

Cate.- No lo pienso. Pregunté. Tú me preguntaste a mí.

Ian.- Tú te viste como lesbiana. Yo no me visto como puto.

Cate.- ¿Cómo se visten los putos?

Ian.- Hitler se equivocó: no debió de haber matado sólo judíos, también debió matar a todos los maricones, a la escoria y a los negros y a los malditos fanáticos del fútbol; debió tirar una bomba en el estadio y terminar con ellos.

*Se sirve champaña y brinda por la idea.*

**Cate.**- A mí me gusta el fútbol.

**Ian.**- ¿Por qué?

**Cate.**- Es bueno.

**Ian.**- ¿Y, cuándo fue la última vez que fuiste a un partido de fútbol?

**Cate.**- El sábado. United le ganó al Liverpool por 2-0.

**Ian.**- Mover los pies y meter goles. Trivialidad pura.

**Cate.**- A mí me gusta.

**Ian.**- Supongo que sí. Está a tu nivel.

**Cate.**- Algunas veces voy al estadio. ¿Me echarías una bomba?

**Ian.**- ¿Por qué lo preguntas?

**Cate.**- ¿Lo harías?

**Ian.**- No seas tonta.

**Cate.**- ¿Lo harías?

**Ian.**- No tengo bombas.

**Cate.**- ¿Me dispararías? ¿Podrías hacerlo?

**Ian.**- Cate.

**Cate.**- ¿Es difícil dispararle a alguien?

**Ian.**- Tan fácil como cagar sangre.

**Cate.**- ¿Serías capaz de dispararme a mí?

**Ian.**- ¿Podrías dispararme a mí? Deja de preguntar si te dispararía, tú podrías dispararme a mí.

**Cate.**- No lo creo.

**Ian.**- ¿Y si te lastimara?

**Cate.**- No lo harías.

**Ian.**- ¿Y si lo hiciera?

**Cate.**- No lo harías, eres débil.

**Ian.**- Sólo con los que amo.

*La observa, pensando en intentar cogérselo. Ella sonríe amistosa.*

**Ian.**- ¿De qué se trata el trabajo que solicitaste?

**Cate.**- Asistente personal.

**Ian.**- ¿De quién?

**Cate.**- No sé.

**Ian.**- ¿A quién diriges la solicitud?

**Cate.**- A quien corresponda.

**Ian.**- Debes saber a quién diriges las cosas.

**Cate.**- No decía a quién.

**Ian.**- ¿Cuánto?

**Cate.**- ¿Qué?

**Ian.**- ¿Cuánto pagan? Dinero.

**Cate.**- Mamá dijo que era bastante. A mí no me importa mientras pueda salir de vez en cuando.

**Ian.**- No desprecies el dinero sólo porque no lo necesitas.

**Cate.**- No tengo dinero.

**Ian.**- Ni hijos que mantener.

**Cate.**- No aún.

**Ian.**- Ni se te ocurra. ¿Para qué quieres tener hijos? Tienes hijos, crecen, te odian y te mueren.

**Cate.**- Yo no odio a mamá.

**Ian.**- Porque todavía la necesitas.

**Cate.**- Tú piensas que soy estúpida. No soy estúpida.

**Ian.**- Me preocupas. Eso es todo.

**Cate.**- Puedo cuidarme yo sola.

**Ian.**- Como yo.

**Cate.**- No.

**Ian.**- ¿Me odias, verdad?

**Cate.**- No deberías tener esa pistola.

**Ian.**- Puedo necesitarla.

**Cate.**- ¿Para qué?

*Ian bebe.*

**Cate.**- No puedo imaginario.

**Ian.**- ¿Qué?

**Cate.**- A ti. Matando a alguien. No eres capaz de matar a nadie.

*Ian bebe.*

**Cate.**- ¿Has matado a alguien?

**Ian.**- Olvidalo.

**Cate.**- ¿Has pensado en matar a alguien?

**Ian.**- Olvidalo, Cate.

*Cate hace caso de la advertencia. Ian la besa y prende un cigarró.*

**Ian.**- Cuando estoy contigo no puedo pensar en ninguna otra cosa. Me transportas a otro mundo.

**Cate.**- Como cuando me da un ataque.

**Ian.**- Sólo existes tú.

**Cate.**- El mundo no existe, no como es. Se ve igual pero...

*El tiempo es más lento.*

*Estoy atrapada en un sueño y no puedo hacer nada al respecto.*

*Una vez...*

**Ian.**- Hazme el amor.

**Cate.**- Todo lo demás desaparece. Una...

**Ian.**- Voy a hacerte el amor.

**Cate.**- Es como cuando me masturbo.

*Ian se incomoda.*

**Cate.**- Justo antes estoy imaginándome cómo se va a sentir y justo después estoy pensando en la próxima vez, pero mientras lo hago es hermoso, no puedo pensar en nada más.

**Ian.**- Como el primer cigarró del día.

**Cate.**- Pero el cigarró hace daño.

**Ian.**- Ya cállate. No sabes de lo que hablas.

**Cate.**- No necesito saberlo.

**Ian.**- No sabes nada. Por eso te amo, quiero hacerte el amor.

**Cate.**- Pero no puedes.

**Ian.**- ¿Por qué no?

**Cate.**- Porque no quiero.

**Ian.**- ¿Para qué viviste?

**Cate.**- Te escuché triste.

**Ian.**- Hazme feliz.

**Cate.**- No puedo.

**Ian.**- Por favor.

**Cate.**- No.

**Ian.**- ¿Por qué no?

**Cate.**- No puedo.

**Ian.**- Si puedes.

**Cate.**- ¿Cómo?

**Ian.**- Ya sabes.

**Cate.**- No.

**Ian.**- Por favor.

**Cate.**- No.

**Ian.**- Te amo.

**Cate.**- Yo no te amo.

*Ian volteo, ve el arreglo de flores y va por él.*

**Ian.**- Son para ti.

**Oscuro**

Sonido de lluvia de primavera

## Escena dos

*Mismo lugar. Muy temprano, la mañana siguiente. Es un día soleado y brillante. Será un día muy caliente. El arreglo de flores está destrozado y tirado por todo el piso de la habitación. Cate está aún dormida. Ian está despierto, ojeando un periódico. Va hasta el mini-bar. Está vacío. Encuentra la botella de ginebra debajo de la cama y se sirve en un vaso la mitad de lo que queda. Se asoma por la ventana y observa la calle. Bebe el primer trago y le sobreviene un dolor. Espera a que el dolor pase, pero no pasa. Empeora. Se agarra un costado; el dolor es extremo. Empieza a toser y a experimentar un dolor intenso en el pecho, cada vez que tose siente cómo se desgarró su pulmón. Cate despierta y observa a Ian, que cae de rodillas, deja el vaso en el suelo con cuidado y se entrega al dolor. Parece que está muriendo. Su corazón, pulmones, hígado y riñones sufren un ataque, él se queja involuntariamente. Justo en el momento cuando parece que no va a sobrevivir, el dolor empieza a ceder y disminuye lentamente hasta que desaparece por completo. Ian se encuentra contraído en el piso. Levanta la mirada y ve a Cate, que lo observa.*

**Cate.**- Pendejo.

*Ian se levanta lentamente, toma el vaso con ginebra y bebe. Prende el primer cigarró del día.*

**Ian.**- Voy a bañarme.

**Cate.**- Apenas son las seis.

**Ian.**- ¿Quieres bañarte?

**Cate.**- No contigo.

**Ian.**- Como quieras. ¿Un cigarró?

*Cate hace un ruido de disgusto. Silencio. Ian se queda parado, fumando y bebiendo ginebra pura. Cuando está lo suficientemente atontado empieza a caminar de un lado a otro entre la habitación y el baño, desvestiéndose y recolectando toallas sucias. Se detiene. Lleva una toalla amarrada a la cintura, la pistola en la mano, mira a Cate. Ella lo observa con odio.*

**Ian.**- No te preocupes, pronto estaré muerto.

Sarah Kane

*Avienta la pistola a la cama! Bebe algo.*

*Cate no se mueve. Ian espera, después se rie y se mete al baño. Se escucha el ruido del agua de la regadera. Cate observa la pistola. Se levanta muy lentamente y se viste. Empaca sus cosas. Levanta la chamarra de piel de lan y la huele, le arranca la manga a la altura de la axila. Levanta la pistola y la examina. Se escucha a lan taser desde el baño. Cate deja la pistola. Ian entra. Se viste. Ve la pistola.*

**Ian.** - ¿Na? *Se rie, descarga y carga la pistola, la pone en su funda. ¿Somos uno, sí?*

*Cate gesticula.*

**Ian.** - Somos uno. ¿Vienes a desayunar?. Ya está pagado.

**Cate.** - Espero que te atragantes.

**Ian.** - Amanecemos de mal humor, ¿verdad?

*Ian recoge su chamarra y empieza a ponérsela. Ve la parte dañada de la chamarra, después mira a Cate. Pequeña pausa. Cate se abalanza sobre él, golpeándole la cabeza fuerte y rápido. Él lucha con ella hasta llevarla a la cama; ella sigue pateando, pegando y mordiéndolo. Cate saca la pistola de la funda y le apunta a Ian en la ingle. Él se quita rápidamente.*

**Ian.** - Tranquila, tranquila, esa pistola está cargada.

**Cate.** - Vo - o - o - o -

**Ian.** - Vamos, Cate.

**Cate.** - o - o - o - o - o - o - o -

**Ian.** - Tú no quieres provocar un accidente. Piensa en tu mamá. Y en tu hermano. ¿Qué pensarían?

**Cate.** - Vo - y - y - y - y - y - y - y - y - y - y -

*Cate tiembla, empieza a respirar agitadamente. Se desmaya. Ian se le acerca, toma la pistola y la regresa a su funda. Acomoda a Cate boca arriba en la cama. Saca la pistola y la apunta contra la cabeza de Cate, se acomoda entre sus piernas y la penetra. Cuando él se viene, Cate se sienta de golpe y grita. Ian se retira, sin saber que hacer, apuntándole con la pistola por la espalda. Ella rie histéricamente, como antes, pero sin parar. Rie y rie hasta que ya no puede más; entonces llora hasta vaciarse. Se colapsa nuevamente, queda acostada e inmóvil.*

**Ian.** - ¿Cate? ¿Catie?

*Ian guarda la pistola. Besa a Cate. Ella vuelve en sí, lo mira fijamente sin parpadear.*

**Ian.** - ¿Estás aquí?

**Cate.** - Mentiroso.

*Ian no sabe si eso es un "sí" o un "no", así*

*que espera. Cate cierra los ojos por unos segundos y los vuelve a abrir.*

**Ian.** - ¿Cate?

**Cate.** - Quiero irme a mi casa.

**Ian.** - Ni siquiera son las siete. Todavía no hay tren.

**Cate.** - Esperaré en la estación.

**Ian.** - Está lloviendo.

**Cate.** - No es cierto.

**Ian.** - Quiero que te quedes aquí. Por lo menos a desayunar.

**Cate.** - No.

**Ian.** - A desayunar, Cate.

**Cate.** - No.

*Ian cierra la puerta y guarda la llave en su bolsillo.*

**Ian.** - Te amo.

**Cate.** - No me quiero quedar.

**Ian.** - Por favor.

**Cate.** - No quiero.

**Ian.** - Me haces sentir seguro.

**Cate.** - No tienes nada que temer.

**Ian.** - Voy a pedir el desayuno.

**Cate.** - No tengo hambre.

*Ian prende un cigarro.*

**Cate.** - ¿Cómo puedes fumar con el estómago vacío?

**Ian.** - No está vacío. Tiene ginebra.

**Cate.** - ¿Por qué no puedo irme?

**Ian.** - *(Piensa)* Es demasiado peligroso.

*Afuera un auto hace ruido por el escape. Se escucha un fuerte bang. Ian se tira al suelo, pecho a tierra.*

**Cate.** - *(Rie)* Es sólo un carro.

**Ian.** - Eres. Eres una pinche tonta.

**Cate.** - No lo soy. Tienes miedo cuando no hay nada que temer. ¿Qué tiene de tonto no asustarse de los carros?

**Ian.** - No tengo miedo de los carros. Tengo miedo de morir.

**Cate.** - Un carro no va a matarte. No si está allá afuera, no a menos que salgas corriendo y te le atravieses. *(Ella lo besa)* ¿A qué le tienes miedo?

**Ian.** - Pensé que era un disparo.

**Cate.** - *(Le besa el cuello)* ¿Quién tendría una pistola?

**Ian.** - Yo.

**Cate.** - *(Desabrochándole la camisa)* Tú estás aquí.

**Ian.** - Alguien como yo.

**Cate.** - *(Besándole el pecho)* ¿Por qué alguien te dispararía?

**Ian.** - Venganza.

*Cate le pasa la mano por la espalda.*

**Ian.** - Por cosas que he hecho.

**Cate.** - *(Masajeándole el cuello)* Cuéntame.

**Ian.** - Intervinieron mi teléfono.

*Cate le besa la nuca.*

**Ian.** - Sé que escuchaban cuando yo hablaba con alguien. Lamento haber dejado de llamarte, pero...

*Cate le saba el estómago y lo besa en la espalda, entre los omóplatos.*

**Ian.** - Me enojé cuando dijiste que me amabas, hablándome suavemente por teléfono, gente escuchando.

*Cate Le besa la espalda.*

**Ian.** - Cuando me di cuenta, ya estaba adentro.

*Cate le lame la espalda.*

**Ian.** - Me alisté en el Servicio Secreto, no debería decirte esto.

*Cate acaricia y rasca la espalda de Ian.*

**Ian.** - No quiero meterte en problemas.

*Cate le mordisquea la espalda.*

**Ian.** - Creo que quieren matarme. Ya no soy útil.

*Cate lo empuja para que quede acostado.*

**Ian.** - Hice el trabajo que me pidieron. Porque amo este país.

*Cate le mama los pezones.*

**Ian.** - Me paré en la estación, escuché la conversación y les di la señal.

*Cate le desabrocha los pantalones.*

**Ian.** - Manejar, recoger gente, deshacerme de los cuerpos, hacer mi parte.

*Cate empieza a hacerle sexo oral.*

**Ian.** - Dijeron que eras peligrosa.

Por eso dejé de llamarte.

No quería ponerte en peligro.

Pero

Tuve que llamarte otra vez

Extrañaba

Esto

Ahora

Yo

Hago el verdadero trabajo

Soy

Soy un

Un

Asesino.

*Con la palabra "asesino" Ian se viene. Cuando Cate escucha la palabra, le muerde el pene tan fuerte como puede. El grito de placer de Ian se convierte en un grito de dolor. Trata de separarse pero Cate lo detiene con*

los dientes. Él la golpea y ella lo suelta. Ian se queda tirado de dolor, incapaz de hablar. Cate escupe frenéticamente, tratando de deshacerse de cualquier rastro de semen que quedara en su boca. Corre al baño y se escucha que se cepilla los dientes. Ian se examina; está en una sola pieza. Cate regresa.

Cate.- Deberías renunciar.

Ian.- No funciona de esa manera.

Cate.- ¿Van a venir aquí?

Ian.- No lo sé.

*Cate entra en pánico.*

Ian.- No empieces con eso.

Cate.- No pue- e-e-e-e-e

Ian.- Voy a darte un tiro si sigues con eso, Cate.

Te lo dije porque te amo. No para asustarte.

Cate.- No me amas.

Ian.- No discutas, te amo. Y tú me amas a mí.

Cate.- Ya no.

Ian.- Me amaste anoche.

Cate.- No quería hacerlo.

Ian.- Me pareció que lo disfrutaste.

Cate.- No.

Ian.- Hiciste mucho ruido.

Cate.- Me dolió.

Ian.- Le hacía sexo oral a Estela todo el tiempo y no le dolía.

Cate.- Me mordiste. Todavía estoy sangrando.

Ian.- ¿Es por eso que hiciste todo esto?

Cate.- Eres cruel.

Ian.- No seas estúpida.

Cate.- No me digas así.

Ian.- Te acuestas conmigo, me das la mano y me besas, me calientas y luego me dices que no quieres coger, te metes en la cama pero no quieres que te toque. ¿Qué te pasa, retrasada mental?

Cate.- No soy retrasada. Tú eres el cruel. Yo no podría matar a alguien.

Ian.- Me apuntaste con la pistola.

Cate.- No te dispararía.

Ian.- Es mi trabajo. Amo este país. No quiero verlo destruido por la escoria.

Cate.- Matar es malo.

Ian.- Poner bombas y matar niños, eso es malo. Eso es lo que ellos hacen. Niños, como tu hermano.

Cate.- Está mal.

Ian.- Sí, lo está.

Cate.- No. Tú. Lo que haces.

Ian.- ¿Cuándo vas a madurar?

Cate.- No creo en matar.

Ian.- Ya aprenderás.

Cate.- No, no lo haré.

Ian.- No puedes hacerte a un lado todo el tiempo permitir que piensen que tienen derecho poner la otra mejilla. Demonios, algunas cosas son importantes como para dejar de tragar mierda.

Cate.- Antes te amaba.

Ian.- ¿Qué cambio?

Cate.- Tú.

Ian.- No. Ahora puedes verme como soy. Eso es todo.

Cate.- Eres una pesadilla.

*Cate tiembla. Ian la mira durante un rato, luego la abraza. Ella sigue temblando; él la abraza más fuerte para evitar que tiemble.*

Cate.- Me estás lastimando.

Ian.- Perdón.

*La abraza más suavemente. Ian tiene un ataque de tos. Escupe en su pañuelo y espera a que el dolor ceda. Después prende un cigarrillo.*

Ian.- ¿Cómo te sientes?

Cate.- Me duele.

*Ian asiente.*

Cate.- Me duele todo. Apesto a ti.

Ian.- ¿Quieres bañarte?

*Cate empieza a toser y a asquearse, casi hasta vomitar. Ian va al baño y abre la llave de la tina. Cate se asoma por la ventana. Ian regresa.*

Cate.- Parece que hay una guerra allá afuera.

Ian.- Se está convirtiendo en tierra de negros. ¿Pensas volver a Leeds?

Cate.- El veintiséis.

Ian.- ¿A verme?

Cate.- No. Al partido de fútbol.

*Cate se mete al baño. Ian levanta el teléfono.*

Ian.- Dos desayunos continentales, pronto.

*Ian bebe el resto de la ginebra. Cate regresa.*

Cate.- No puedo mear. Es pura sangre.

Ian.- Bebe mucha agua.

Cate.- Ni cagar. Me duele.

Ian.- Ya te curarás.

*Tocan a la puerta. Los dos se sobresaltan.*

Cate.- No abras. No abras. No abras. No abras.

*Se tira en la cama y se pone la almohada sobre la cabeza.*

Ian.- Cállate, Cate.

*Él le arranca la almohada y le apunta a la cabeza con la pistola.*

Cate.- Hazlo. Vamos, dispárame. No puede ser peor que lo que ya has hecho. Dispárame si quieres, después apúntate a ti mismo y hazle un favor al mundo.

*Ian la mira.*

Cate.- No te tengo miedo, Ian. Vamos.

*Ian la suelta. Cate ríe.*

Ian.- Abre la puerta y mámale la verga al pendejo ese.

*Cate intenta abrir la puerta pero está con segura. Ian le avienta las llaves. Ella abre. El desayuno está afuera en una charola. Ella mete el desayuno a la habitación. Ian cierra con la llave. Cate observa la comida.*

Cate.- Salchichas. Tocino.

Ian.- Perdón, se me olvidó. Te cambió tu carne por mis tomates y champiñones. Y pan.

Cate.- (A punto de vomitar) El olor.

*Ian toma una salchicha y se la mete en la boca, mientras en la otra mano sostiene una tira de tocino. Cubre la charola de la comida con una toalla y la mete debajo de la cama.*

Ian.- ¿Te puedes quedar un día más?

Cate.- Voy a darte un baño y me iré a casa.

*Cate levanta su mochila y se mete al baño, cierra la puerta. Se escucha que abre la llave de la regadera. Toca dos veces fuerte en la puerta. Ian saca su pistola, se acerca a la puerta y escucha. Tratan de abrir la puerta desde afuera pero está con seguro. Vuelven a tocar fuerte dos veces.*

Ian.- ¿Quién es?

*Silencio. Dos toquidos fuertes más.*

Ian.- ¿Quién es?

*Silencio. Dos toquidos fuertes más. Ian mira la puerta. Después toca dos veces. Silencio. Dos toquidos fuertes más desde afuera. Ian piensa. Después toca la puerta tres veces. Silencio. Tres toquidos desde afuera. Ian toca una vez. Un toquido desde afuera. Ian toca dos veces. Dos toquidos desde afuera. Ian regresa, pone la pistola en el portapistolas y quita la llave a la puerta. Abre la puerta. Afuera está un Soldado con un rifle sniper's. Ian intenta cerrar la puerta y sacar su pistola. El Soldado abre la puerta de un empujón y le quita la pistola a Ian con facilidad. Los dos están parados, sorprendidos, uno frente al otro. Pausa.*

Soldado.- ¿Qué es eso?

*Ian se percata de que aún tiene en la mano una tira de tocino.*

Ian.- Cerdo.

El Soldado estira la mano, Ian le da el tocino, el Soldado lo come deprisa.

Soldado.- ¿Tienes más?

Ian.- No.

