

PASODEGATO

REVISTA MEXICANA DE TEATRO

SEGUNDO ANIVERSARIO

DOSSIER



TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA

ESTRENO DE PAPEL
YAMAHA 300 DE
CUTBERTO LÓPEZ

ENSAYO
EUGENIO BARBA:
LA CASA DE LOS
ORÍGENES Y DEL
RETORNO

REPÚBLICA DEL TEATRO
COLIMA, JALISCO,
NUEVO LEÓN, PUEBLA,
QUERÉTARO, VERACRUZ
Y ZACATECAS A ESCENA

¡CON
PASODEGATO
ENTRA AL
TEATRO
GRATIS



AÑO 3 / NÚMEROS 14/15 / ENERO - MARZO DE 2004 / \$ 40.00

MÉXICO EN ESCENA

INNOVADOR PROGRAMA PARA EL FORTALECIMIENTO
DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Teatro, Danza, Ópera y Música

• Fomento a la Producción

- Apoyo a la creación (programa de encargos)
- Apoyo bianual a grupos y compañías para fomentar su estabilidad
- Reactivación de la Compañía Nacional de Teatro
- Danza joven de México (apoyo a grupos y proyectos de experimentación)
- Ópera a los estados
- Fomento a la inversión (capital semilla, líneas de crédito)

• Profesionalización

- Residencias de creación y formación en teatros, escuelas y centros culturales del país
- Formación de nuevas profesiones orientadas a la gestión de proyectos escénicos
- Apoyo a egresados de danza, teatro y música para la vinculación profesional
- Fondo de apoyo a proyectos de artes escénicas y nuevas tecnologías
- Red de centros de formación y educación artísticas en los estados
- Programa Internacional de Formación en Artes del Circo y de la Calle

• Promoción y Difusión

- Red Nacional de Espacios Escénicos
- Giras de grupos y obras por los estados
- Programa de música escolar
- Publicación de partituras de música mexicana
- Fondo para impulsar el desarrollo de públicos
- Creación de la Red Virtual de las Artes Escénicas con información de ensambles, compañías, teatros y servicios
- Mecanismos de difusión y venta de boletaje (medios de comunicación electrónica, impresos y vinculación educativa y comunitaria)
- Promoción de la música y de músicos mexicanos (colección discográfica)
- México: Puerta de las Américas

• Investigación

- Realización de estudios de públicos y de la economía del sector

Un programa para impulsar nuestras artes

REVOLUCIÓN 500

Partiendo de los comienzos con las Artes Escénicas



¡Misterio en el Helénico!

Se descubren Cuerpos en Acción.
Vengan a reconocerlos. Dos crímenes en La Gruta
y uno en El Teatro.

Revista de Artes Escénicas
Calle Vialmonte 100
11100 Montevideo
Tel: 4722 1111
www.revista500.com

Elaboración y
diseño gráfico
por
REVISTA 500

Primer Caso
En un cuerpo atropado
entre las ruinas de un
lugar de crímenes que
existen en Villa El
Tránsito.

SEGUNDO CASO
Misterio en El Teatro
durante las jornadas de
Misterio.

Encuentro de Febrero
Presentación de...



Segundo caso
relacionado con un
crimen que involucra la
presencia de un
Misterio.

TERCER CASO
Vengan las jornadas de
misterio en el teatro
de la...

Encuentro en el
teatro - presentación...

Encuentro
Presentación de...

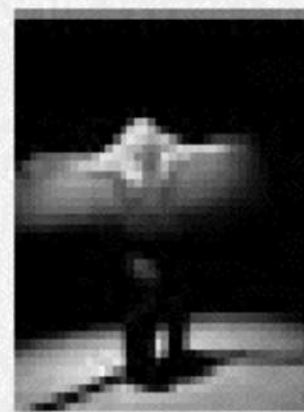


Tercer caso
de crímenes que
se han cometido en un
lugar que en Villa
El Tránsito, y
la presencia de los
cuerpos en acción de
los...

ACTUALIZACIÓN
En Villa El Tránsito
durante las jornadas de
Misterio.

Encuentro en el
teatro con
Presentación de...

Encuentro en el Teatro
de la Gruta
Presentación de...



NUEVO LEÓN

IX CICLO Programa Nacional de Teatro Escolar

PRESENTA



De Gerardo Divisio Peña

DIRECCIÓN
Leticia Peña Buena

TEMPORADA
ENERO / ABRIL, 2004

Gran Sala del
Teatro de la Ciudad



Cartelera teatro unam



<http://dibujos.cultural.unam.mx>

Información de actividades culturales: 5465 0709

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Inaugura del 2000

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Inaugura del 2000

Teatro Juan Ruiz de Alarcón
Centro Cultural Universitario
Inaugura del 2000

Héctor
Ortega

Mario Iván
Martínez

1822

*El año que terminó
en París*



de Flavio González Mello
Dirección: Antonio Castro

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

A partir del 28 de enero

ÑAQUE

ODE PROLOS Y ACTORES

de José Sandra Bistrera
Dirección: Alejandro Vella
Con:

Miguel Flores
y Carlos Cobos

Sábados y domingos 13:00 hrs.

A partir del 24 de enero



VIERNES 20:00

el diccionario sentimental



de Luis Mario Moncada
Dirección: Mario Espinosa
Con:

Geoffrey Guzmán
y Víctor Hugo Martín

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

A partir del 25 de enero





En portada: Rosa Amelia Martínez
en Cartas al pie de un árbol de
Ángel Norzagaray. Fotografía de ENRIQUE
GOROSTIETA

6 ABREBOCA
ESCRIBIR UNA
OBRA DE TEATRO
POR MUJAIL BULGAKOV

7 PERFIL
JESÚS CABELLO PRESENTE
POR ALFREDO VARGAS

10 TESTIGO Y PARTÍCIPE
DE LA HISTORIA TEATRAL
POR ABRAHAM OCERANSKY,
PHILIPPE AMAND Y
LUIS DE TAVIRA

DOSSIER



TEATRO DEL NORTE

12 HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA

14 EL NORTE Y
LA DRAMATURGIA
POR ARMANDO PARTIDA TAYZAN