Sarah Kane

**Soldado.**- ¿Tienes más?

**Ian.**- Yo... No.

**Soldado.**- ¿Tienes más?

*Ian señala la charola que está debajo de la cama. El Soldado se inclina con cuidado sin dejar de apuntar a Ian con el rifle y sin dejar de mirarlo. Ian saca la charola de debajo de la cama. El Soldado se endereza y echa un vistazo a la comida.*

**Soldado.**- Dos.

**Ian.**- Tenía hambre.

**Soldado.**- Me lo imagino.

*El Soldado se sienta en la orilla de la cama y devora velozmente las dos desayunos. Suspira con alivio y eructa. Con la cabeza señala el baño.*

**Soldado.**- ¿Está ella ahí?

**Ian.**- ¿Quién?

**Soldado.**- Huele a sexo. (Buscando por la habitación) ¿Eres periodista?

**Ian.**- Soy...

**Soldado.**- Tu pasaporte.

**Ian.**- ¿Para qué?

*El Soldado mira a Ian.*

**Ian.**- En la chamarra.

*El Soldado escucha los cajones. Encuentra unos calzones de Cate y los levanta sonriendo.*

**Soldado.**- ¿Son de ella?

*Ian no contesta.*

**Soldado.**- ¿O tuyos?

*Cierra los ojos y se frota los calzones en la cara gozando con el olor.*

**Soldado.**- ¿Cómo es ella?

*Ian no contesta.*

**Soldado.**- ¿Tiene la piel suave?

*Ian no contesta. El Soldado se guarda los calzones de Cate en el bolsillo. Va hacia el baño, toca, Nodie contesta. Trata de abrir. Está con llave. Fuerza la puerta y entra. Ian espera en pánico. Se escucha que apagan la regadera. Ian se asoma por la ventana.*

**Ian.**- Dios mío.

*El Soldado regresa.*

**Soldado.**- Se fue. Peligroso. Afuera está lleno de soldados hijos de puta.

*Ian se asoma al baño. Cate no está. El*

*Soldado revisa la chamarra de Ian, saca las llaves, dinero y el pasaporte.*

**Soldado.**- (Leyendo el pasaporte) Ian Jones. Periodista.

**Ian.**- Ajá.

**Soldado.**- Ajá.

Se miran el uno al otro.

**Ian.**- Si viniste a matarme...

*El Soldado le acaricia la cara.*

**Ian.**- ¿Vas a mear?

**Soldado.**- ¿Yo? (sonríe) La ciudad es nuestra.

*El Soldado se para sobre la cama y orina la almohada. Ian se molesta. Se ve una centella de luz y después se escucha una inmensa explosión.*

Oscurο

Sonido de lluvia de verano

### Escena tres

*El hotel ha quedado devastado por una bomba de mortero. Hay un gran hoyo en una de las paredes y todo está cubierto por el polvo, que sigue cayendo. El Soldado está inconsciente y sostiene el rifle aún en su mano. Ha dejado caer la pistola de Ian entre ambos. Ian está tirado quieto, los ojos abiertos.*

**Ian.**- ¿Mamá?

*Silencio. El Soldado despierta y volteo a ver a Ian, le apunta con el rifle moviéndose lo menos posible. Insistentemente se pasa la mano que tiene libre por sus miembros y cuerpo, para verificar si aún se encuentra en una sola pieza. Lo está.*

**Soldado.**- La bebida.

*Ian volteo a su alrededor. Encuentra una botella destapada de ginebra tirada a su lado. La levanta hasta donde le da la luz.*

**Ian.**- Vacía.

*El Soldado le arrebató la botella y toma el último trago.*

**Ian.**- (Riéndose consigo mismo) Peor que yo.

*El Soldado levanta la botella y la sacude sobre su boca atrapando las últimas gotas. Ian encuentra sus cigarras en el bolsillo de su camisa y prende uno.*

**Soldado.**- Dame un cigarro.

**Ian.**- ¿Por qué?

**Soldado.**- Porque yo tengo un arma y tú no.

*Ian considera la lógica. Saca un solo cigarrillo y se lo avienta al Soldado. El Soldado levanta el cigarro y se lo pone en la boca. Ve a Ian, esperando que este le prenda el cigarro. Ian lo observa decidiéndose. El Soldado espera. Ian le acerca su cigarro prendido.*

**Soldado.**- (Se inclina para tocar la punta de su cigarro con el de Ian, sin quitarle la mirada de encima. Fuma) Eres el primer inglés con pistola que conozco, la mayoría ni siquiera saben lo que es una pistola. ¿Eres soldado?

**Ian.**- Algo así.

**Soldado.**- ¿De qué lado? Si es que puedes recordarlo.

**Ian.**- No sé qué lados hay. No sé dónde... (Pierde el hilo; confundido, mira al Soldado) Debo estar borracho.

**Soldado.**- No. Esto es real. (Levanta la pistola y la examina) ¿Viniste a pelear por nosotros?

**Ian.**- No, yo...

**Soldado.**- No, por supuesto que no. Inglés.

**Ian.**- Soy galés.

**Soldado.**- Pareces inglés, tienes el maldito acento.

**Ian.**- Vivo aquí.

**Soldado.**- ¿Extranjero?

**Ian.**- Inglés y galés es lo mismo. Británico. No soy de importación.

**Soldado.**- ¿Qué chingados es ser "galés"? Nunca lo había oído.

**Ian.**- Vienen de días sabe dónde, tienen hijos y los llaman "ingleses", pero no son ingleses nacidos en Inglaterra, así que no son ingleses.

**Soldado.**- ¿Galés de Gales?

**Ian.**- Es un estado de ánimo, una actitud. (Voltea) Mira el estado de mi maldita chaqueta. La muy puta.

**Soldado.**- ¿Tu novia hizo eso? ¿Estaba enojada?

**Ian.**- No es mi novia.

**Soldado.**- ¿Entonces, qué es?

**Ian.**- Qué te importa.

**Soldado.**- ¿No llevas mucho tiempo aquí, verdad?

**Ian.**- ¿Y?

**Soldado.**- Necesitas aprender algunos modales, Ian.

**Ian.**- No me llames así.

**Soldado.**- ¿Cómo quieres que te llame?

**Ian.**- De ninguna manera.

*Silencio. El Soldado observa a Ian por un largo rato sin decir nada. Ian se incomoda. Después de un rato.*

**Ian.**- ¿Qué?

**Soldado.**- Nada.

*Silencio. Ian se incomoda nuevamente.*

**Ian.**- Me llamo Ian.

**Soldado.**- Me estoy muriendo por hacer el amor, Ian.

*Ian lo ve.*

**Soldado.-** ¿Tienes novia?

*Ian no contesta.*

**Soldado.-** Yo tengo. Col. Increíblemente hermosa.

**Ian.-** Cate...

**Soldado.-** Cierro los ojos y pienso en ella.

Ella es...

¿Cuándo fue la última vez que...?

*Ian lo mira.*

**Soldado.-** ¿Cuándo? Sé que fue hace poco, puedo oírlo, recuérdalo.

**Ian.-** Anoche. Creo.

**Soldado.-** ¿Disfrutaste? ¿Buen sexo?

**Ian.-** No lo sé. Estaba enojado. Supongo que no.

**Soldado.-** Fuimos tres.

**Ian.-** No quiero oírlo.

**Soldado.-** Fuimos a una casa a las afueras de la ciudad. No había nadie. Solamente un niño pequeño que estaba escondido en una esquina. Uno de los otros lo sacó de allí. Lo acostó en el piso y le disparó entre las piernas. Oímos gritos en el sótano. Bajé. Tres hombres y cuatro mujeres. Llamé a los demás. Ellos detuvieron a los hombres mientras yo me cogía a las mujeres. La menor tenía doce. No lloró, sólo se quedó tirada ahí. La volteé boca arriba y... Entonces lloró. La hice limpiarme con la lengua. Cerré los ojos y pensé en... Le disparé a su padre en la boca. Los hermanos gritaron. Los colgué de los testículos en el techo.

**Ian.-** Encantador.

**Soldado.-** ¿Nunca has hecho eso?

**Ian.-** No.

**Soldado.-** ¿Seguro?

**Ian.-** No lo olvidaría.

**Soldado.-** Si lo harías.

**Ian.-** No podría dormir conmigo mismo.

**Soldado.-** ¿Tu esposa?

**Ian.-** Estoy divorciado.

**Soldado.-** ¿Alguna vez...?

**Ian.-** No.

**Soldado.-** ¿Tu novia, se encerró en el baño?

*Ian no contesta.*

**Soldado.-** Ah.

**Ian.-** Te echaste a cuatro de un jalón, yo sólo a una.

**Soldado.-** ¿La mataste?

*Ian trata de alcanzar la pistola.*

**Soldado.-** No. Tendría que matarte. Me quedaría solo.

**Ian.-** Por supuesto que no lo maté.

**Soldado.-** ¿Por qué no? Parece que no te agrada mucho.

**Ian.-** Me agrada. Es... una mujer.

**Soldado.-** ¿Y?

**Ian.-** Yo nunca... No es...

**Soldado.-** ¿Qué?

*Ian no contesta.*

**Soldado.-** Pensé que eras un soldado.

**Ian.-** No de esos.

**Soldado.-** No de esos, todos son de esos.

**Ian.-** Mi trabajo...

**Soldado.-** Hasta yo. Tengo que serlo. Mi novia... No voy a volver con ella. Cuando regrese. Ella está muerta, ¿ves? Un soldado hijo de puta, le...

*Se detiene. Silencio.*

**Ian.-** Lo siento.

**Soldado.-** ¿Por qué?

**Ian.-** Es terrible.

**Soldado.-** ¿Qué?

**Ian.-** Perder a alguien, una mujer, así.

**Soldado.-** ¿Lo sabes? ¿Deveras?

**Ian.-** Yo...

**Soldado.-** ¿Así, cómo?

**Ian.-** Así... Dijiste que... Un soldado...

**Soldado.-** Tú eres un soldado.

**Ian.-** Yo no he...

**Soldado.-** ¿Y si te lo ordenaran?

**Ian.-** No me lo imagino.

**Soldado.-** Imagínalo.

*Ian lo imagina.*

**Soldado.-** En el nombre del deber. Por tu país, Gales.

*Ian se esfuerza por imaginarlo.*

**Soldado.-** Escoria extranjera.

*Ian se esfuerza más. Se ve enfermo.*

**Soldado.-** ¿Lo harías?

*Ian asiente.*

**Soldado.-** ¿Cómo?

**Ian.-** Rápido. Por detrás de la cabeza. Bam.

**Soldado.-** Y ya...

**Ian.-** Es suficiente.

**Soldado.-** ¿Eso crees?

**Ian.-** Sí.

**Soldado.-** Nunca has matado a nadie.

**Ian.-** Sí, carajo.

**Soldado.-** No.

**Ian.-** ¿Quién chingados te crees para...

**Soldado.-** No hablarías así. Sabrías.

**Ian.-** ¿Sabría qué?

**Soldado.-** Exactamente. No sabes qué.

**Ian.-** ¿Qué carajos tendría que saber?

**Soldado.-** Quédate con la duda.

**Ian.-** ¿Qué? ¿Qué carajo? ¿Qué es lo que no sé?

**Soldado.-** Tú crees que... *(Se interrumpe y sonríe)* Le rompí el cuello a una mujer. La apuñalé desde atrás, por entre las piernas. La quinta puñalada se la encajó en la espina.

*Ian se ve enfermo.*

**Soldado.-** Tú no podrías hacer eso.

**Ian.-** No.

**Soldado.-** Nunca has matado.

**Ian.-** No así.

**Soldado.-** No. Así.

**Ian.-** No soy un torturador.

**Soldado.-** Te acercas a ellos, pistola en su cabeza. Los amarras, les dices lo que les vas a hacer, los haces esperar, después... ¿Qué?

**Ian.-** Les disparas.

**Soldado.-** No tienes ni idea.

**Ian.-** ¿Qué, qué?

**Soldado.-** ¿Nunca te has cogido a un hombre antes de matarlo?

**Ian.-** No.

**Soldado.-** ¿Y después?

**Ian.-** Claro que no.

**Soldado.-** ¿Por qué no?

**Ian.-** ¿Para qué? No soy marica.

**Soldado.-** A Col la sodomizaron. Le cortaron la garganta. Le arrancaron las orejas y la nariz, y la dejaron en la puerta de su casa.

**Ian.-** Es suficiente.

**Soldado.-** ¿Alguna vez has visto algo así?

**Ian.-** Basta.

**Soldado.-** ¿Ni en fotos?

**Ian.-** Nunca.

**Soldado.-** ¿Qué tipo de periodista eres? Se supone que es tu trabajo, ¿no?

**Ian.-** ¿Qué?

**Soldado.-** Probar que las cosas sucedieron. Yo estoy aquí, no tengo opción. Pero tú. Tú deberías decirselo al mundo.

**Ian.-** A nadie le interesa.

**Soldado.-** Puedes hacer algo por mí...

**Ian.-** No.

**Soldado.-** Claro que puedes.

**Ian.-** No puedo hacer nada.

**Soldado.-** Inténtalo.

**Ian.-** Yo escribo... historias. Eso es todo. Historias. Ésta es una historia que nadie quiere oír.

**Soldado.-** ¿Por qué no?

**Ian.-** *(Goca el periódico de debajo de la cama y lo lee)* Richard Morris, un perverso vendedor de autos se llevó a dos prostitutas adolescentes al bosque, las amarró desnudas a un árbol y les pegó con su cinturón antes de tener sexo. Morris, de Sheffield, fue enviado tres años a prisión por sexo ilegal con una de las chicas, la de trece años. *(Avería el periódico)* Historias.

**Soldado.-** Hacer lo mismo que hicieron con nosotros. ¿De qué sirve ocultar la verdad? En casa soy inocente. Como si nada hubiera sucedido. Cuéntales que me conociste. Cuéntales que... me viste.

**Ian.-** No es mi trabajo.

**Soldado.-** ¿De quién, entonces?

**Ian.-** Soy un periodista local, de Yorkshire. Cubro otros asuntos.

Sarah Kane

**Soldado.**- ¿Otros asuntos?

**Ian.**- Otras cosas. Balceras y violaciones y niños manoseados por maestros de escuela y curas putos. No soldados jodiéndose unos a otros por un pedazo de tierra. Tiene que ser algo... personal. Tu novia. Ella es una historia. Suave y limpia. No como tú, asqueroso como los negros. No hay ningún placer en una historia sobre negros, a nadie le interesa. ¿Para qué sacarte a la luz?

**Soldado.**- No sabes ni una chingada de mí. Fui a la escuela. Hice el amor con Col. Los muy hijos de puta la mataron, ahora estoy aquí. Ahora estoy aquí. *(Empuja su rifle sobre la cara de Ian)* Voltéate, Ian.

**Ian.**- ¿Para qué?

**Soldado.**- Voy a violarte.

**Ian.**- No.

**Soldado.**- Matarte, entonces.

**Ian.**- Está bien.

**Soldado.**- Ves. Mejor asesinado, que violado y asesinado.

**Ian.**- Sí.

**Soldado.**- Y ahora estás de acuerdo con cualquier cosa que yo diga. *(Muy suavemente besa a Ian en los labios)* Hueles como ella. Los mismos cigarros.

*Se levanta y volteo a Ian con una mano. Con la otra mano detiene el rifle apuntando la cabeza de Ian. Le baja los pantalones a Ian, se baja los suyos y lo viola. Tiene los ojos cerrados y huele el cabello de Ian. El Soldado llora desde sus entrañas. La cara de Ian muestra dolor pero él permanece en silencio. Al terminar, el Soldado se sube los pantalones y le mete el corazón del rifle por el ano a Ian.*

**Soldado.**- El hijo de puta le jaló al gatillo en Col, así. ¿Qué se siente?

*Ian trata de contestar. No puede.*

**Soldado.**- *(Le saca el corazón y se sienta a un lado de él)* ¿Nunca te habla cogido un hombre?

*Ian no contesta.*

**Soldado.**- No lo creo. No es nada. Vi a miles de personas tratando de huir de su ciudad trepando a camiones como si fueran cerdos. Las mujeres aventaban a sus bebés abordo esperando que alguien los protegiera. Aplastándose unos a otros hasta la muerte. Cabezas con los sesos saliendo por los ojos. Vi a un niño con gran parte de la cara destrozada. Vi a una niña pequeña que me cogí, meterse la mano hasta dentro tratando de sacar hasta la última gota de mi semen. A un hombre hambriento comerse una pierna de su mujer muerta. No puedes ponerte trágico por tu pobre culo. No pienses que tu culo galés es diferente a cualquier otro culo que me haya cogido. ¿Estás seguro que no tienes más comida? Me estoy muriendo de hambre.

**Ian.**- ¿Vas a matarme?

**Soldado.**- Siempre preocupado por tu propio culo.

*El Soldado aprieta la cabeza de Ian entre sus manos. Pone su boca sobre uno de los ojos de Ian y lo succiona, lo mastica y se lo come. Hace lo mismo con el otro ojo.*

**Soldado.**- Le comió los ojos.

Pobre hijo de puta.

Pobre amor.

Pobre maldito hijo de puta.

**Oscuro**

Sonido de lluvia de otoño

### Escena cuatro

*Mismo lugar. El Soldado está tirado cerca de Ian, la pistola está en su mano. Se ha volado los sesos. Cate entra por la puerta del baño, está empapada y carga a un bebé. Pasa por encima del Soldado, a quien ve sólo de reojo. Después ve a Ian.*

**Cate.**- Es una pesadilla.

**Ian.**- ¿Cate?

**Cate.**- No termina.

**Ian.**- ¿Catie? ¿Estás aquí?

**Cate.**- Todos están llorando.

**Ian.**- Tócame.

**Cate.**- No pueden dejar de hacerlo. Los soldados tomaron la ciudad.

**Ian.**- ¿Ganaron?

**Cate.**- La mayoría se han rendido.

**Ian.**- ¿Viste a Matthew?

**Cate.**- No.

**Ian.**- ¿Puedes decirselo, por mí?

**Cate.**- Él no está aquí.

**Ian.**- Díselo... Díselo...

**Cate.**- No.

**Ian.**- Díselo...

**Cate.**- No.

**Ian.**- No sé que decirle. Tengo frío. Dile... ¿Estás aquí?

**Cate.**- Una mujer me dio a su bebé.

**Ian.**- ¿Viniste por mí, Catie? Castígame o rescátame es igual te amo Cate díselo hazlo por mí tócame Cate.

**Cate.**- No sé que hacer con él.

**Ian.**- Tengo frío.

**Cate.**- No deja de llorar.

**Ian.**- Díselo...

**Cate.**- No puedo.

**Ian.**- ¿Vas a quedarte conmigo, Cate?

**Cate.**- No.

**Ian.**- ¿Por qué no?

**Cate.**- Tengo que regresar pronto.

**Ian.**- ¿Shaun sabe lo que hicimos?

**Cate.**- Nada.

**Ian.**- Es mejor que se lo digas.

**Cate.**- No.

**Ian.**- Va a saberlo. Aunque tú no se lo digas.

**Cate.**- ¿Cómo?

**Ian.**- Va a olerlo. Mercancía usada. Nadie la

quiere, no cuando puedes conseguir a alguien limpio.

**Cate.**- ¿Qué le pasó a tus ojos?

**Ian.**- Necesito que te quedes, Cate. No será por mucho tiempo.

**Cate.**- ¿Sabes algo sobre bebés?

**Ian.**- No.

**Cate.**- ¿Y Matthew?

**Ian.**- Tiene veinticuatro años.

**Cate.**- Cuando nació.

**Ian.**- Cagan y lloran. Sin remedio.

**Cate.**- Estás sangrando.

**Ian.**- ¿Puedes tocarme?

**Cate.**- No.

**Ian.**- Para saber que estás aquí.

**Cate.**- Puedes oírme.

**Ian.**- No voy a lastimarte, te lo prometo.

*Cate se acerca a él lentamente y le toca la cabeza.*

**Ian.**- Ayúdame.

*Cate le acaricia el pelo.*

**Ian.**- Como quiera estaré muerto pronto Cate. Tengo dolor. Ayúdame a... Ayúdame a... Terminar... Con esto...

*Cate retrae la mano.*

**Ian.**- ¿Catie?

**Cate.**- Tengo que encontrar comida para el bebé.

**Ian.**- No hay nada.

**Cate.**- De todas maneras voy a buscar.

**Ian.**- El hijo de puta se comió todo.

**Cate.**- Se va a morir.

**Ian.**- Necesita leche de su mamá.

**Cate.**- Ian.

**Ian.**- Quédate. No tienes a dónde ir. ¿A dónde vas a ir? Es muy peligroso andar sola, mírame a mí. Estás más segura aquí conmigo.

*Cate lo piensa. Después se sienta con el bebé a cierta distancia de Ian. Ian se relaja cuando escucha que ella se ha sentado. Cate mece al bebé.*

**Ian.**- No soy tan malo como lo que está allá afuera, ¿verdad?

*Cate lo mira.*

**Ian.**- ¿Vas a ayudarme, Catie?

**Cate.**- No sé cómo.

**Ian.**- Busca mi pistola.

*Cate tiene al bebé en los brazos, se levanta y busca. Ve el revólver en la mano del Soldado, lo observa por un momento.*

**Ian.**- ¿La encontraste?

**Cate.**- No.

*Cate toma la pistola y la acaricia*

*nerviosamente. El arma se abre de repente, ella se queda viendo las balas. Las saca y cierra la pistola.*

Ian.- ¿La tienes?  
 Cate.- Sí.  
 Ian.- ¿Me la das?  
 Cate.- No lo creo.  
 Ian.- Cate.  
 Cate.- ¿Qué?  
 Ian.- Vamos.  
 Cate.- No me des órdenes.  
 Ian.- No lo estoy haciendo, amor. ¿Puedes callar a ese bebé?  
 Cate.- No está haciendo nada. Tiene hambre.  
 Ian.- Todos tenemos hambre, carajo; si no me suicido me voy a morir de hambre.  
 Cate.- Suicidarse es malo.  
 Ian.- No lo es.  
 Cate.- A Dios no le agrada.  
 Ian.- Dios no existe.  
 Cate.- ¿Cómo lo sabes?  
 Ian.- No hay Dios. No hay Santa Claus. No hay hadas madrinas. No hay nada, carajo.  
 Cate.- Tiene que haber algo.  
 Ian.- ¿Por qué?  
 Cate.- Para que tenga sentido.  
 Ian.- No seas pendeja, de todas maneras no tiene sentido. No es lógico que exista Dios sólo porque sería mejor que existiera.  
 Cate.- Pensé que no querías morir.  
 Ian.- No puedo ver.  
 Cate.- Mi hermano tiene amigos ciegos. No puedes rendirte.  
 Ian.- ¿Por qué no?  
 Cate.- Es una debilidad.  
 Ian.- Sé que tratas de castigarme dejándome vivir.  
 Cate.- No.  
 Ian.- Por supuesto que sí, carajo. Yo lo haría. Hay gente que me encantaría ver sufrir, pero no, se mueren y ya.  
 Cate.- ¿Y si estuvieras equivocado?  
 Ian.- No lo estoy.  
 Cate.- ¿Y si lo estuvieras?  
 Ian.- He visto gente muerta. Están muertos. No están en alguna otra parte, están muertos.  
 Cate.- ¿Y los que han visto fantasmas?  
 Ian.- ¿Qué con ellos? Se lo imaginan. O lo inventan, desearían que una persona muerta estuviera viva todavía.  
 Cate.- Personas que han muerto y han regresado dicen que vieron túneles y luces..  
 Ian.- No puedes morir y regresar. Eso no es morir, es desmayarse. Cuando te mueres, te mueres, finito.  
 Cate.- Yo creo en Dios.  
 Ian.- Todo tiene una explicación científica.  
 Cate.- No.  
 Ian.- Dame la pistola.  
 Cate.- ¿Qué vas a hacer?  
 Ian.- No voy a lastimarte.  
 Cate.- Lo sé.  
 Ian.- Acabar con todo. Tengo que hacerlo, Cate; estoy enfermo. Sólo voy a apresurarlo un poco.

*Cate piensa.*

Ian.- Por favor.

*Cate le da el arma.*

Ian.- *(Se pone la pistola en la boca. La saca)* No te pares detrás de mí. *(Vuelve a ponerse la pistola dentro de la boca. Jala el gatillo. La pistola hace click, está vacía. La intenta otra vez. Otra vez y otra vez. Se saca la pistola de la boca)* Carajo.

Cate.- Es el destino. ¿Ves? No estás destinado a hacer eso. Dios...

Ian.- Puta madre.

*Avienta la pistola decepcionado.*

Cate.- *(Mece al bebé y volteo a verlo)* No.

Ian.- ¿Qué?

Cate.- Está muerto.

Ian.- Suertudo.

*Cate estalla en risa de manera no natural, incontrolablemente. Ríe y ríe y ríe y ríe.*

**Oscuro**

Sonido de pesada lluvia de invierno

**Escena cinco**

Mismo lugar. Cate está enterrando al bebé bajo la madera del piso. Busca alrededor y encuentra dos pedazos de madera, amanca el fero de la chaqueta de Ian y amarra las maderas en forma de cruz. La encaja entre las maderas del piso. Recoge pétalos de las flores secas y los pone debajo de la cruz.

Cate.- No sé cómo se llamaba.

Ian.- No importa. Nadie la va a visitar.

Cate.- Se suponía que debería cuidarla.

Ian.- Podrías enterrarme a su lado muy pronto.

*Bailar sobre mi tumba.*

Cate.- Que no conozca el dolor ni conozca nada que no deba conocer...

Ian.- ¿Cate?

Cate.- Shh.

Ian.- ¿Qué estás haciendo?

Cate.- Orando. Por si acaso.

Ian.- ¿Vas a orar por mí?

Cate.- No.

Ian.- Cuando esté muerto, no ahora.

Cate.- No tendría caso si estás muerto.

Ian.- Estás orando por ella.

Cate.- Es un bebé.

Ian.- ¿Y?

Cate.- Es inocente.

Ian.- ¿No puedes perdonarme?

Cate.- Que no vea nada malo ni conozca lugares malos...

Ian.- Está muerta, Cate.

Cate.- Ni gente mala que pudiera hacerle daño.

Ian.- No lo hará, Cate; está muerta.

Cate.- Amén.

*Cate empieza a irse.*

Ian.- ¿A dónde vas?

Cate.- Tengo hambre.

Ian.- Es peligroso, Cate. No hay comida.

Cate.- Puedo conseguir algo con los soldados.

Ian.- ¿Cómo?

*Cate no contesta.*

Ian.- No lo hagas.

Cate.- ¿Por qué no?

Ian.- Tú no eres así.

Cate.- Tengo hambre.

Ian.- Lo sé. Yo también. Pero... Preferiría...

*No es...*

*Cate, por favor. Estoy ciego.*

Cate.- Tengo hambre.

*Se va.*

Ian.- ¿Cate? ¿Catie? Si consigues comida... Carajo.

*Ian masturbándose.*

Ian.- Coño coño coño coño coño coño coño.

*Ian estrangulándose a sí mismo. Ian riéndose históricamente. Ian teniendo una pesadilla. Ian llorando grandes lágrimas de sangre. Está abrazando el cuerpo del Soldado para sentirse reconfortado. Ian está acostado sin moverse, débil y con hambre. Ian amanca la cruz que está en el piso, levanta la madera y saca al bebé del agujero. Se come al bebé. Regresa al agujero la sábana en la que estaba envuelto el bebé. Pausa. Se mete al agujero y se acuesta con la cabeza saliendo por el hoyo del piso. Cierra los ojos aliviado. Empieza a flotar sobre él. La lluvia cae a través del techo. Eventualmente.*

Ian.- Mierda.

*Cate entra cargando pan, una salchicha grande y una botella de ginebra. Escurre sangre de entre sus piernas.*

Cate.- Estás sentado debajo de un agujero.

Ian.- Lo sé.

Cate.- Te estás mojando.

Ian.- Ajá.

Cate.- Pendejo.

*Cate jala una sábana de la cama y se envuelve en ella. Se sienta a un lado de la cabeza de Ian. Cate come parte de la salchicha y del pan, se la pasa con ginebra. Ian escucha. Cate le da de comer a Ian lo que queda. Le echa ginebra en la boca. Termina de darle de comer y se sienta separada de él, se hace bañita tratando de mantener el calor. Bebe ginebra. Se chupa el dedo. Silencio. Lluve.*

Ian.- Gracias.

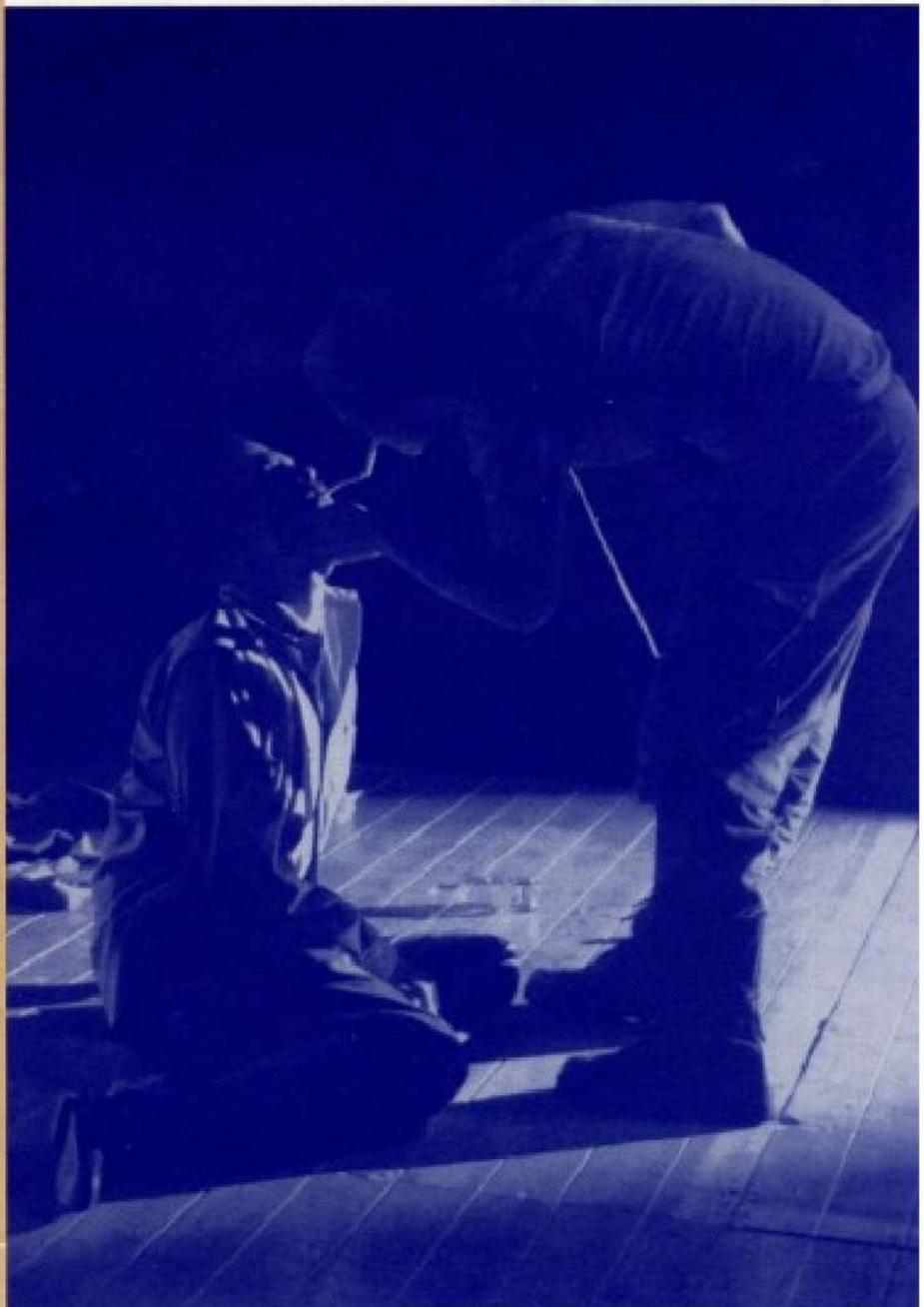
**Oscuro final**

# Sarah Kane

*Levostados*

*La obra de la joven dramaturga británica Sarah Kane nos empuja a dar su justo valor de realidad a la violencia contemporánea, una dimensión concreta, para permitirnos encontrar dentro de nosotros mismo la fuerza de una reacción humana. Blasted es, como dice su autora, "un texto de esperanza", que pide a la audiencia que se rebele, negándose a aceptar el desesperado mundo que la obra presenta y buscar el amor como medio para sobrevivir en medio de esta realidad.*

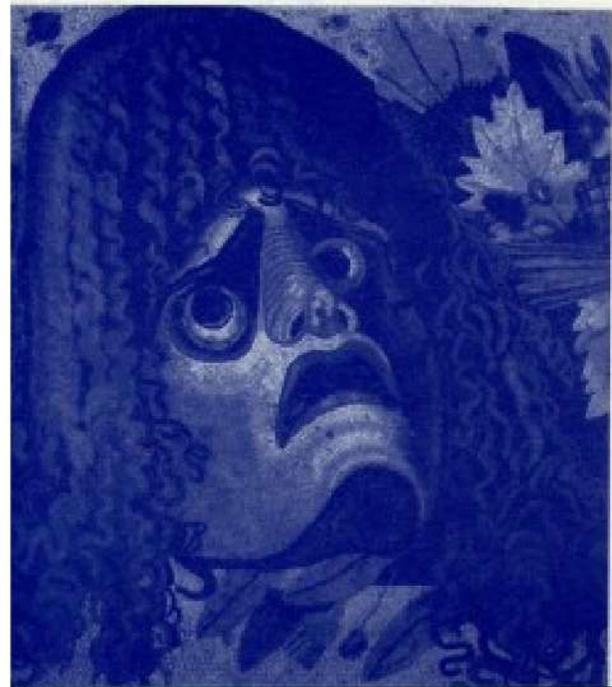
*El 20 de febrero de 1999, justo cuando los académicos, periodistas y creadores de teatro ingleses reconocían la importancia de su obra, Sarah Kane decide suicidarse.*



ensayo



# Romper el círculo



# vicioso

Lucina Jiménez López

En la sociedad urbana de nuestros días, el carácter colectivo del hecho teatral y su frecuente factura artesanal, entran en contradicción con la tendencia a privilegiar al artista individual y las poco estimulantes circunstancias que rodean los esquemas de producción y difusión teatral tanto públicos como privados.

Hace ya varios años que la especificidad y la autonomía de funcionamiento del campo teatral empujan a los teatrístas a cambiar de personaje constantemente y a volver más difíciles las posibilidades de hacer teatro. Lo contradictorio es que, a pesar de ello, el teatro crece y se reproduce por todos lados, haciendo de la ciudad de México una de las metrópolis con mayor número de obras en cartelera, aunque ello no significa que todo el teatro sea de calidad o que siempre cuente con un público comprometido.

Ahora, hacer teatro requiere no sólo de la apropiación, dominio y exploración de lenguajes artísticos y narrativas para la escena, sino de la multiplicación de papeles y tareas.

Así, los teatrístas cotidianamente tienen que bajar del escenario para desempeñar funciones que antes eran asumidas fundamentalmente por el Estado o por los productores privados. Se han visto obligados a transmutar identidades para convertirse de directores de escena, actores o actrices, en negociadores y defensores de espacios, negociadores de patrocinios, tramitadores de permisos y pago de impuestos no muy equitativos por cierto, publirrelacionistas, administradores de foros y recursos no muy cuantiosos en la mayoría de los casos. También la hacen de productores ejecutivos, difusores, publicistas, promotores y animadores culturales.

Estas funciones, que se ejercen en contextos poco clarificados, no sólo se cumplen en los numerosos escenarios creados durante la última década por teatrístas que buscan construir opciones laborales y expresivas alternativas o autónomas, sino cada vez más dentro del propio circuito público de producción teatral que presiona para bien o para mal en el sentido de una mayor autonomía a los artistas del quehacer teatral. Sin embargo, esta exigencia de autonomía de los teatrístas en términos de producción, no se corresponden todavía con los esquemas dominantes de gestión de los espacios teatrales, ni con los de financiamiento al quehacer teatral. Tampoco son del todo compatibles con las principales opciones de formación de profesionales para la escena.

Los dos primeros son fundamentales pero aún está pendiente el análisis cuidadoso y la investigación comparativa necesaria para formular propuestas fundamentadas. En el campo de la formación, las principales opciones siguen remitiéndose a las figuras centrales de la escena: dramaturgos, directores, actores, escenógrafos. No hay opciones para la formación de técnicos, tramoyistas e iluminadores. Menos aún las hay para formar profesionales dedicados a atender estas nuevas funciones especializadas que demanda la creación y producción teatral

## ensayo

y que están siendo cubiertas por los propios teatrístas con un costo a veces muy alto o bien por colaboradores que no reciben tampoco el reconocimiento laboral de su quehacer.

Aunque en importantes centros académicos donde se forman teatrístas como la Universidad Veracruzana, la Universidad de las Américas, la UNAM y la Escuela Nacional de Arte Teatral, empieza a plantearse el tema dentro de sus planes y programas de estudio, aún no se ha sistematizado esta parte de la formación, ni se han abierto las opciones de especialización en gestión y producción teatral.

Es urgente romper el círculo vicioso para hacer posible que los actores y directores puedan concentrarse en la dimensión estética y artística del hecho teatral, o decidan bajarse voluntariamente para ejercer desde otra perspectiva el impulso al teatro mexicano. Igualmente, crear estas opciones es fundamental para incidir en las posibilidades de profesionalización del campo de producción, abrir opciones laborales reconocidas en su especificidad a muchos y muchas que quieren involucrarse con el arte teatral, no necesariamente siendo protagonistas del escenario y finalmente, para ofrecer reconocimiento laboral a estas categorías que en otros países ya ha sido establecido.

Incluso la incursión del teatro mexicano contemporáneo en el extranjero podrá fortalecerse si un mayor número de teatrístas tienen condiciones y posibilidades para consolidar la profesionalización de propuestas, grupos y compañías que estén familiarizados con las formas de funcionamiento de los campos y espacios profesionales de otros países. Este renglón de internacionalización del teatro mexicano es especialmente importante para ampliar los horizontes laborales y los públicos de nuestro teatro, explorar la dimensión intercultural del quehacer teatral y enriquecer lenguajes y fronteras estéticas confrontándose con otros grupos.

La posibilidad de que el ritual del teatro se cumpla pasa por la ruptura del círculo vicioso. Para lograr que el telón se abra al mundo de la sorpresa y se produzca la confrontación con el espectador, es necesario trabajar en esta perspectiva de profesionalización en la gestión teatral.

Esta profesionalización debe buscarse a través de esquemas flexibles que consideren la participación de profesionales internacionales con trayectoria en el campo. Asimismo, requiere de bases teóricas y estéticas pero sobre todo de la transmisión e intercambio de experiencias.

El campo de la gestión teatral, como el de toda la gestión cultural no puede ser asumida solamente desde la teoría, se funda en ella, pero tiene que incorporar de manera integral la reflexión sobre la experiencia propia y la del otro a fin de que sea capaz de enriquecer la práctica. Igualmente, necesitamos producir literatura especializada y fomentar el análisis y el debate desde posturas abiertas, flexibles y generosas que ayuden a construir mejores condiciones para el teatro mexicano. La aparición de esta revista es un buen signo.

Luis de Tavira

## Interpretar es crear

### Reflexiones críticas sobre la diversidad conceptual del hacer del actor en el siglo XX

Hace poco más de un siglo de aquella tarde en la que aquel caminante solitario de las cimas nevadas de Sits-Maria platicaba con su sombra y tras reconsiderar una vez más el enigma original de la tragedia como aquel mirador privilegiado donde aparece frente a los hombres su propio acontecer, proponía exultante: "Anticipémonos un siglo con la mirada, supongamos el caso de que tuviera éxito el atentado del arte contra dos milenios de antinaturalidad y denigración del hombre. Aquel nuevo partido que toma en sus manos la mayor de todas las tareas, cultivar la humanidad de cara a un estadio superior, incluida la aniquilación sin contemplaciones de todo lo degenerado y parasitario; si así fuera, se habría hecho posible de nuevo aquel exceso de vida en la tierra que constituiría el punto de partida para el surgimiento del estado dionisiaco".

Hay que aceptar, no sin horror trágico, que cumplido el siglo de tan entrañable suposición premonitória, lo que ha sucedido es casi exactamente lo contrario. El atentado del arte a favor de aquel exceso de vida dionisiaco ha fracasado y ha triunfado el atentado contra la soberanía espiritual de arte convertido en mercancía.

No fue aniquilada la degeneración, ni extirpado lo parasitario. En cambio, la destrucción del mundo ya no es sólo una metáfora; apenas se sobrevive a la superproducción industrial de basura. Este ha sido el siglo de la desintegración, no sólo del átomo, sino de todo lo que es. La realidad es devorada por la virtualidad y la persona es engullida por la masa.

La humanidad no fue elevada por el arte a un estadio superior. Lo humano languidece en la miseria de un sin sentido. Por aquellos mismos días, hace cien años, posiblemente otra tarde semejante a la de Nietzsche en los Alpes, oculto en una cabaña perdida entre

las nieves inconmensurables de Finlandia, Stanislavsky meditaba ante el incierto porvenir del arte y se preguntaba por esa extraña relación entre la vida y el teatro; concentrado en el eje de su propia condición artística se proponía también encontrar un punto de partida que orientara el futuro de lo que se empeñaba en formular como el arte del actor, y más precisamente se preguntaba por los impulsos inconscientes de la creatividad actoral. Y tal vez a nosotros, después de estos cien años, nos convendría pensar que en realidad, ambos de modo diverso pensaban en lo mismo.

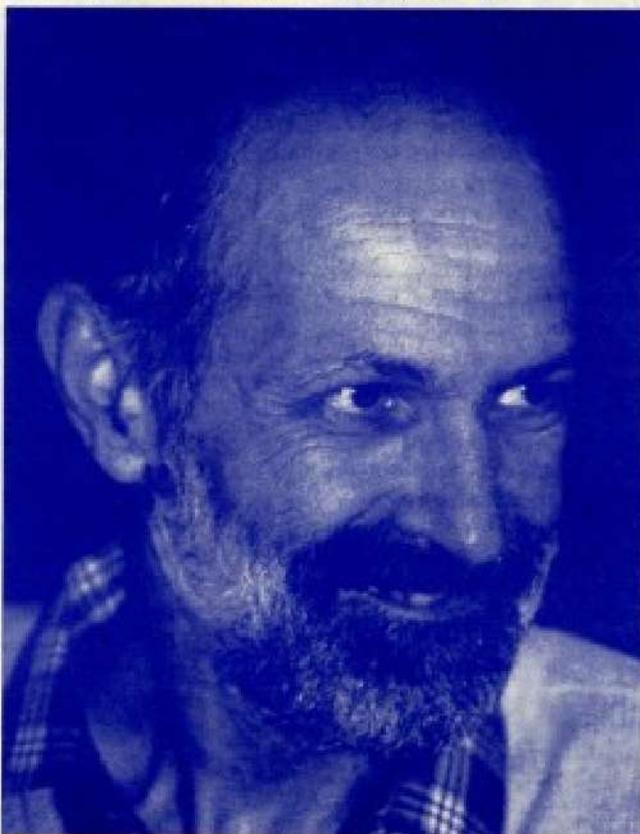
Porque aquellos que según esa manera incesante de preguntar se plantean: cómo hago yo mis pensamientos y qué hacen de mí mis pensamientos, se convierten irremisiblemente en dramaturgos del pensamiento, tanto como en pensadores de ese devenir humano que todavía llamamos teatro y que es un incesante pensar ese enigma que todavía llamamos acontecer humano. Porque quien reflexiona sobre la condición del actor, en realidad reflexiona sobre la condición humana en un sentido radical: el del ser humano en tanto persona. Lo que es ya un decir peligroso en estos tiempos difíciles para la subjetividad.

Como el atrevimiento de una mirada que se asoma más allá del velo multicolor del arte hacia el horrendo abismo de la vida es el enigma que vincula el concepto sobre el actor al concepto del hombre como persona. Y más que a ninguna otra cosa a la flecha cruel con que Apolo pierde a los hombres en el equívoco, se parece el vuelo de la pregunta que atraviesa la más responsable historia de la reflexión sobre el teatro: ¿Qué hace aquel que actúa en la escena que lo hace llegar ser aquel otro que no era y que apenas es, un instante después deja serlo, cada vez?

De hecho, casi podemos decir que las diversas respuestas a esta pregunta traman el polémico discurso de la actoralidad del siglo XX y también podemos adelantar una conclusión: se trata de una pregunta que nunca tendrá una respuesta definitiva, afortunadamente.

Y si fuera posible definir alguna constante histórica en la diversidad diacrónica y sincrónica del devenir de la actoralidad, ésta sería su irrepetibilidad, su condición efímera y su incesante mutación, lo cual sólo define paradójicamente su consistencia indefinible.

Tal vez por ello, la dimensión artística del actor ha resultado inaccesible para la tradición estética y su incomprendibilidad para el juicio ha devenido frecuentemente en aquel fácil desprecio teórico en el que suelen esconderse la ignorancia y la incompetencia. Tal impostura de la tradición estética acostumbra justificarse en aquella afirmación aristotélica que desde una inexacta traducción del texto de *Poética* parece considerar la representación escénica del drama como irrelevante para el discurso poético, cuando lo que en realidad confiesa Aristóteles con honestidad filosófica es la imposibilidad de su discurso para referirse a la consistencia



Luis de Tavira en el seminario del Castillo de la Mossa

Luis de Tavira

efímera y variable del fenómeno escénico, al que reconoce como el más respetable enigma en que se realiza el acto poético de la *mimesis* dramática.

Ningún otro hacer artístico participa de la identidad ser-hacer del sujeto-objeto en su realización como la que es esencial en la actuación cuando es arte. Si actuar es un misterioso modo de conjugar el verbo ser en la doble dimensión de la *mimesis*, es decir, entre lo que es y no es, la actuación exige ser pensada como una metafísica en acción. La actuación como metafísica en acción se formula en un poderoso contraluz que ha permanecido inaccesible para la estética: su mayor claridad muestra cómo ser es acción; ser se comprende como verbo en infinitivo, su realización en el tiempo, su existencia, es siempre la conjugación de una acción, la determinación del sujeto, la consecuencia en lo otro, el otro, predicado, circunstanciado. Su más densa oscuridad insinúa apenas cómo lo que es, siempre es lo otro; ¿Cómo es posible que lo que es, siendo lo que es, sea lo otro? Lo único real en el arte son las obras y los artistas. A la obra la realiza el artista, a la persona la hace artista su obra. Esto resulta claro cuando se piensa en el escultor y la escultura, el músico y la partitura, el poeta y el poema. Mucho más difícil resulta pensarlo entre el actor y el personaje, ya que son la misma cosa en el momento mismo de su realización efímera. Porque la obra de arte que hace artista al actor es la acción en el inefable aquí y ahora en que llega a ser él mismo cuando es y no es el personaje.

Ningún arte aspira a semejante cúspide de transformación creadora, ningún artista pretende como el actor ser él mismo la obra de arte, ninguna *praxis*, ninguna *poesis* resulta tan peligrosa y dura de elucidar. Al enfrentar tal enigma, el Príncipe

Hamlet se escandaliza y dice que la naturaleza del actor es contra natura, que es hombre y al mismo tiempo es lo más admirable sobre la tierra. Lo resume en una sola palabra: Monstruo.

Sospechamos que Goethe alcanzó aquella cima de poeta dramático para consolarse del dolor de no haber sido pintor, como sospechamos que el músico frustrado que supo sobrevivir en Nietzsche elevó la filosofía a la altura del arte para hacer florecer en sí mismo la simiente titánica de la ambición musical con que Wagner quiso curarse del dolor de no haber sido actor. De donde no sería infundada la sospecha de que la condición de actor debe ser la más aspirable cima de la vida humana.

Pero ya en su *Diccionario enciclopédico*, Diderot había expresado el más elevado concepto del actor según el arte y no según el oficio, cuando dice: "El arte del actor exige



Jacques Copeau

gran número de cualidades que la naturaleza reúne tan pocas veces en una misma persona, que abundan más los grandes autores que los grandes comediantes". En *Conversaciones sobre el hijo natural* había escrito: "No conozco estado alguno que exija mayor elevación de la persona, formas más exquisitas, ni costumbres más honestas que la profesión del teatro". Un concepto tal del arte del actor que de su consistencia parece depender la nobleza misma de la idea del arte. Pero lo que desde tal altura conceptual mira como realidad en los actores que ofician en la práctica, lo horroriza y se pregunta si no son, de hecho los actores, los peores enemigos del arte dramático. ¿Qué catástrofe moral ha permitido que semejantes personas, surgidas de la falta de educación, la miseria espiritual y el libertinaje, usurpen la más hermosa y exigente de las profesiones? Su descripción del gremio común de los actores es elocuente: son "ridículos, cáusticos y fríos, fastuosos, disipados, disipadores, interesados, aislados, vagabundos, vanidosos, insolentes, envidiosos, presuntuosos..." Llega a dudar de que esa gente desdeñable posea un alma. ¿Creen que las huellas de tan continuo envilecimiento puedan ser nulas y que, agobiada bajo el fardo de la ignominia pueda un alma ser tan firme como para sostenerse a la altura de Corneille? Hay que aceptar que el desprestigio de la actuación como impostura frente al arte nace de la práctica misma del teatro, cuando esa práctica ha perdido la dimensión poética que le dio sentido, principio y fundamento. Trescientos años después, la situación ha empeorado, pero cada vez son menos los que se horrorizan, al grado de que semejante estado de envilecimiento se considera ya

la condición natural del oficio teatral. En los albores del siglo XX, Jacques Copeau conminaba a la reflexión sobre el teatro la recuperación de un pensar responsable sobre el actor: "La actuación es una profesión peligrosa que los hombres desprecian. Le achacan inmundicia y la condenan por misteriosa. El comediante hace algo prohibido, se expone a perder su rostro y a perder su alma. Lo encuentra falseados o no lo encuentra en el momento en que los necesita para volver a sí mismo. El ser entero del actor conserva, en este mundo humano, los estigmas de un extraño comercio. Al volver de la escena parece salir de otro mundo."

Más allá de la miopía que ha querido reducir la actuación al dominio técnico de ciertos mecanismos y trucos de un lamentable proceso de robotización, o a la práctica metódica de una auto hipnosis alienante, se abre el misterio de un hacer tal en el que el ser humano puede considerarse y tratarse a sí mismo como a la materia de su arte, actuar sobre sí como sobre un instrumento al cual está obligado a identificarse, sin dejar por eso de distinguirse de él. Tal *poesis* que no simplemente *praxis*, detona las preguntas vigentes sobre la consistencia del arte del actor.

Porque efectivamente, una tradición fundada en un malentendido conceptual ha oscurecido el significado del hacer artístico del actor, desde aquella antigua catástrofe señalada por Nietzsche como el triunfo del racionalismo sobre el furor iluminado del *pathos* y cuyas consecuencias más perversas se han manifestado en la desintegración de la unidad de la persona por efecto de aquel maniqueísmo que entre otras graves consecuencias desterró el pensar del hacer, del hacer mismo. Así, los formuladores



Antonin Artaud

del discurso poético han sido casi siempre ajenos al hacer escénico, tanto como los hacedores del teatro han sido alérgicos a la reflexión que discierne el significado estético de su hacer. Así, la hermenéutica tradicional del discurso original que comprendió al teatro como dimensión privilegiada del conocimiento, cúspide del hacer artístico y origen de la sabiduría, la *Poética* de Aristóteles, no sólo fragmentada y fragmentaria, perdida y hallada en un laberinto lingüístico irreparable, se convirtió en preceptiva y premática de una técnica literaria ajena a su realización escénica o en fundamento de una estética incapaz de discernir la realidad escénica del aquí y ahora efímero del teatro. O un capítulo de interés filosófico en la sistematización científica del legado aristotélico o recetario de fórmulas dramaturgias, incomprensibles fuera del contexto sistemático del pensamiento que la produjo. Y sin embargo en el imprescindible rescate del concepto de *mimesis*, contra toda esa tradición, parece hallarse la clave que responde y recuerda al mismo tiempo las

objeciones críticas de las dos poéticas del siglo XX que entendieron el teatro como arte escénico y no como literatura, las de Artaud y Brecht, y que al hacerlo hallaron el hacer del actor como eje de la realización teatral. Ambos superan la tradición aristotélica, pero en rigor, no es al contenido de *Poética* lo que rebaten. Una lectura cuidadosa desde la perspectiva de nuestros días, hace ver que más bien lo confirman o reformulan en el mismo sentido, es más a la interpretación errónea que fundamentó una práctica denigrante que expulsó a los actores de la comarca artística. Un concepto denigrante del actor que envileció su práctica, había dicho Diderot.

Pero ya en *Poética* Aristóteles había señalado una doble dimensión en la construcción reveladora de la *mimesis* como representación de la realidad que se ha ausentado: la de lo representado y la de lo representante y que suponen dos calidades radicalmente distintas del hacer cuando el teatro aparece como el arte del acontecer, es decir, *mimesis* del drama. La consumación de la *peripecia* dramática del personaje es la acción como *praxis* y la construcción de la *mimesis* de esta *praxis* es en aquel que la crea, *poesis*. Así, a la luz conceptual de este enigmático texto sobre el origen del hacer poético del teatro, podemos entender la actuación como aquella *poesis* que crea la *praxis* que consuma la *peripecia* del drama en que consiste la existencia como personificación, cuyo efecto irracional es una *catarsis* cuya intensidad vital consigue la finalidad esencial del drama como arte: la *anagnórisis*, es decir, el conocimiento de la realidad como acontecimiento, es decir, como cambio.

Y ha sido el ejercicio artístico más lúcido del siglo XX el que ha hecho posible esta interpretación de lo que había sido pensado desde la tradición

de un hacer consagrado como valor supremo de una sabiduría que señalaba su enigma como asignatura para el pensador del pensamiento. Paradójicamente Artaud y Brecht nos han recuperado al Aristóteles pitagórico en cuyo pensamiento se hayan ocultas las claves de aquel elevado concepto del que según Diderot, depende el porvenir del teatro, ya que tal parece que, como dice Lope, vienen a ser novedades las cosas que se olvidaron. Para ello fue necesario demoler una tradición hermenéutica que había envilecido al teatro y lo había convertido —escribe Richard Wagner en 1861— “esclavo del capitalismo que denigra el arte, lo rebaja a la condición de simple medio: instrumento de distracción de las masas alienadas o placer lujoso para los ricos. El teatro se ha privatizado al estrechar el espíritu común en mil direcciones egoístas”.

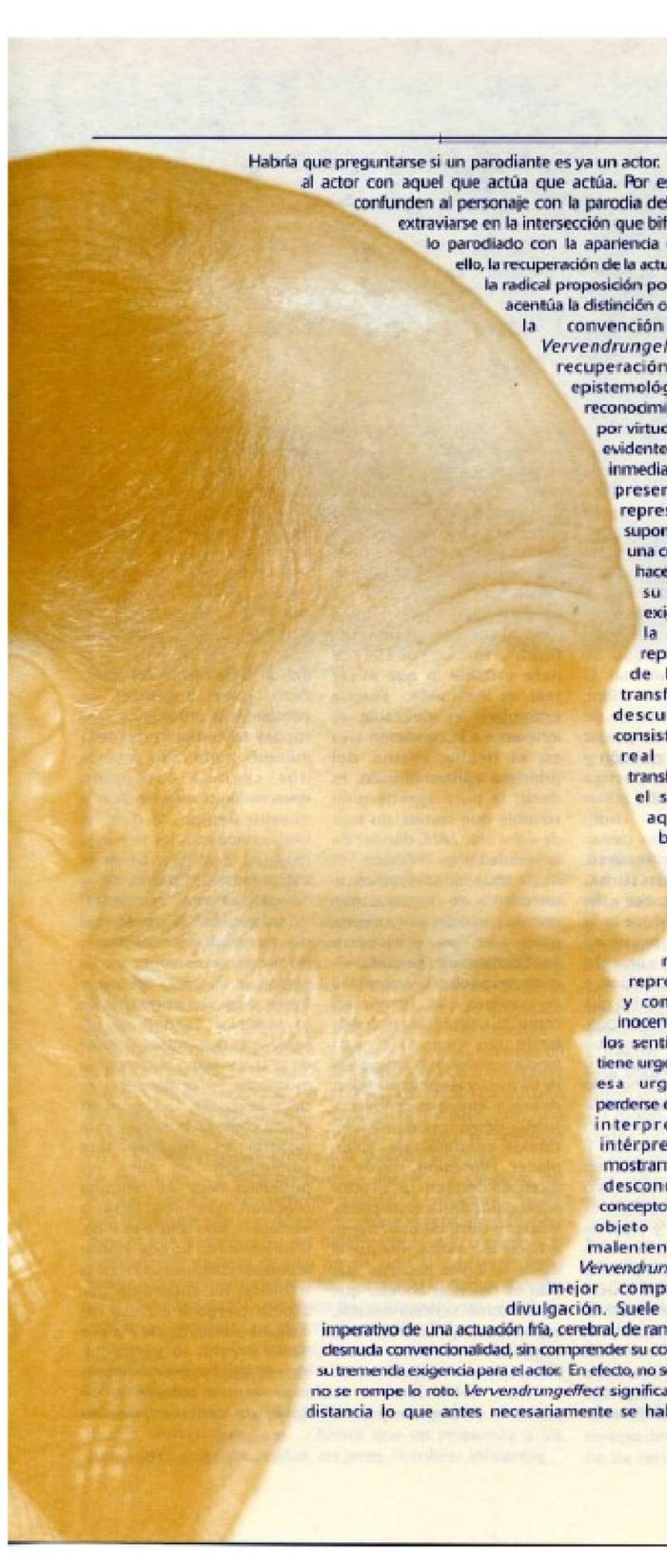
Tal envilecimiento social y semejante mixtificación burguesa, habían convertido al teatro en sirviente de la literatura y ahí el actor fue reducido a un fiel declamador del texto literario, tal como hoy, el cine y la televisión lo han reducido a locutor o modelo fotografiable en la superproducción industrial de la imagen comercial. “Malditos sean los actores franceses— clamaba Artaud— no saben más que hablar”. Por lo menos sabían hablar, cabría añadir hoy. Sin embargo, para el proponente de la poética del teatro como el doble de la realidad, lo otro del sí mismo que construye a la persona en el sujeto, esa miseria en que se había sumido la práctica actoral era el obstáculo decisivo para la recuperación del poder original, el poder transformador del teatro, un teatro en cuyo centro se debate el enigma de la actuación como metafísica en acción. Pero aquí no habría que leer como sucedió, esoteria ritual, primitivismo antropológico, exotización de la diferencia, sino paradoja epistemológica y debate

ontológico del hacer poético: actuar como ser y no ser lo otro. Porque en efecto, si el significado tradicional de la *mimesis* ha sido el derivado de su conversión latina en *imitatio*, el hacer del actor queda reducido en última instancia al imitar de los monos y los loros, en el mejor de los casos, al prodigio circense que evoca Büchner en *Woyzeck*: la bestia que sabe sumar y bailar, llorar y reír.

Por el contrario, si actuar es un modo poético de conjugar el verbo ser, entre lo que es y no es, la actuación exige ser pensada como epistemología en acción. El enigma más peligroso de la actuación como arte reside en el dilema radical que se debate entre la conjugación del verbo ser o la conjugación del verbo parecer, en esa estimulación inicial que precede a toda acción y en la consecuencia final de cuanto ahí sucede. Y siempre sucede que lo que es, no es lo que parece. Si actuar sólo fuera parecer, poco o nada sería preciso decir sobre la actuación. Por eso, quien habla de ella en esos términos siempre lo hace con desprecio.



Constantin Stanislavski



Habría que preguntarse si un parodiante es ya un actor. Muchos confunden al actor con aquel que actúa que actúa. Por eso tantos oficiantes confunden al personaje con la parodia del personaje y suelen extraviarse en la intersección que bifurca el horizonte de lo parodiado con la apariencia que lo parodia. Por ello, la recuperación de la actuación hizo necesaria la radical proposición poética de Brecht, que acentúa la distinción ontológica que funda la convención escénica: el *Vervendrungeffect* como recuperación de la eficacia epistemológica del teatro: el reconocimiento de la realidad por virtud de la ficción, hecha evidente como ficción en la inmediatez de la realidad del presente de la representación. Lo que supone la formulación de una condición artística del hacer del actor que eleva su *praxis* a la más exigente condición de la *poesis*: la representación ficticia de lo que es real, transforma la realidad y descubre cómo la consistencia misma de lo real reside en su transformabilidad. Ese es el sentido lúcido de aquel imperativo brechtiano que pedía al actor del teatro aprender del actor transeúnte de la calle: aquel que en su necesidad representa lo sucedido y consigue salvar a un inocente, aquel que alerta los sentidos, actúa porque tiene urgencia de decir algo y esa urgencia le impide perderse en su representación, interpreta sin pensarse intérprete y se limita a mostrarnos lo que nos era desconocido. Pero si el concepto de *mimesis* ha sido objeto de tan secular malentendido, el célebre *Vervendrungeffect*, no ha sido mejor comprendido en su divulgación. Suele evocarse como el imperativo de una actuación fría, cerebral, de ramplonería didáctica o desnuda convencionalidad, sin comprender su consistencia dialéctica y su tremenda exigencia para el actor. En efecto, no se distancia lo distante, no se rompe lo roto. *Vervendrungeffect* significa el espectáculo que distancia lo que antes necesariamente se había aproximado, el

**“Malditos sean los actores franceses -clamaba Artaud- no saben más que hablar”**

**Lo único real en el arte son las obras y los artistas. A la obra la realiza el artista, a la persona la hace artista su obra.**

rompimiento de la ilusión que se había creado, el extrañamiento de lo que antes se había identificado, la *anagnórisis* de la *catarsis*, el desnudamiento de la apariencia que hace irumpir la realidad en el corazón de la ficción. Lo que implicaría reconocer que para alcanzar la eficacia actoral que la poética brechtiana exige, sería necesario alcanzar antes la hondura actoral que se propuso el sistema stanislavskiano. Porque claro, no habría que olvidar, más allá de la miopía dogmatista, que la realidad del arte deviene de las contradicciones dialécticas que trama su propia genealogía. Así decíamos que Meyerhold hace posible a Brecht, tanto como a Meyerhold lo hace posible Stanislavsky.

El aprendió de Salvini la clave poética de la doble dimensión del hacer mental del actor. En *La construcción del personaje* escribe: "Un actor está dividido en dos partes al actuar. Ustedes recordarán la forma en que lo explicaba Tommaso Salvini: 'Un actor vive, llora, ríe, en el escenario, pero al llorar y reír observa sus propias lágrimas y alegría. Esta doble existencia, este equilibrio entre la vida y la interpretación es lo que crea el arte'..."

Así, tras el contradictorio devenir de las diversas proposiciones estéticas sobre la actuación en el siglo XX y sus azarosas experimentaciones, ha quedado más o menos claro que el enigma que se cieme sobre toda posible elucidación sobre el hacer práctico y poético de la actuación como arte, descansa en la consistencia de un acto mental bifronte que ya se encuentra oculto en la renovación conceptual de la *mimesis* y se proyecta sobre la doble dimensión que dicho concepto implica: una es necesariamente epistemológica: la de aquello que se *re-presenta*, es decir, una realidad que se había ausentado. Otra es estrictamente hermenéutica: la de aquello que se toma el

representante, es decir, una ficción. Su relación se trama en una paradoja mental: el personaje debe ignorar todo el tiempo lo que el actor sabe; el actor desconoce todo el tiempo las verdaderas intenciones del personaje. Sólo en los oídos del espectador el actor llega a entender al personaje.

La exigencia poética de la actuación supone una extraña operación epistemológica que todo artista de la actuación realiza con conciencia racional o por virtud de su especial intuición. Actuar no es reaccionar como tantas veces se ha supuesto, en primer lugar, porque tal formulación es un rotundo pleonismo que no dice nada; en seguida, porque reaccionar no es exclusivo del actor, sino propio de toda entidad física en grado de newtoniana ley universal. El error más común de la crítica, la pedagogía y la dirección de actores ha consistido en pensar la actuación como *reacción* y en semejante perspectiva mecanicista se concibe actuar como hablar, actuar como expresar, actuar como cantar, moverse, sentir, vestirse, maquillarse... en suma, reaccionar. Así, la crítica a fin de cuentas se reduce a la impostura que pretende calificar una *reacción* y para ello no acude a criterios sino a adjetivos, cuando lo único que puede decirse de una *reacción*, si realmente lo es, es que siempre resulta espontánea y natural, de lo contrario no es lo que *reacción* significa. Así, la pedagogía se convierte en conductivismo pavloviano y la dirección de actores en manipulación de máquinas o marionetas. Porque *reacción* es un término lógico y significa resultado inevitable y necesario de una causa. Por otra parte, si lo referimos a la conducta humana, lo único previsible es que nunca sabremos cómo vamos a reaccionar, cuando llamamos *reacción* a ese modo de *sucumbir*, lógico, espontáneo e inevitable a todo

eso vivo que constituye el instante precario de una situación, que en su conflicto se revela drama y peripecia. En cambio habría que decir que actuar es *estimularse* de la ficción y no *estimularse* de la realidad; es decir, *estimularse* como un discernimiento epistemológico que activa una lógica tal, que llamamos ficticia y neutraliza otra tal que hace evitable lo que al ser real, es inevitable. Porque *estimularse* es inevitable, es inherente a la condición viva en el hecho mismo del principio epistemológico, es decir, la pura aprehensión sensible que resulta sin más de estar ahí. ¿Ahí, dónde? En la realidad o en la ficción.

Así, la actuación se revela como un dilema de fronteras que entraña paradojas contundentes que aún permanecen insuficientemente pensadas en el discurso sobre la actoralidad en nuestros días. Porque así como la psicología profunda halló sus proposiciones fundamentales en la indagación de las fronteras epistemológicas de lo que llamamos conciencia, sueño, deseo, pulso, impulso, catexia, contracatexia, dolor, placer, represión, desde el escenario decimos que es actor aquel capaz de hacer despierto, lo que los demás sólo se atreven a hacer dormidos. Porque si desde la lógica decimos que sólo es *reacción* aquello que resulta consecuencia inevitable, espontánea y natural de la realidad inmediata como *excitación* en la aprehensión sensible del sujeto en la presencia del presente y como

suscitación en la huella mnémica del sujeto como permanencia histórica en el presente de la presencia, entonces la paradoja de la actuación como arte se formula como la capacidad de sucumbir a una *reacción* que si es tal, es real, a través de un estímulo ficticio, es decir, no real. Las lágrimas del personaje en el escenario son físicas, lo que las provoca es ficticio en la mente del actor. Pero para entender la consistencia ontológica que supone tal comprensión de la *mimesis* haría falta superar una crónica confusión epistemológica característica de nuestro tiempo, la que ha hecho sinónimos los términos *realidad* y *verdad*. Decimos indistintamente "realmente" y "verdaderamente", "en realidad" y "en verdad". Y no, lo real no es verdadero ni falso, simplemente es como es. La *verdad* es un juicio del sujeto frente al enigma inagotable de lo real. La *verdad* es un significado que alguien predica de lo real y como la ciencia ha mostrado, su consistencia es siempre relativa. La *verdad* en el arte, como en la moral y en la historia es siempre una *convención*. Así pues, no podemos decir de ninguna *reacción* que sea falsa o verdadera, sino sólo si es o no, si sucede o no. Lo que supone replantear críticamente lo que la tradición ha entendido por aquella categoría esencial del realismo estético desde *Poética* hasta Brecht: lo *verosímil*. *Verosimilitud* desde Aristóteles, expresa una antinomia, un concepto centauro que no

Luis de Tavira

puede reducirse a creíble, sino a la eficacia morfológica que funda la convención artística; es decir, la eficacia de la metáfora que construye un *simil*, aquello que siendo lo que es, objeto creado, re-presenta a otro y que es capaz de contener la verdad de la cosa que la cosa no posee. Así la palabra eficaz nombra el significado de lo que una cosa es para alguien y siendo ella misma cosa no es la cosa que nombra. Así, en el cuadro del pintor, el óleo, la forma y la figura pueden contener el significado de las cosas que las cosas no tienen, porque como mostró Kant, las cosas son insignificantes.

Mucho más difícil resulta pensarlo en el actor y aquello que lo hace artista: el actor es aquel que siendo el que es, consigue transformarse en el continente de esa verdad del personaje que el personaje mismo no tiene, siendo a su vez, él mismo, un *simil* capaz de contener la verdad del espectador, que el espectador desconoce.

La actuación es un proceso epistemológico y hermenéutico con anverso y reverso: si la mente es todas las cosas, todas las cosas son la mente, porque

si el actor existe, puede pensar, pero si el personaje no piensa, no existe.

Por eso también, resulta ilógico reducir la actuación a modo eficaz de mentir, como afirman tantos y como supone la creencia común. El actor no puede mentir porque el que miente casi siempre es el personaje. Por el contrario, la actuación es la producción hermenéutica de un sentido acerca de aquello que sin la actuación no lo tiene, como afirma prodigiosamente aquella singular *anagnórisis* del parroquiano consuetudinario del burdel de Doña Irma, que en el retablo de las maravillas de *El Baicón* de Genet, acude al salón sacristía para vestirse los ornamentos del obispo y al hacerlo sucumbe a la más poderosa revelación sobre el enigma ontológico de la actuación y exclama: "Yo soy más obispo que el obispo, porque yo sé que no soy obispo y el obispo no..."

Decisivas operaciones mentales del actor y del personaje que funcionan sólo si se hacen, no si se suponen o si se memorizan. Y sólo si se hacen por primera vez, por última vez,

cada vez, ocupan un tiempo mental que es el que detona la progresión del ritmo profundo de la actuación. Es la ausencia de este tiempo mental el que delata la ineficacia final de la simulación en que se afanan los burócratas del escenario. Y es también así como puede formularse la indispensable distinción entre ritmo y tiempo en el proceso vivo del actor.

La tarea del actor no puede formularse como "producir emoción" porque eso equivaldría al pleonasma que dice que actuar es reaccionar. Emocionarse realmente es algo que resulta inevitable. Actuar consiste en otra cosa: es un hacer y un no hacer que deviene del estar en el aquí y ahora de la situación ficticia sin poder impedir sus consecuencias.

La actuación es semejante al lenguaje. No es una metáfora hablar de morfología actoral o expresión actoral. Sin embargo, en un sentido profundo, la actuación no es lenguaje. Su semejanza con el lenguaje sólo indica el camino hacia la interioridad, pero también hacia la vaguedad. Quien pretende entender la actuación literalmente como

lenguaje se confunde. A diferencia de los lenguajes denotativos, la actuación es un prodigioso intento humano, vano como siempre, de nombrar el nombre mismo, mucho más que sólo comunicar significados. Sus relaciones con la semántica son dialécticas y se fundan en su origen como mántica. Si la actuación careciera de una clara dimensión de poderosa significatividad, su textura fenomenal se reduciría a un arabesco complicado pero estéril, pero por el contrario, si consistiera en puro significar dejaría de ser el arte del enigma impredecible de la presencia viva en el instante y se convertiría en una impostura lingüística. La actuación remite a otro lenguaje, a uno no lingüístico, si es posible decirlo así, en el cual lo contenido se manifiesta por sí mismo. Así, la actuación como lenguaje de todos los lenguajes y por ello, el más elocuente de los silencios, trasciende la maldición apolínea de la equivocidad de los significados y consigue, en ese fulgor que precede a toda palabra, hacer surgir el sentido y sus intenciones. Actuar es

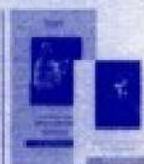
ANÓNIMO DRAMA EDICIONES

COL. ESCENARIA  
MATERIAL ESCENICO

ANÓNIMO  
DRAMA

EDICIONES

UNPERSONAL DE  
DIVINO PASTOR  
GÓNGORA  
JABIER CIBALADO



FALSO UN  
CUENTO  
DEL DEMONIO  
IVÁN OLIVARES

OPCIÓN MÚLTIPLE  
LUIS MARIO  
MORCADA



NO TE PREOCUPES  
OJOS AZULES  
SERGIO ZURITA

Novedad



CIRCOS PARA BOBOS  
EDGAR CHÍAS /  
MARCO VEYRA

MEAR O, S.L.

Tel. 34462953  
anonizodrama@mear.com.mx

GAO XINGJIAN  
PREMIO NOBEL 2000

GAO XINGJIAN  
LA HUIDA



INCLUYE CUATRO OBRAS:

- ✦ LA HUIDA ✦ AL BORDE DE LA VIDA ✦ EL SONÁMBULO
- ✦ CUATRO CUARTETOS PARA UN FIN DE SEMANA
- ✦ INTRODUCCIÓN DE SERGIO PITOL

EDICIONES EL MILAGRO

# En el Fondo Somos Así

El Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), introdujo, desde su creación en 1989, un mecanismo financiero en el que, por primera vez, se han asociado voluntariamente el Estado, la iniciativa privada y la comunidad artística en torno a cuatro objetivos fundamentales: apoyo a la creación artística; preservación del patrimonio cultural; incremento del acervo cultural, y promoción y difusión de la cultura.

En este contexto, las artes escénicas y en especial el teatro, en su más amplio abanico de expresiones: dramaturgia, dirección, escenografía, actuación, vestuario e iluminación, ha recibido el apoyo, desde hace doce años, para 913 proyectos en todas estas actividades. Utilizando para esta disciplina el 15 por ciento de su presupuesto global.



• Urey Rey

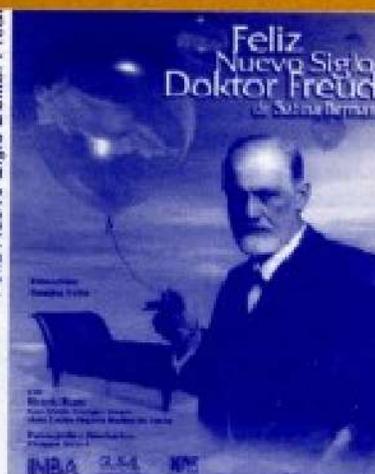
• Erótica de Fin de Circo



Así, por ejemplo, en el programa de Jóvenes Creadores, se han otorgado, de 1989 a la fecha, 90 estímulos dirigidos fundamentalmente a la dramaturgia, puesta en escena y escenografía; en el programa de Ejecutantes se ha beneficiado a 201 actores; en Fomento y Coinversiones se han dado 376 apoyos para proyectos que van desde la puesta en escena, diseño, producción y talleres de actualización, hasta traducción y publicación de obras teatrales, investigación y administración de espacios y foros; los programas de Fideicomiso México-Estados Unidos e Intercambio de Residencias Artísticas han otorgado, entre los dos, 71 becas para especialización en centros de excelencia en el extranjero y estudios de investigación.

Además existen otros programas específicos que privilegian la trayectoria y el trabajo de grupos y compañías, como por ejemplo, el Sistema Nacional de Creadores, con un total de 70 becas: 6 de Creadores

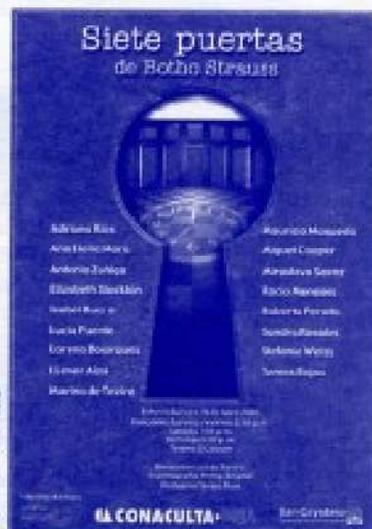
• Feliz Nuevo Siglo Doktor Freud



Eméritos y 64 de Creadores Artísticos; Grupos Artísticos, con un total de 33 apoyos; Creadores Intelectuales con 9 y Teatros para la Comunidad teatral con 24.

A todos estos programas han confluído creadores de las más diversas formaciones. Los apoyos otorgados por el FONCA, han permitido estimular la actividad en los diversos oficios teatrales; impulsar a creadores cuyos intereses siguen siendo el contar una historia y la creación de personajes; un deseo de no prescindir del conflicto, una necesidad de exponer una tesis y de explorar su circunstancia social en la conducta humana.

• Siete Puertas



Luis de Tavira

interiorizar las intenciones relampagueantes sin perderse en ellas, conteniéndolas, para formar así el fluir continuo de la escena.

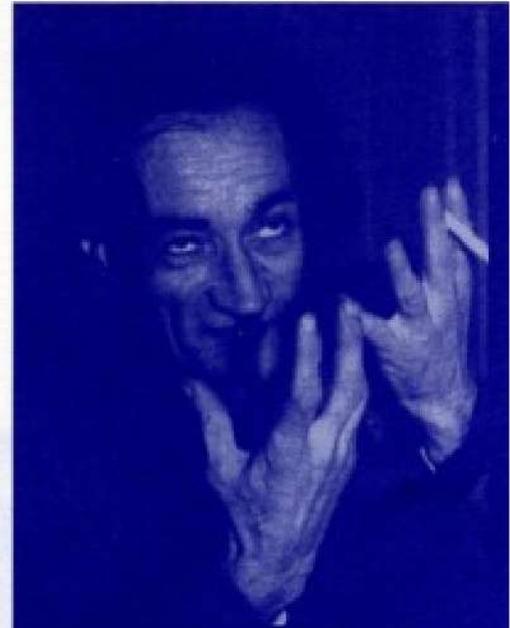
Esto remite a la interpretación. La exigen tanto la escena como el lenguaje, pero son dos exigencias radicalmente diferentes. Interpretar el lenguaje significa entenderlo, mientras que interpretar la escena es crearla. La actuación escénica es una ejecución semejante al lenguaje como síntesis y distinto de él en cada impulso vivo impredecible que la va tramando. Interpretar la escena significa entenderla como situación externa previamente, pero significa mucho más, la escena exige ser vivida, no ser descifrada. Pero sólo en la *proxis* mimética, que demanda ser sublimada como imagen muda, a la manera de la lectura silenciosa del indecible monólogo interior, se abre la *poesis* de la escena; nunca en un análisis o una contemplación que interpreta la escena con independencia de su ejecución. A diferencia del proceso epistemológico de la ciencia, el proceso epistemológico de la estimulación ficticia no reúne los objetos para formular un juicio conclusivo. Y sin embargo el proceso mismo de la estimulación es ya el juicio urgente que la sola presencia ahí expresa: "Esto es así." Y apenas se expresa todo cambia y cuando la escena se consume, nada podrá ser como era, ninguna palabra podrá ser retirada.

La diferencia entre la actuación y un lenguaje, se explica sobre todo por la orientación del mismo instante que funda la escena, el sentido teleológico de la actuación. El lenguaje refiere lo que es, mediante el signo y su significado, la actuación es eso mismo que es, de forma

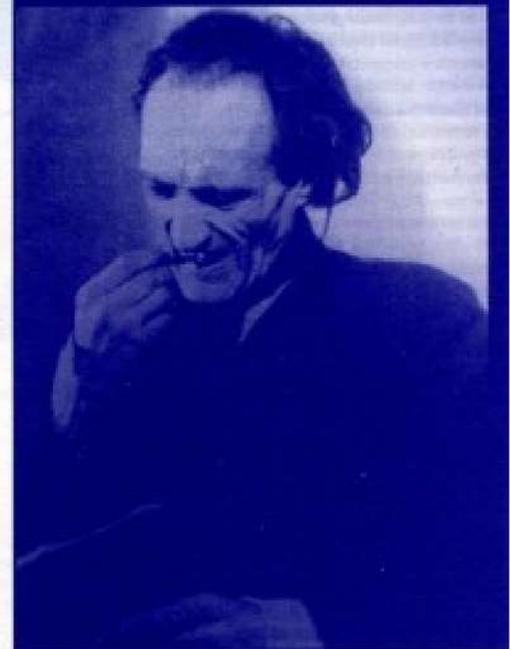
inmediata, pero apenas se muestra, se oculta tras su propio fulgor; entonces, la actuación también divaga por el engañoso camino de las interminables mediaciones. Sólo que su mediación se desarrolla según un procedimiento distinto al de la sintaxis y al de la semántica; no en los significados que se remiten los unos a los otros, sino en su absorción mortal en un contexto indecible que es el que rescata el pensamiento real y del que todo lenguaje se escapa. Si la palabra es la morada del ser, el actor es la prisión de que la palabra se escapa.

Para elucidar la condición estética de la actuación, es preciso trascender su comprensión más allá de la mera sucesión de estímulos sensoriales y descubrir su trama de sentido, es decir, su estructuración; porque en la escena nada está aislado sino que todo se encuentra en contacto físico con lo próximo y en aproximación espiritual con lo ausente, en el recuerdo, en la expectativa de lo que se sabe y en la espera de lo que se ignora. Pero la trama de la actuación no urde un sentido presabido como el lenguaje. La unidad de la escena se realiza contra las intenciones, se integra a través de la negación de cada una, ya que la dinámica viva del conflicto impide que permanezcan fijas. La escena como unidad rescata las intenciones, no diluyéndolas en un superobjetivo más elevado y abstracto, sino gracias a que en el instante en que las disuelve y cambia, irrumpe la revelación del pensamiento real de la acción como lo no intencional. Otro sentido se manifiesta en el desgarre de la trama de sentido; entonces sólo queda comportarse como si lo nombrable fuera de hecho, lo innombrable.

***Si la palabra es la morada del ser, el actor es la prisión de que la palabra se escapa.***



Antonio Artaud



***llorar y reír observa sus propias lágrimas y alegría, vida y la interpretación es lo que crea el arte.***

critica

Trattaria d'improvizzo Trattaria d'improvizzo Trattaria d'improvizzo Trattaria d'improvizzo

# Trattaria

*Trattaria d'improvizzo*

# d'improvizzo

*d'improvizzo*

Olga Harmony

Con mucho ingenio y justificada razón, los integrantes de este espectáculo lo subtitulan "comida dell'arte". Sabido es que la *comedia dell'arte* renacentista se inició con improvisaciones que las primitivas "máscaras" o personajes fijos realizaban en torno a un argumento dado o *caneva*. Con el tiempo, la improvisación se fue olvidando y los espectáculos se rigidizaron hasta su desaparición. Ese arte tosco, escatológico y a veces muy soez, pero cuyos histriones demostraron mucha gracia, rapidez en la respuesta y destreza corporal, subsiste sólo en algunos lugares, un poco como reconstrucción de lo que fue su momento de esplendor. Sin embargo, la veta de la improvisación no se ha perdido del todo, y en la actualidad, los cómicos carperos y las modalidades de cabaret son una muestra de ello. Hace muchos años en Canadá, cuyo gélido invierno despobló a los teatros de espectadores, algunos actores desempleados tuvieron la ocurrencia de hacer concursos de improvisación con temas y situaciones propuestas

Vives, en estricto orden alfabético, son quienes presentan *Trattaría d'improvizzo*, un regocijante espectáculo más de café-concert que de teatro, en el que la carta de ensaladas, carnes, postres y vinos proporciona una variedad de alternativas entre las que el público puede escoger.

Los diez actores se turnan, ya que sus requerimientos de trabajo les impiden estar siempre presentes; el número ideal de participantes es de cuatro, con Alberto Lomnitz como entrenador (esto significa que alguien esté atento a que no se pierda la agilidad mental y que las historias propuestas tengan una estructura clásica de presentación, desarrollo y desenlace).

Cada noche las improvisaciones serán diferentes, de acuerdo a las propuestas del público, y la pauta de cada una de ellas la da Mariano Cossa con la música que crea y emplea. Así, se puede ver una misma historia narrada en pomo, cantada como ópera, Mucha

por el público en estadios deportivos. El éxito fue grande y empezaron a surgir grupos de cómicos que se dedican a la improvisación bajo los mismos lineamientos que los canadienses, al grado de que un canal estadounidense de televisión por cable tiene este tipo de concursos dentro de su programación.

En México, hará unos cinco o seis años que Esteban Roel impulsó la improvisación en Plaza Loreto con actores de buena formación teatral. Estos actores entrenados en la improvisación, han recorrido todas las gamas de la actoralidad, algunos incluso se distinguen en la dirección escénica y recientemente decidieron formar la Liga Mexicana de Improvisación y ser, al tiempo, actores e instructores de grupos más jóvenes, aunque han procurado librarse de la competitividad del concurso. Carlos Aragón, Haydeé Boeto, Leonor Bonilla, Alejandro Calva, Carlos Corona, Ángel Enciso, Ricardo Esquerri, Carmen Mastache, Julieta Ortiz y Juan Carlos

gracia hace también la llamada "sopa de letras" en que dos de los actores, partiendo de la letra que se les indique, recorrerán el alfabeto en frases orquestadas como relato, hasta llegar a la letra de origen.

Hacer una reseña de lo visto el día del estreno es una tarea por demás inútil, dado que el espectáculo será del todo diferente en cada función y aunque ya no se trate de un concurso, será un actor diferente el que cada noche brille más que los demás. Son todos excelentes actores que el lector seguramente habrá visto en otras escenificaciones y que ahora se entregan al ludismo más puro del que no escapan, por supuesto, algunas referencias a personajes políticos, cuando el tema de la improvisación lo permite. Si esta original y deliciosa "comida dell'arte" se encuentra en cartelera cuando aparezcan estas líneas, no dude en acudir a degustarla.

## Los monólogos de la vagina

una idea sencilla por Alfonso Cárcamo



Fotografía: Fernando Miguero

**H**abría que agradecer el atento y bien organizado trato que se recibe como espectador. En algún momento llega a abrumar tanto elemento comercial sin embargo no al grado de abandonar el objetivo principal: apreciar y disfrutar un buen juego dramático, llevado a cabo con creatividad y buen gusto.

Es una suerte encontrar un espectáculo de teatro comercial que no se someta al chiste fácil, la ostentación escenográfica o el recargamiento de créditos actorales inocuos, pero es más de agradecerse que ese evento teatral se proponga, de una manera inteligente y divertida, crear conciencia sobre un tema que es tabú en todo el mundo, sin importar religiones, economías, ni culturas. Este es el caso de *Los monólogos de la vagina*, obra escrita por Eve Ensler y dirigida por Abby Epstein, quienes con este producto han recorrido varias ciudades en el mundo, obteniendo en cada plaza un considerable éxito de crítica y taquilla. Esta puesta en escena es producida por Morris Gilbert con el sello de OCESA, empresa que se ha caracterizado por traer y producir en casa muestras de lo mejor que se hace en materia de espectáculos escénicos en el extranjero.

El reparto está constituido por actrices de muy distintas procedencias y, según entiendo, cada función cuenta

con un elenco distinto; a mí me tocó ver los trabajos de Sofía Álvarez, Adriana Roel y Ana Karina Guevara, quienes con recursos tan elementales como un micrófono, una silla y una extensa imaginación y evidente buen manejo de sus técnicas actorales, transportan al espectador a muy distintos lugares del mundo a través de las voces e ideas de otras mujeres que de formas distintas contactaron con la existencia de su vagina y en consecuencia con sus diversos significados.

La escenografía que se presenta en el fondo del escenario da al proscenio, zona en la que se realizan las distintas narraciones de las actrices, un juego de profundidad que evita que uno se asfixie por la falta de movimiento en el espacio y acompaña muy discretamente los relatos. En este mismo sentido opera la iluminación, otorgando dinamismo a los monólogos y ubicando al espectador en la voz activa de cada momento. Creo que es un acierto por parte de Adriana Beatty, pues se subordina y acompaña delicadamente el discurso del montaje.

No debo dejar de mencionar el buen tino de Susana Moscatel y Erick Merino como traductores y adaptadores de la versión al español mexicano, pues dan al discurso de Eve Ensler y las doscientas mujeres que entrevistó, una cercanía de sumo tangible para cualquier nivel cultural de nuestro país, sin ser por eso complaciente y simplón.

Así las cosas, *Los monólogos de la vagina*, aunque no puedo ubicarla dentro de los formatos típicos del teatro, es una obra que cuenta con los elementos básicos que, a mi parecer, necesita nuestro teatro para crear un vínculo más estrecho con sus espectadores. Es una idea sencilla pero infinitamente rica en los juegos de imaginación que sugieren el alma y la sangre de las actrices, la dramaturga y la directora.

## Kahlo viva la vida

Ante la perentoria necesidad de anticiparse a la ignominia (se sabe que Salmita ha perpetrado una versión filmica en la que ratificará que su mejor recurso histriónico lo debe a su crew de cirujanos plásticos), se ha podido disfrutar durante el presente año de una puesta en la que se aborda, con pretensiones de naturaleza mucho más loable, la figura de la genial pintora de Coyoacán. Se trata de *Kahlo viva la vida*, monólogo de Humberto Robles dirigido por Rodrigo Vázquez e interpretado por Laura de Ita que goza de una ya dilatada temporada en La Gruta del Centro Cultural Helénico. Si dicho icono ha sido motivo recurrente para la dramática –recuérdese por ejemplo la prodigiosa película de Paul Leduc– se debe a que la intensidad y riqueza de su biografía representa una tentadora fuente natural. Destrozadas su columna y su pierna en un choque de tranvía durante la adolescencia (lo que festonearía su vida de un dolor intenso reflejado en su obra), fiel camarada del Trotsky exiliado (quien la pretendió), vinculada casi involuntariamente con la vanguardia surrealista (por André Breton), cuestionable dueña del caprichoso corazón de Diego Rivera, la trayectoria de la

Kahlo es una línea irregular motivada por un lado por el sufrimiento físico y espiritual, pero en contraparte también por una imperiosa necesidad de aferrarse a la vida, no obstante su avariciosa ingratitud.

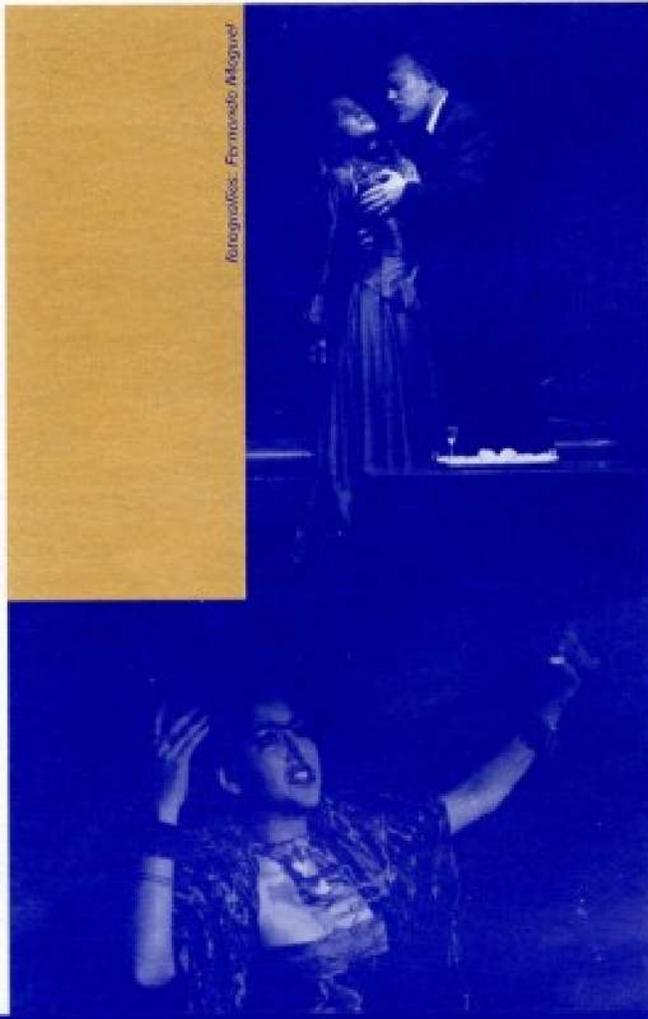
Esto lo sabe bien Humberto Robles y nos entrega una Frida verosímil en tanto matizada, multidimensional y camaleónica. Aproximando al público a una etapa postrera de su existencia, Robles logra pintar perfectamente la decadencia del personaje sin apelar a la sensiblería melodramática que se acostumbra en casos que, como éste, intentan mostrar el lado más crepuscular de personajes bastante lóbregos. Desde el cuarto de su casa (sobria pero eficientemente ambientado por Rubén Rodríguez) Frida se burla de la muerte y de sus muertos, en un macabro coqueteo que permite asistir al derrumbamiento moral de una mujer cuyas paradojas emocionales se tradujeron en un vigor vital que ha tocado techos legendarios.

Rodrigo Vázquez, mejor conocido como intérprete, hace un trabajo más que decoroso en la dirección de escena. Logrando uniformidad en el tempo general del montaje, no obstante

Noé Morales Muñoz

## Feliz nuevo siglo Doktor Freud

Lydia Margules



Fotografía: Fernando Moguel

las numerosas transiciones planteadas por el dramaturgo (uno de los escasos puntos cuestionables del texto). Vázquez permite a su actriz apoderarse de un personaje tan excitante como riesgoso. Con un trazo discreto pero efectivo, el director concede libertades actorales que conllevan a un rendimiento uniforme con algunos momentos de notable factura escénica. Laura de Ita aborda el mito sin tantas contemplaciones. Perdiéndole a Frida la dosis necesaria de respeto para evadir el acartonamiento, de Ita se muestra dueña innegable de una caracterización que se alimenta notablemente de una actriz en el umbral de la madurez interpretativa. En el que tal vez sea su proyecto más personal (del que también participa su pareja Joselo Rangel en el diseño sonoro), la actriz logra mucho más fácilmente los pasajes desgarradores que los humorísticos, en los que parece confundir intensidad dramática con vehemencia gestual y vocal. Lo anterior no obsta para que este objeto de teatro cumpla con su objetivo capital: abofetear con guante blanco al maniqueísmo neoliberal, ése que pretende socavar héroes ajenos retratándolos en memorabilia deleznable e intrascendente.

*Feliz nuevo siglo Doktor Freud* es la obra de teatro que surge al imaginarnos el encuentro entre el padre del psicoanálisis y la conciencia colectiva de principios del siglo XXI. Esta conciencia tan influenciada por la visión del propio Freud, se revela crítica y burlona provocando un desdoblamiento. El Dr. Sigmund Freud se desdobra en tres edades, tres etapas distintas de reflexión sobre la psique humana.

En esta obra escrita por Sabina Berman, bajo la dirección de Sandra Félix, el Dr. Freud entra y sale de su propia memoria acompañado por su pasado en distintas etapas de madurez – un Freud joven y otro de mediana edad– para exponer como en una conferencia uno de los casos medulares de su vida y su trabajo psicoanalítico, el caso de Dora (que sustenta su teoría sobre la histeria). Freud evoca y convoca a los participantes del caso y a las personas que de alguna forma estuvieron más presentes durante el proceso de análisis dándoles vida, sacándolos de su memoria. Estos personajes hablan por sí mismos, cuestionando incluso las diversas teorías del Dr. como la transferencia, la envidia del pene, los orígenes de la histeria. Así, a partir de constantes rompimientos y comentarios al público (en el que ha quedado depositada la responsabilidad de esa conciencia colectiva) entran en juego dos elementos, la risa y el juego temporal a través de los cuales la autora de esta obra hace una crítica no sólo a las teorías freudianas sino al pensamiento psicológico contemporáneo.

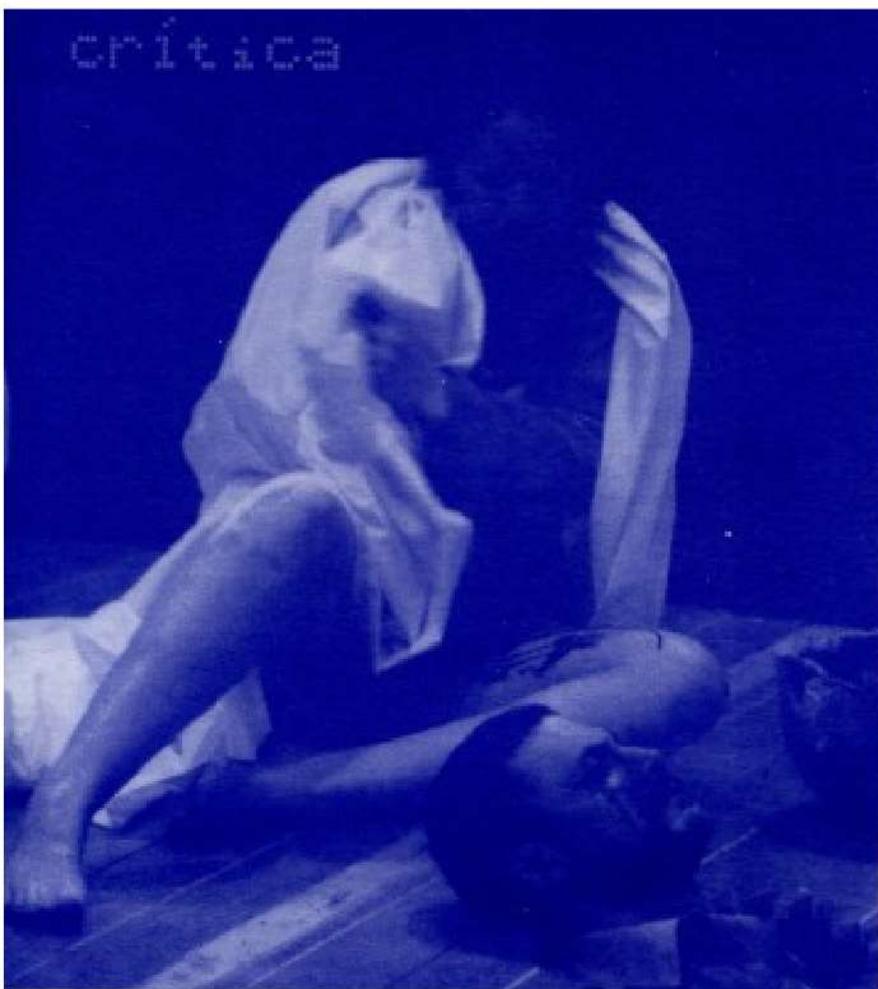
La puesta en escena de Sandra Félix, montada en una escenografía altamente transformable de Philippe Amand, va sustentando la anécdota y sus rompimientos a través de un tono que transita entre el melodrama y la comedia resquebrajando el posible realismo para así poder provocar una identificación del espectador a la vez que el distanciamiento provocado por la risa. De esta forma el público, ya cómplice indiscutible, se convierte en observador y crítico del irónico pensamiento freudiano expuesto en la obra.

Todo se transforma a la vista del espectador, la escenografía tanto como los actores, que pasan de un personaje a otro con una gran agilidad; todos excepto Ricardo Blume, que interpreta con gran acierto sólo al expositor Sigmund Freud, el viejo. Así, Juan Carlos Beyer interpreta a Freud 2 (el más joven y arriesgado) a la vez que a Herr K –personaje del caso Dora– y a un farsico Dr. Jung; Enrique Singer es Freud 3 (el de mediana edad, un tanto matizado por la opinión y las buenas conciencias de la época), Herr F –personaje del caso Dora– y Dr. Jones; Mariana Gajá es Dora, Ana Freud y Gloria; y finalmente Lisa Owen es Martha Freud, Frau K y Frau F –del caso Dora–, Lou Andreas Salomé –en la que se sustenta cierta postura sarcásticamente feminista–, Dr. Rank y Dora adulta.

El diseño sonoro de Mauricio García Lozano le da a la puesta en escena un contexto de época –de la misma manera que el vestuario de Sergio Ruiz– y es sustento de los rompimientos y el melodrama.

*Feliz nuevo siglo Doktor Freud* resulta ser una obra de crítica y autocrítica a través de un humor ágil al pensamiento y la psicología de nuestro nuevo siglo.

Se presenta de jueves a domingo en los horarios de costumbre en el Teatro Orientación.



## Devastados

Rubén Ortiz

Dicen que la dejaron sola unos minutos. Dicen que se ahorcó con sus agujetas, unos que en un hospital, otros que en su apartamento. Hablan de profundas depresiones, o de algo más. Generosa y tierna, dicen. Los periódicos de chismes hablan de violación en la infancia. Sus imágenes, a veces Lady D, a veces niña feroz, Sarah Kane nació y murió en Londres. Vivió los 28 años que van de 1971 a 1999. Su padre fue periodista. Su familia se convirtió al «cristianismo fundamentalista». A los siete años ya había escrito su primer cuento y a los veinte ya había montado y entendido a Chéjov. Escribió *Devastados* (*Blasted*) a los veintitrés. Luego vinieron *Cleansed*, *Crave* (de una «brillantez beckettiana», diría un crítico) y *Fedra's Love*, gran farsa con Hipólito asqueroso, gordo y galán, incluido. Como a Büchner, como a Rimbaud, a Sarah Kane el dolor de la duda le comió su tierno corazón abierto.

El 17 de enero de 1995, en el Royal Court Theatre se produjo uno de esos escándalos que sólo el teatro puede provocar. Era el estreno de una obra descrita como un «banquete de inmundicias», en que se sumaban violaciones, sodomía, canibalismo, tortura psicológica. Demasiado para el *political correctness*; demasiado cercano a lo cotidiano: allá donde nadie quiere acordarse, en el patio del vecino. La obra era *Devastados*. En ella, un periodista, una mujer y un soldado son reunidos en un cuarto de hotel, para vomitar todo el horror de unas vidas con el amor secuestrado.

Aquella violencia que Pinter situaba en las cavemas de la memoria, detrás de la puerta, ha traspasado el umbral. Ya no es la violencia del pasado reventando en

la psique presente. Es la herida que no sanó, digan lo que digan los apologistas neoliberales. Es el vacío de un continente sin ánimos para revitalizarse. Pero también es «la fragilidad, la supervivencia y la esperanza», en palabras de Kane. Como en las grandes tragedias, la ceguera acumula atrocidad tras atrocidad. En *Devastados*, el sexo quiere ser el amor, la violación quiere ser el amor, la violencia quiere ser el amor, el hambre es el hueco del amor.

Una vez más Ana Graham se emplea a sí misma, consiguiendo los derechos, traduciendo y produciendo lo que le interesa. Y luego, rodeándose de un buen equipo de trabajo.

En este caso, la dirección es de Ignacio Ortiz, mejor conocido por su dirección y adaptaciones cinematográficas. Su trabajo es hábil: ya bastante reto representa dar verosimilitud a las acciones, de manera que no intenta virtuosismos. Es preciso en el trazo escénico; aunque con pocas sutilezas artesanales. Su trabajo con los actores es también un tanto burdo, lo que le viene bien al texto, excepto por un desliz, a mi juicio, imperdonable: Kate no tiene dobleces, es la pura simplicidad, es el colmo de la tensión entre fragilidad y fortaleza. Hay en el trazo actoral acciones, tonos que denotarían cierta complejidad, cierta malicia. No sobreviviría con tanto estrato mental. No hablamos de estupidez: ella es lo que es.

Por su parte, Arturo Ríos en el papel de Ian, se mueve con una madurez deliciosa. Ya desde *Antígona en Nueva York* había dado un salto: su rostro se volvió lleno de historia, su voz cayó al inframundo, su sensibilidad toca acordes de espanto. Es el actor que Álvaro Guerrero no se atrevió a ser.

Art Brickman, más contenido en sus excesos físicos, demuestra su valía, construyendo un soldado acaparado por sus rencores, pero sin estridencias.

Mención aparte merece el trabajo de Ana Graham. Debo comenzar diciendo cuánto admiro su soberanía y cuán poco me gusta su trabajo. Aún queda en ella una sobreilustración en el gesto y una dicción televisiva. Le queda todo el camino que va de la forma externa a lo verdaderamente orgánico.

La labor de Mónica Raya es fundamental en la creación de atmósferas por medio de la luz, aunque algo nos queda a deber en la hechura escénica: los tablonos no soportan la violencia de las acciones.

Una herida personal me trajo al cuerpo las imágenes de Álvaro Guerrero y Laura Almela en *Cuarteto*, una puesta de hace cinco años. La palabra era devastación. El texto de Heiner Müller era sofocante. Pero Sarah Kane, con todo y su colección casi inverosímil de atrocidades, me ha hecho sentir *Cuarteto* como el texto de un prestidigitador retórico.

En una época donde lo espectacular, lo grandilocuente, lo enteramente visual se presenta como la opción única de entretenimiento, la simple mención del teatro clásico español seguramente alejará a más de uno. Lo anterior aunado al aparente rescate de obras poco conocidas o nunca antes representadas en nuestro país, puede resultar para el público asiduo al teatro una bocanada de aire fresco o un tormento al que se debe sobrevivir sin una pizca de sueño o el menor rastro de enfado.

El Centro Cultural Universitario siempre se ha caracterizado por llevar a sus recintos opciones de la más diversa índole; como es el caso de *El melancólico* de Tirso de Molina, bajo la dirección de Carlos Corona, que se presenta en el teatro Juan Ruiz de Alarcón. Tirso de Molina, cuyo verdadero nombre fue Gabriel Téllez, nació en Madrid en 1584. Ingresó en la Orden de la Merced y se embarcó para América; de regreso a España comenzó a escribir para el teatro empleando el seudónimo por el cual se le conoce. Durante algún tiempo su actividad como dramaturgo quedó paralizada a causa de censura contra sus obras, que algunos juzgaban licenciosas.

Tirso de Molina es, después de Lope de Vega, el más fecundo de los dramaturgos españoles. Entre 1606 –fecha de su primera pieza dramática– y 1638 –fecha de la última– parece ser que escribió cuatrocientas. De ellas nos han llegado ochenta y seis.

Ante la perspectiva que estos antecedentes nos presentan, la puesta en escena de *El melancólico* es una acertada opción. Montaje correcto en su factura: bien hablado y bien traducido escénicamente, con un trazado limpio en el cual los actores se desenvuelven con soltura, aún con la dificultad supuesta que implica hablar en verso; escenografía funcional y discreta que se ajusta a los propósitos de Carlos Corona, quien se nos presenta como un director capaz cuyo desarrollo hemos seguido con sus anteriores puestas en escena, y ahora aborda obras de mayor envergadura. Baste recordar para ello algunas puestas en escena como *La Risa Extraviada* o su interpretación de la obra de Shakespeare *Sueño de una noche de verano*, deliciosamente montada en los jardines de la Casa del Lago.

Tirso fue un magnífico creador de caracteres: a él corresponde la paternidad de la figura universal de Don Juan, protagonista de su obra *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Quienes le consideran uno de los mejores dramaturgos de todos los tiempos lo hacen teniendo en cuenta su gran



## El melancólico de Tirso de Molina

Carlos Nóhpal

profundidad psicológica. Además de la ya mencionada figura de Don Juan, destacan en su producción una serie de personajes femeninos, enérgicos y resueltos, llenos de una divertida astucia. En el montaje de Carlos Corona, estos caracteres enérgicos son presentados faltos de malicia, lo que hace adolecer por momentos este montaje.

Es agradable hoy Tirso por su sentido realista, su alegría sincera, su intuición, a la vez cómica y poética, del mundo. *El melancólico* es una obra de ingenio irónico, de malicia candorosa y optimista. Y como además de realista es romántica y simbólica, gusta a todos los públicos. Buena opción de acertada oportunidad, puesta en escena por un equipo muy capaz y un director que cada vez enfrenta mejores y más arriesgados retos.



OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN	ACTÚAN	TEATRO	HORARIO	\$
EL SIGUIENTE	MIZAEEL MARTÍNEZ	ISAAC ORTEGA V.	ALDEBARÁN CASASOLA FRANCISCO MIGUEL SALVADOR VELÁSQUEZ	RODOLFO USIGLI	SÁBADOS 18:00:00 Y 20:30 HRS	\$100
EL CASTILLO TENEBROSO DE DRÁCULA (INFANTIL)	GERALDINE DE PABLO	ENRIQUE DOMÍNGUEZ	Priscilla Lanz, Enrique Domínguez N Enrique Covarrubias Gabriel Ramos Edison Ruiz y Ana Karen	RODOLFO USIGLI	DOMINGOS 11:30 Y 13:00HRS.	\$80
EL CARACOL ENCUCERADO (INFANTIL)	SERGIO MOLINA	JOSÉ LUIS CASTILLA	BERTA SOSA, SANDRA MUÑOZ, NAYELI BARRERA, JUAN ROBERTO USCANGA Y LUIS ANTONIO GARCÍA.	WILBERTO CANTÓN	DOMINGOS 11:30 Y 13:00 HRS.	\$80
PAN DE MUERTO	Ana María Vázquez	Ana María Vázquez	Pablo Robles y Cecilia Bracho	Teatro Coyoacán	Viernes y sábados 18:00 y 20:30 hrs. Domingos 18:00 hrs.	\$80 \$120
EL LOCO AMOR VIENE	JORGE IBARGÜEN -GOITIA	CARLOS FLORES	DEVANIRA GALVÁN RICARDO URIBE ISRAEL VELASCO	RODOLFO USIGLI	DOMINGOS 16:00 Y 18:00 HRS.	\$100

TEATRO WILBERTO CANTÓN: JOSÉ MA. VELASCO 59 COL. SAN JOSÉ INSURGENTES.

TEATRO COYOACÁN Y RODOLFO USIGLI: HÉROES DEL 47 #122, A UNA CUADRA DE DIVISIÓN DEL NORTE. COYOACÁN.

**Paso de Gato felicita a SOGEM por el centenario de la fundación de la Sociedad de Autores Dramáticos.**

## DIVINO PASTOR GÓNGORA

Flavio González Mello

Fehaciente relación de las cosas que se figuran en la comedia llamada "Unipersonal de Divino Pastor Góngora", estrenada en el Corral del Galeón de la Villa de Chapultepec el día de San Antelmo del año del señor MMI

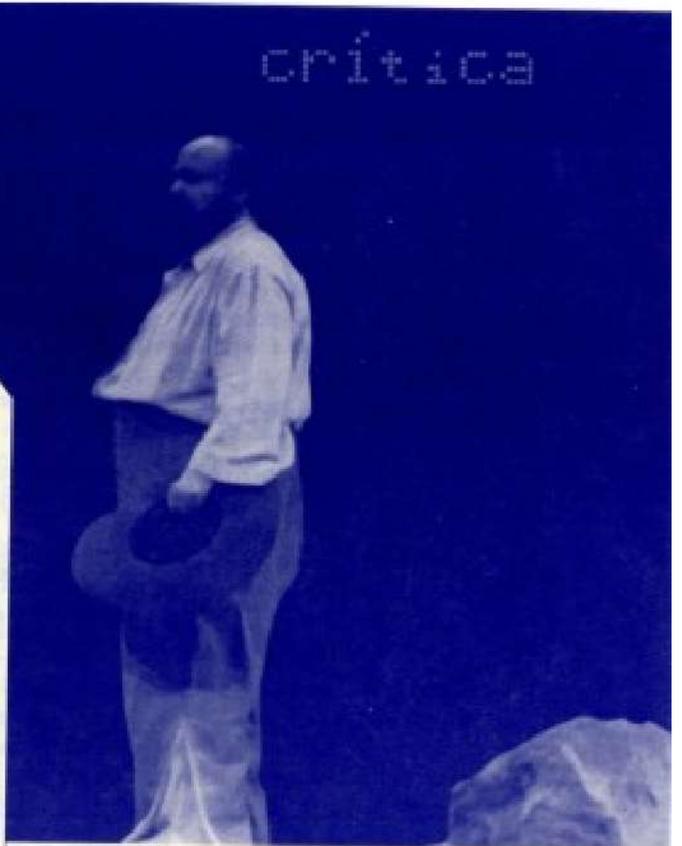
Excmo. Sr. Inquisidor Dn. Diego de Fernández y Zevallos:

En cumplimiento de la encomienda con que S.E. me honró, para que embozado y confundido entre el público asistente presenciase la representación de la nueva comedia del corral llamado "Del Galeón", que lleva por título "Unipersonal de Divino Pastor Góngora" y que tiene fama de implia, alborotadora, sediciosa e injuriosa a Su Excelentísima Persona, hago relación cierta y particular de todo lo que ví y escuché en dicho Corral durante la función:

En primer lugar, debo decir a V.M. que se trata en efeto de un "unipersonal", también llamado "monólogo", empresa harto dificultosa y que rara vez tiene buen fin, que es género que requiere de gran talento y oficio depurado. Pues os aseguro que éste que nos ocupa tiene ambos ingredientes. La comedia está escrita con ingenio notable, imitando la manera antigua de hablar, pero con palabras entreveradas del habla cotidiana que crean un curioso efecto, como si también éstas fueran anacronismos, que no lo son; y esto es gran acierto en estos tristes días en que la poesía y la riqueza de la palabra han caído en desuso en nuestros tabladros.

El cómico, que se hace llamar con el nombre real o fingido de Carlos Cobo, o Cobos, está a la par del autor en cuanto a ingenio, pues por sí solo da vida al referido Divino Pastor Góngora y a media docena de personajes más; y es gran prodigio y cosa digna de ver cómo valiéndose tan sólo de unas cuantas piedras y un poco de arena, figura el calabozo en que sus pecados lo han confinado y los demás lugares donde se desarrolla la fábula; y estos simulacros parecen cosa de hechicería, pero no lo son, que todo es fingido. Y sin ayuda de otros trastos realiza todas sus acciones pías e impías, como aquélla de cometer el pecado de Onán, en que vemos cómo desperdicia su semilla por todo el tablado. Y en simular estos prodigios el cómico tiene un cómplice, que es quien le enseña a decir sus versos y le dice cómo debe moverse y gesticular, haciendo que la acción secunde a la palabra y la palabra secunde a la acción; pero él no aparece en el espectáculo. Este secuaz es conocido con el mote de "Director", pero mis pesquisas me han permitido establecer su verdadero nombre y origen. Se trata de un tal don Miguel Ángel de Rivera, natural del Perú, de donde salió hace ya varios años para venir a avecindarse a esta Nueva España, y ha trabajado en diversos corrales y coliseos de este reino, siempre manteniéndose en la sombra, sin dar la cara en los escenarios. Es por ello que su nombre no había figurado en nuestros archivos, pues quien siempre se lleva el reconocimiento (y cuantifinás en un unipersonal como es el caso) es el cómico; pero voto a Dios que este misterioso individuo es tan responsable de la representación como lo son el cómico y el autor; y habrá que tomarlo en cuenta, lo mismo para las palmas que para el castigo ejemplar que V.M. tenga a bien imponerles, si así lo juzga prudente.

En cuanto a lo que a S.E. atañe, tengo que referiros que en efeto vuestro nombre es mencionado varias veces durante la representación a manera de escamio y con abierta intención de burla, que cada vez que se pronuncia el público ríe. Y esto al parecer se debe a que los asistentes al corral



confunden el nombre de V.M. con el de un descendiente vuestro, al parecer hombre principal de Querétaro, avecindado en esta ciudad, que también se llama Don Diego de Fernández y Cevallos, pero con "C"; y es el enredo de los nombres el que causa la hilaridad, pues ya sabemos que la gente que asiste a este tipo de espectáculos es en su mayoría grosera e iletrada; que si conociera el nombre y las pías acciones de V.M. seguramente guardaría un respetuoso silencio.

Paso a referiros lo que pude atestiguar sobre el supuesto carácter sedicioso de la comedia, sospecha que se agrava dado el origen del autor, don Jaime Chabaud, cuyos ancestros son naturales de la Francia, tierra de herejes y de regicidas. Es verdad que el referido Divino Pastor Góngora, que es el personaje central de la fábula, rompiendo su juramento de vasallo participa en una comedia que llama a los españoles americanos a deshonocar a S.M. Dn. Carlos III, y como tal es reo de Lesa Majestad; pero en la comedia recibe el castigo que tan grave ofensa a Dios merece, pues es confinado en chirona, sujeto a proceso y, luego de haber dado muestras de arrepentimiento gracias a la piadosa asistencia de los familiares de nuestro Santo Oficio, recibe condena y muere por descarga de fusilería; el cual es loable y edificante final, pues sirve de ejemplo del triste fin que tienen los traidores a S.M. y evita que tales males se propaguen. De modo que me atrevo a sugeriros que, lejos de ordenar la prohibición del espectáculo y clausura del teatro, consintáis en que la temporada siga avante; pues ya veis que en estos tristes tiempos la censura sólo consigue provocar motines y despertar la curiosidad del vulgo, que luego llena las gradaderas; ya veis lo que pasó el año pasado con el espectáculo aquél que llevaba el engañoso título de "La ley de Herodes" y que tanto alboroto provocó en esta muy grande, muy noble y desgraciadamente ya no muy leal Ciudad de México. Pero, claro, puede ser que esté yo equivocado, y en todo caso me atengo a lo que vuestra sabiduría y famosa prudencia tenga a bien determinar.

Doy lé

Don Flavio de González y Mello.

**TRATTORIA D'IMPROVIZZO**

**Dir. Alberto Lómnitz**

*Con Haydeé Boetto, Alejandro Calva, Carlos Corona, Ricardo Esquerro, Carmen Mastache, Julieta Ortiz y Juan Carlos Vives.*

**Foro La Gruta**, Centro Cultural Helénico, Revolución 1500, Guadalupe Inn. Martes, 20:30 horas. Locs. \$120 mesa, \$90 gradas. Sistema Ticketmaster, 5325-9000. Para toda la familia.



**KAHLO, VIVA LA VIDA**

**de Humberto Robles**

**Dir. Rodrigo Vázquez**

*Con Laura de Hita*

**Foro La Gruta**, Centro Cultural Helénico, Revolución 1500, Guadalupe Inn, 5662-7535 y 5662-8674. Viernes, 20:30 horas. Loc. \$80. Sistema Ticketmaster, 5325-9000. Adolescentes y adultos

**LOS MONOLOGOS DE LA VAGINA**

**de Eve Ensler**

**Dir. Abby Epstein**

*Con Anabel Ochoa, Sofia Alvarez, Adriana Roel, Ana Karina Guevara y Andrea Legarreta. Actriz invitada: Ofelia Guilmain.*

**Sala Chopin**, Alvaro Obregón 302, Roma (Metro Sevilla), 5211-3257 y 5211-3297. Jueves y viernes, 19:30 y 21:30; sábado, 18:00, 20:00 y 22:00; domingo, 17:30 y 19:30 horas. Loc. \$175. Sistema Ticketmaster, 5325-9000. Adolescentes y adultos. Duración aproximada 90 mins. Estacionamiento. Centro



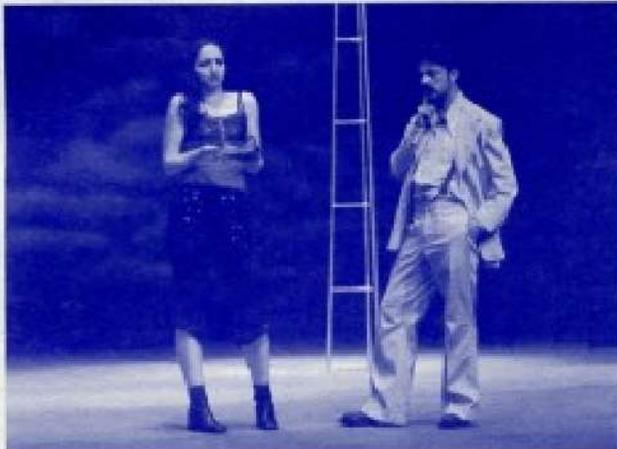
**EL DESTIERRO**

**de Juan Tovar**

**Dir. José Caballero**

*Con Monserrat Ontiveros, José Carlos Rodríguez, Rodolfo Arias y Jorge Avalos.*

**Foro Sor Juana Inés de la Cruz**, Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000, Ciudad Universitaria, 5622-7160. Jueves y viernes, 20:00; sábado, 19:00; domingo, 18:00 horas. Locs. \$70 personal, \$120 boleto familiar (cuatro personas), descuento del 50% a estudiantes universitarios. Adolescentes y adultos. Duración aproximada 120 mins. Estacionamiento. (Sur)



**EL MELANCOLICO**

de Tirso de Molina

Dir. Carlos Corona

Con *Avelina Correa, Diego Jáuregui, Alejandro Calva y Haydée Boetto.*

**Teatro Juan Ruiz de Alarcón**, Centro Cultural Universitario, Insurgentes Sur 3000, 5622-7160. Jueves y viernes, 20:00; sábado, 19:00; domingo, 18:00 horas. Para toda la familia.

**ANIMALES INSOLITOS**

de Humberto Leyva

Dir. Martín Acosta

Con *Vanessa Bauche, Mónica Huarte, Fabian Corres y José Juan Meraz.*

**Teatro Casa de la Paz**, Cozumel 33, Roma (Metro Sevilla), 5286-5315. Viernes, 20:00; sábado, 19:00; domingo, 18:00 horas. Loc. \$60. Adolescentes y adultos.



**DIVINO PASTOR GONGORA**

De Jaime Chabaud

Dir. Miguel Angel Rivera

Con *Carlos Cobos.*

**Teatro el Galeón**, Unidad Artística y Cultural del Bosque, Pase de la Reforma y Campo Marte (Metro Auditorio) 52808771, Jueves y viernes, 20:30, sábado 19:00; domingo, 18:00 horas.



**DEVASTADOS**

De Sarah Kane

Dir. Ignacio Ortíz.

Con *Ari Brickman, Arturo Ríos y Ana Graham.*

**Teatro el Granero**, Unidad Artística y Cultural del Bosque, Pase de la Reforma y Campo Marte (Metro Auditorio) 52808771, viernes, 20:30, sábado 19:00; domingo, 18:00 horas.

**FELIZ NUEVO SIGLO, DOKTOR FREUD**

De Sabina Berman

Dir. Sandra Félix

Con *Ricardo Blume, Lisa Owen, Marina de Tavira, Enrique Singer y Juan Carlos Beyer.* **Teatro Orientación**, Unidad Artística y Cultural del Bosque, Pase de la Reforma y Campo Marte (Metro Auditorio) 52808771, Jueves y viernes, 20:30, sábado 19:00; domingo, 18:00 horas.

## Cien años de teatro en México

Luis Mario Moncada

**Algunas efemérides que, a nuestro juicio, constituyen referentes importantes para seguirle la pista a la historia del teatro nacional. En concordancia con las fechas del número cero de Paso de gato, comenzaremos con los décimos aniversarios de acontecimientos ocurridos entre noviembre de 1901 y febrero de 1902.**

**1901/12/10**

Este día se reúnen en el teatro Riva Palacio los autores dramáticos mexicanos con el objetivo de fundar la primera sociedad de autores nacionales. Como primer Tarea se encomienda la elaboración de los estatutos y se nombra una mesa provisional presidida por Juan A. Mateos. Un mes después (15-01-1902) se volverán a reunir en el teatro Arbeu para constituir oficialmente la Sociedad de Autores Líricos y dramáticos, misma que nombra para su primera mesa directiva a Juan de Dios Peza, como presidente, Hilarión Frías y Soto, vicepresidente; Alberto Michel, secretario; Carlos Valle y Gagem, prosecretario, y Don Enrique Olavarría y Ferrari, tesorero

**1902/02/12**

Muere en la ciudad de Orizaba, Veracruz, el actor y director español Enrique Guasp de Peris; durante el último tercio del siglo XIX desarrolló una intensa actividad teatral y se convirtió en uno de los primeros directores en estrenar sistemáticamente a los autores nacionales.

**1931/11/20**

Estreno en el Estadio Nacional del *Ballet simbólico* 30-30, coreografía de Gloria y Nellie Campobello y Angel Salas, música de Francisco Domínguez, dirección artística de Carlos González y la participación de los alumnos de la Escuela Nacional de Plástica Dinámica.

**1912/01/13**

Una airada intervención del público asiduo al teatro María Guerrero interrumpe el estreno de la revista política titulada *La gran bajada*, ya que en ella se ataca al presidente Madero y se elogia al opositor Bernardo Reyes

**1952/01/04**

Estreno en el teatro Molière de la comedia *Los Fernández* de Peralvillo, de Juan Manuel Durán y Casahonda, protagonizada por Prudencia Grifell, Maricruz Olivier, Carlos Riquelme y Lilia del Valle, entre otros.

**1981/12**

Mauricio Magdaleno obtiene el Premio Nacional de Literatura por el conjunto de su obra dramática, narrativa y cinematográfica.

## 1921/12

María Conesa estrena en el teatro Colón la revista *Kaleidoscopio*, primer obra del joven autor de 17 años, Juan Bustillo Oro.

## 1921/12

Con la asistencia del presidente Alvaro Obregón y del Secretario de Educación Pública, José Vasconcelos, se inaugura el teatro al aire libre de San Juan Teotihuacán. La función inaugural está a cargo de Rafael M. Saavedra, quien presenta obras sintéticas y bailes interpretados por actores indígenas.

## 1922/01

Durante el primer mes de este año, que puede considerarse como el del sindicalismo teatral mexicano, queda constituido el Sindicato de Actores Mexicanos. En los próximos meses se crearán la Unión Mexicana de Apuntadores y la Federación de Trabajadores Teatrales.

## 1932/01/19

Mediante una exposición en la galería Excelsior se presenta el Teatro de Ahora, que en los siguientes días estrenará las obras *Emiliano Zapata* y *Pánuco 132*, de Mauricio Magdaleno, así como *Tiburón* y *Los que vuelven*, de Juan Bustillo Oro. La compañía es encabezada por los actores Ricardo Mutio, Socorro Astol, Rosita Arriaga y Alberto Galán.

## 1941/11

La Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes de la SEP anuncia una serie de iniciativas tendientes a impulsar el teatro escolar. Con ellas se pretenden articular los esfuerzos que durante la década anterior realizó el Laboratorio de Teatro de la misma dependencia y se decreta el nacimiento de lo que hoy día se conoce como Programa Nacional de Teatro Escolar.

## 1951/11/12

En ocasión del tercer centenario del natalicio de Sor Juana Inés de la Cruz, se estrena en el Palacio de Bellas Artes su obra *Los empeños de una casa*, bajo la dirección de Salvador Novo.

## 1961/11/17

Estreno de *Fandó y Lis*, de Arrabal, puesta en escena por Alexandro Jodorowsky. Las actuaciones corren a cargo de Alvaro Carcaño, Beatriz Sheridan, Héctor Ortega, Famesio de Bernal y el propio director.

## 1962/02/28

Muere a los 46 años el director José de Jesús Aceves, uno de los más prolíficos y destacados directores de su generación, fundador del Proa Grupo y pionero de los llamados "teatros de bolsillo".

## 1971/11

Ante la imposibilidad de estrenarla en nuestro país, Pilar Campesino presenta en Nueva York, en el Community Center, su obra *Octubre terminó hace mucho tiempo*; en ella se abordan las secuelas reales y míticas que el movimiento estudiantil de 1968 ha impreso en toda una generación. La puesta en escena es dirigida por Ignacio Retes.

## 1982/02

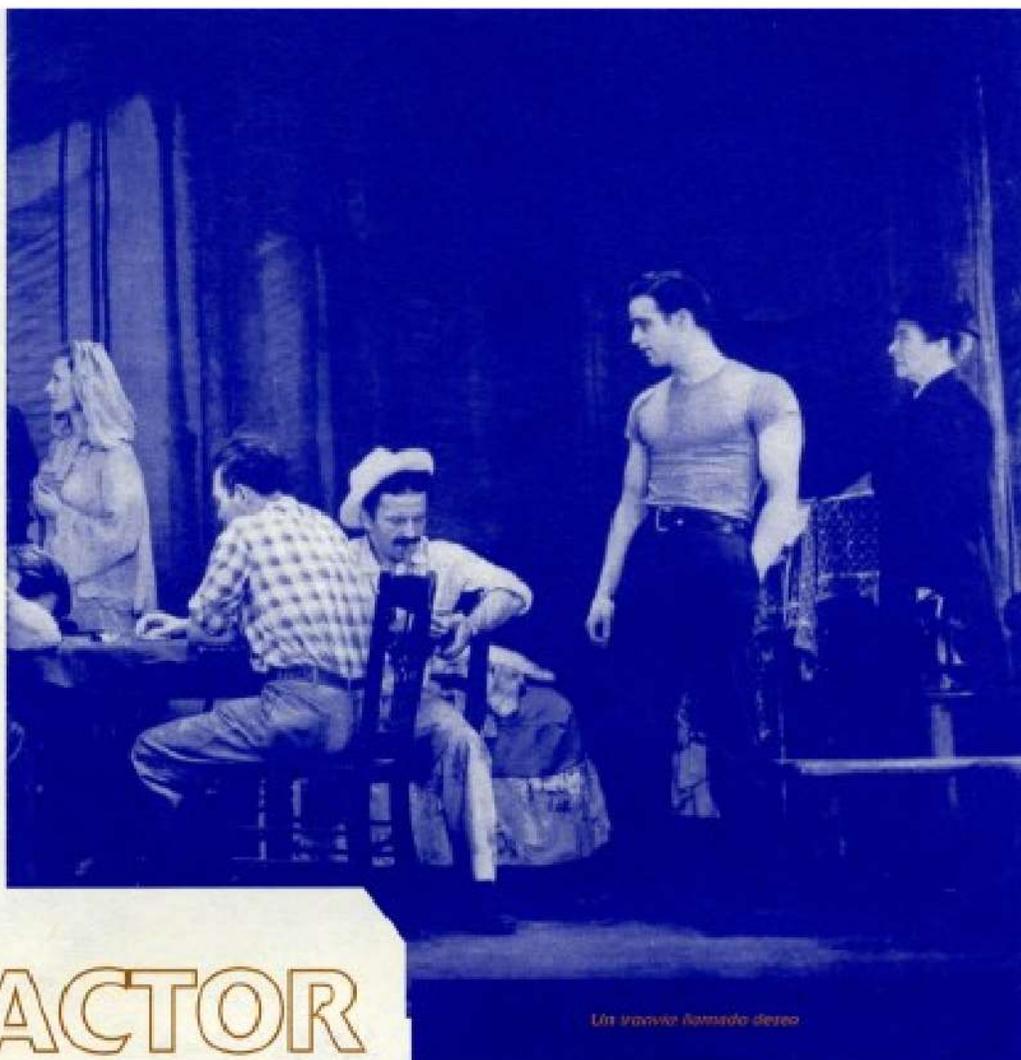
Se edita el primer número de *Repertorio*, Revista de teatro de la Universidad Autónoma de Querétaro, que tiene como director a Leonardo Kosta. En su consejo de redacción figuran Fernando de Ita, Víctor Hugo Rascón Banda y Ramiro Osorio, entre otros.

## 1981/12/17

En asamblea general del Sindicato de Actores Independientes (SAI), se elige un nuevo Comité Ejecutivo, encabezado por Rogelio Guerra, Oscar Chávez, Enrique Rocha, Héctor Ortega, Alicia Bonet y Blanca Sánchez, entre otros.

## 1992/01/19

A los 82 años muere el actor Augusto Benedico. Hasta el último momento intervino en la temporada de *Ante varios esfinges*, de Jorge Ibargüengoitia, obra en la que precisamente interpretaba a un viejo desahuciado cuya muerte es esperada por toda la familia.

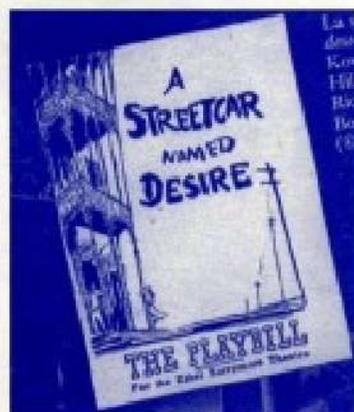


Un tranvía llamado deseo

## VOCES AL OIDO DE UN ACTOR

El marchante francés Roger Vadim comenta, en sus muy entretenidas memorias (entre otros recuerdos curiosos vividos en el tiempo en el que estuvo casado con Brigitte Bardot), el haber conocido a un joven actor norteamericano recién salido de los escenarios de Broadway y de una obra montada con mucho éxito y aprecio de la crítica en su país de origen. *"Estaba amaneciendo, Brigitte, él y yo habíamos pasado una velada divertida. Habíamos bebido pero no estábamos borrachos. Ibamos andando Campos Eliseos arriba cuando, en la esquina de la avenida George V, enfrente de Fouquet's, él observó que las mesas y sillas estaban atadas con cadenas para no tener que guardarlas en la noche. Separó algunas, las dispuso sobre la acera y empezó a recitar las primeras frases de Un tranvía llamado deseo. Era capaz de recrear la verdadera magia del teatro sin mas ayuda que unas pocas sillas y dos mesas de bar. El metro acababa de abrir y hombres y mujeres malhumorados, medio dormidos camino del trabajo, se paraban a curiosear un momento y ya no se movían, fascinados y hechizados por su actuación"*.

El joven actor no era otro que Marlon Brando, y de la misma forma como ese forzudo gladiador asombraba desde sus inicios con su capacidad para interpretar, en apariencia, el mismo papel todo el tiempo, así se manifiesta hasta ahora. Probablemente no exista otro Kowalski, ni otro Don Corleone en la imaginación colectiva a excepción de los arquetipos creados por Brando. A.T.



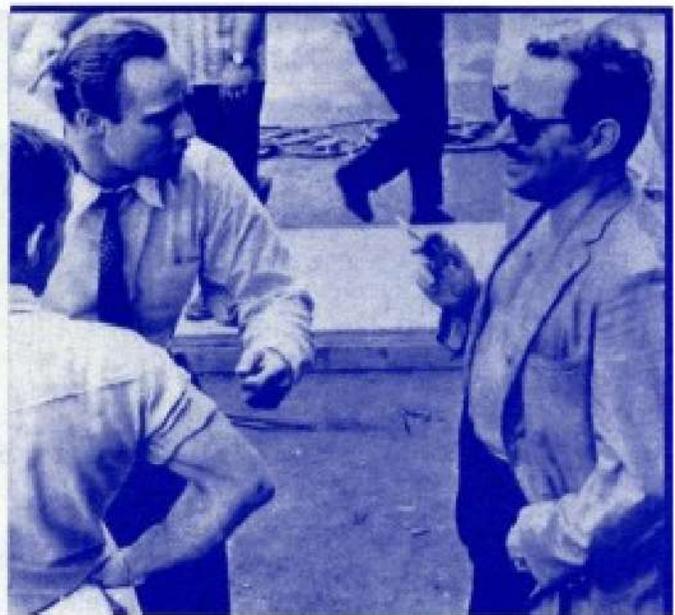
Algunos escritores han insinuado que al retratar al insensible y brutal Stanley Kowalski, en realidad me interpretaba a mí mismo; en otras palabras, la interpretación había tenido éxito porque yo era Stanley Kowalski. A lo largo de mi vida he tropezado con algunos Stanley Kowalski: Animales musculosos, incapaces de expresarse claramente, agresivos que no reaccionan ante nada salvo ante sus propias necesidades y que jamás dudan de sí mismos; hombres de físico y manera de hablar toscos que sólo obran por instinto y que tienen poca conciencia de sí; pero yo no era como ellos. Yo era la antítesis de Stanley Kowalski: Sensible por naturaleza, y él era un hombre tosco, de intuición y e instintos animales infalibles. Tiempo después, en mi carrera interpretativa, investigué mucho antes de interpretar un papel, pero en este caso no lo hice. Kowalski fue un compendio de mi imaginación basada en los diálogos de la obra. Lo creé a partir de las palabras de Tennessee. A partir de entonces aprendí que muchos papeles tienen que ser creados por el actor, sobre todo en las películas. Si no existe una historia bien escrita, el intérprete tiene que inventar al personaje para que resulte creíble; pero cuando un actor tiene delante una obra tan buena como *Un tranvía llamado deseo*, no tiene que inventar mucho. Su trabajo consiste en quitarse de en medio y dejar que el personaje actúe por su cuenta.

**La improvisación no funciona en una obra de Tennessee Williams, como tampoco en una de Shakespeare. Estos dramaturgos proporcionan a los actores diálogos tan excelentes que las palabras los guían. -Marlon Brando-**

Al actuar, la imaginación presenta tres aspectos: impulsos, creencia y concentración. El impulso o "salto de la imaginación" puede ser consciente o inconsciente en su origen, pero carece de valor sin una creencia, que consiste en la fe del actor en lo que está diciendo, haciendo y sintiendo, y que es interesante y apropiado. La concentración está causada y resulta del impulso y de la creencia. El actor que cree lo suficiente y tiene voluntad para seguir su impulso, se encuentra de ordinario concentrado. Por otra parte, una gran cantidad del trabajo consiste en hacerse sensible al crear una experiencia, y esto trae consigo una búsqueda deliberada de los objetos o medios apropiados para concentrarse. A su vez, tal estado conduce al impulso y a la creencia. En otras palabras, el actor no puede pensar en el escenario, a menos que se encuentre concentrado, y esto no puede conseguirlo a menos que esté realmente pensando en escena. La imaginación, por tanto, opera en términos de estos tres factores recíprocos. Y solamente cuando los tres están operando es cuando la imaginación funciona, de hecho, al actuar en escena. Preparar al actor a estar auténticamente vivo, incluye un estar condicionado a recibir impulsos de estímulos imaginarios; hacerlos reales —es decir, creíbles para sí mismo— y así despertar las apropiadas respuestas sensoriales, emocionales y motrices. —Lee Strasberg—

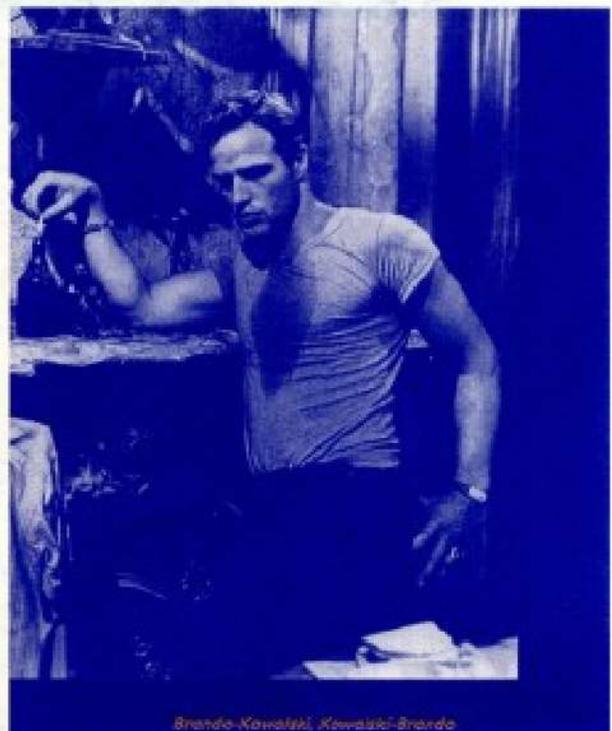
**"Él posee exactamente aquello que me agrada ver en los actores. Hay un torbellino infernal dentro de su ser, que muestra siempre una ambivalencia. Se muestra inseguro y es apasionado, ambas cosas a la vez" —Elia Kazan sobre el Kowalski de Brando-**

*Textos e iconografía seleccionados por  
Armando Torre y Gerardo Villegas*



**LUCHA MUCHACHO Y CONSOLIDA TU TRIUNFO. DESDE EL GRASIENTO POLACO TÚ LLEGARÁS ALGÚN DÍA AL SOMBRÍO DANÉS. Y ES QUE TIENES ALGO QUE HACE DEL TEATRO UN MUNDO DE GRANDES POSIBILIDADES. SIEMPRE AGRADECIDO, TENNESSEE WILLIAMS.**

*—Fotografía de Tennessee Williams dirigida a Brando.*



*Brando-Kowalski, Kowalski-Brando*

del autor



Oscar Wilde

Los dioses me concedieron casi todo. Tuve genio, un nombre distinguido, alta posición social, brillantez, audacia intelectual; hice del arte una filosofía y de la filosofía un arte; cambié las ideas de los hombres y los colores de las cosas; ninguno de mis actos ni de mis palabras dejó de impresionar a la gente. Tomé el drama, la más objetiva de las formas conocidas del arte, y lo convertí en un modo de expresión tan personal como el poema lírico o el soneto; al mismo tiempo amplí sus dominios y enriquecí sus características. Drama, novela, poema en prosa, poema rimado, diálogo sutil o fantástico; todo lo que toqué se volvió bello con una nueva forma de belleza. A la verdad misma le di lo falso no menos que lo verdadero como su legítima esfera, y mostré que lo falso y lo verdadero son nada más formas de la existencia intelectual. Traté el arte como la suprema realidad y la vida como una forma de ficción. Desperté la imaginación de mi siglo hasta hacerle crear mitos y leyendas en torno mío. Resumí todos los sistemas en una frase y toda la existencia en un epigrama. Junto con estas cosas tuve otras diferentes. Porque me dejé extraviar y caí en largos encantamientos de insensatez y sensualidad.

*-Oscar Wilde apuntado por André Gide-*

*Selección de texto y fotografía por Verónica Figueroa*



# CENART

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

## TEATRO DE LAS ARTES

### **Relaciones Peligrosas**

De Christopher Hampton  
Basada en la novela de Choderlos de Laclos  
Con Diana Bracho, Rafael Sánchez Navarro y Arcelia Ramírez  
Dirección: Walter Doehner  
Hasta el 16 de diciembre  
18:00 hrs.  
\$120.00 preferente, \$80.00 galería  
Venta de boletas a través del sistema Ticket Master al teléfono 5325 9000  
taquillas del teatro



## FORO DE LAS ARTES

### **Las máscaras de Sor Juana**

Autor y director: Miguel Sabido  
Del 15 al 25 de noviembre, y del 6 al 16 de diciembre  
De jueves a domingo  
Jueves y viernes, 20:00 hrs.  
Sábados, 19:00 hrs.  
Domingos, 18:00 hrs.  
\$40.00

## ÁREAS VERDES

### **La rosa de los vientos**

Dirección: Bruno Bert  
Del 9 de noviembre al 16 de diciembre  
Viernes, sábados y domingos, 16:30 hrs.  
Diciembre 1, 13:30 hrs, 10, 11, 16, 17, 18 y 30, 15:30 hrs.  
Enero 18, 19, 20, 25, 26, y 27, 16:30 hrs.  
Entrada libre



## FORO "ANTONIO LÓPEZ MANCERA"

### **Ícaro piel de luna**

Autor: Beatriz Flores  
Dirección Beatriz Flores  
1ª Temporada del 29 de noviembre 2 de diciembre jueves y viernes, 20:00 hrs. Sábados, 13:30 y 19:00 hrs.  
domingos, 13:30 y 18:00 hrs. Noviembre 10, 11, 16, 17 y 18, 15:30 hrs.  
2ª Temporada del 8 al 16 de diciembre, sábados y domingos, 13:30 hrs.  
Entrada libre (sujeto a cupo, 70 personas)

## FORO "ANTONIO LÓPEZ MANCERA"

### **La dama de las Camelias**

Autor: Sergio Magaña  
Director: Enrique Singer  
Temporada del 19 de octubre al 9 de diciembre  
Miércoles a viernes, 20:00 hrs. Sábados, 19:00 hrs. Domingos, 18:00 hrs.  
(Excepto 29 y 30 de noviembre y 1 y 2 de diciembre)  
Entrada libre (sujeto a cupo, 60 personas)

*La Dama de las Camelias*



CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES • Río Churubusco y Tlalpa • Informes: 5420 4569

Para mayor información sobre la programación artística del CENART y visitas guiadas,  
le invitamos a que se inscriba en nuestro directorio electrónico.  
Escribanos a: [relacionespublicas@correo.cenart.mx](mailto:relacionespublicas@correo.cenart.mx)

Descuentos:

50% a estudiantes, maestros, INSEN, Sépala y Maestros a la Cultura con credencial vigente

**CONACULTA · CENART**

La página del Consejo <http://www.conaculta.gob.mx>

O

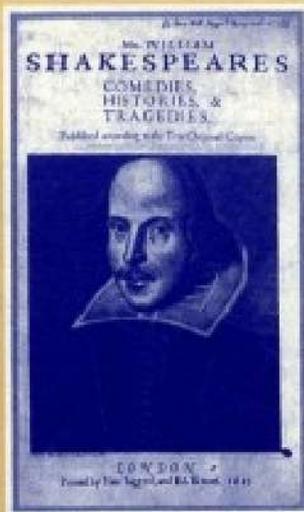
R

T

A

E

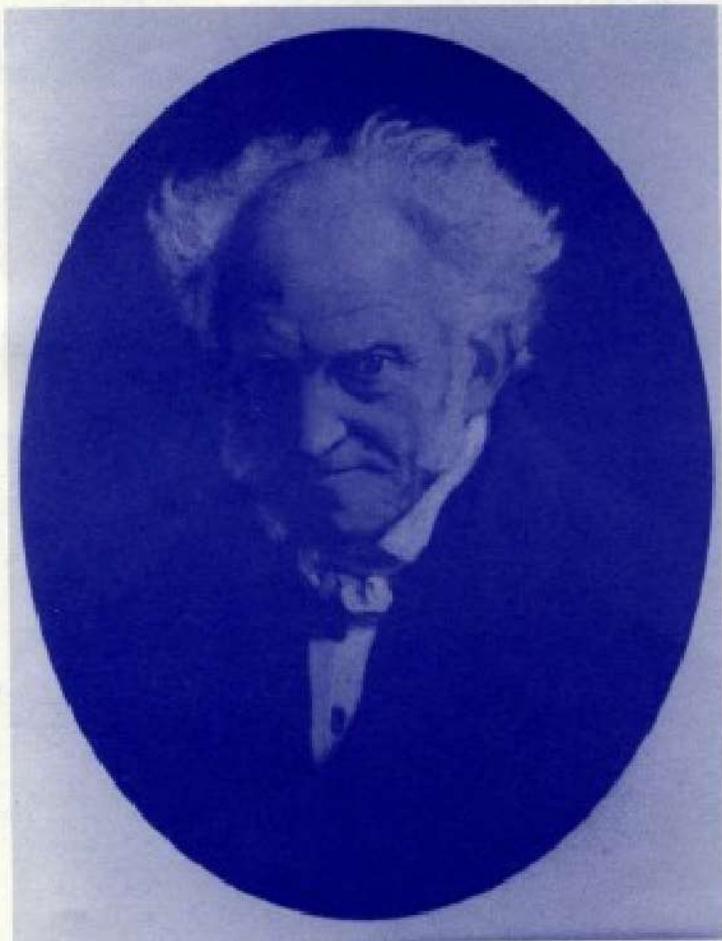
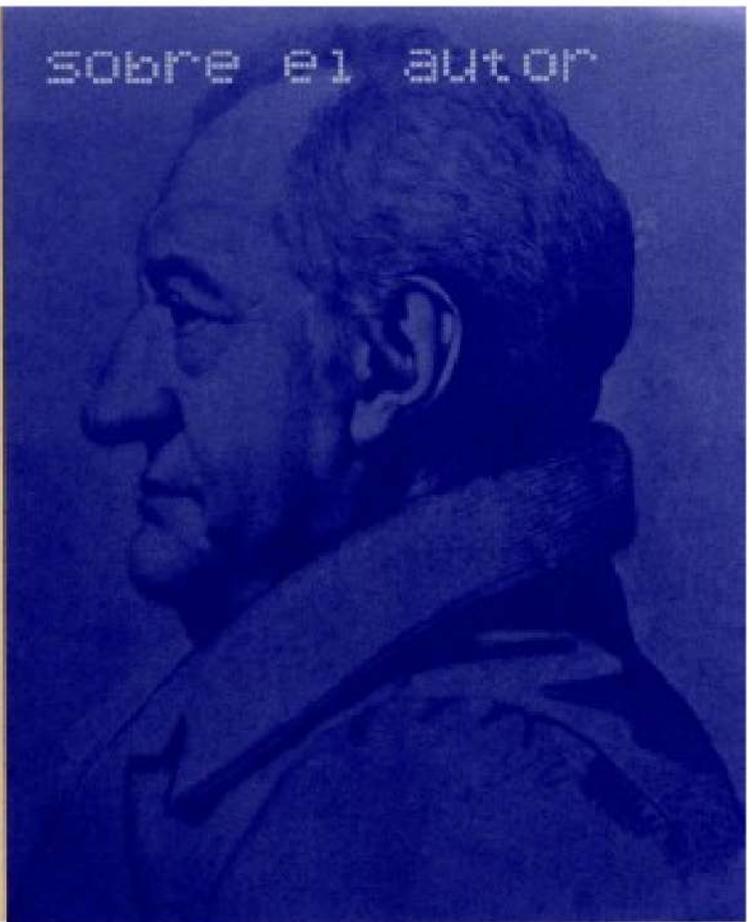
T



"Sus hombres [los de Shakespeare] parecen ser hombres corrientes y, sin embargo, no lo son. Estas enigmáticas y ensambladas criaturas de la naturaleza actúan ante nosotros, en sus piezas teatrales, como si fueran relojes cuya esfera y caja estuviesen hechas de cristal; con arreglo a su destino muestran el transcurso de las horas y, al mismo tiempo, dejan translucir los resortes y el engranaje que los impulsa".

Goethe sobre Shakespeare

## sobre el autor



"Los grandes poetas y literatos son generalmente el espejo más fiel, a la vez que el más ilustrativo, de la naturaleza y la esencia de las cosas, por lo que podemos referirnos tan bien como a la propia naturaleza. Shakespeare resulta especialmente valioso en este sentido, ya que no sólo nos muestra la conducta del ser humano, sino que deja translucir el oculto engranaje de sus acciones."

Schopenhauer citando alegoría de Goethe.

el enigma del gato



**“Quizá encierre la pantomima  
el argumento del drama.”**

*Ciprés*

G I L B E R T O  
**A C E V E S**  
N A V A R R O



**Felipe II y la Armada Invencible**

*Del 11 de septiembre al 31 de octubre de 2001*  
**GALERIA DE RECTORIA GENERAL**

*Del 15 de noviembre al 21 de diciembre de 2001*  
**GALERIA METROPOLITANA**



Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

**Galería de Rectoría General**

**Prolongación Canal de Miramontes 3855, esquina Calle del Puente  
Colonia Ex-Hacienda San Juan de Dios, Tlalpan, México, D.F.**

**Galería Metropolitana**

**Medellín 28 • Colonia Roma**

1a



una nueva generación

OAXACA PUEBLA MÉRIDA TLAXCALA  
SAN LUIS POTOSÍ  
DOS DANZAS POR UN BOLETO



toma la ciudad

CD. HERRERA JALAPA  
CUERNAVACA GUANAJUATO  
GUADALAJARA  
TEATRO EXCÉNTRICO

enero · febrero 2002

**CONTINENTE TAMARINDO**

Dirección - Jisael Arroyo  
Teatro del Estero

**VENTANAS EN LA NOCHE**

Dirección - Miguel Lugo  
Teatro del Estero

**ADICTOS ANÓNIMOS**

Dirección - Lucía Cortés  
Teatro del Estero

**EL JUEGO**

Dirección - Armando Holzer  
Teatro del Estero

**PRESEGIOS**

Dirección - Joaquín Vargas  
Teatro del Estero

**ROMEO Y JULIETA**

Dirección - Rafael Degar  
Teatro del Estero

**ROSA ROMERO**

MA. LAURA ZALDIVAR  
Teatro del Estero

**LOURDES LUNA**

QUITORA MONORRIEL  
Teatro del Estero

**ERIKA TORRES**

CAIDA LIBRE  
Teatro del Estero

**GERARDO DELGADO**

GERARDO HERNÁNDEZ  
Teatro del Estero

**GERARDO IRANET**

MAURICIO NAVA  
Teatro del Estero

TEATRO DANZA



AV. REVOLUCIÓN 1500 COL. GUADALUPE INN MÉXICO D.F. 5662 8574

DISEÑO - VÍCTORIA DE LA LUZ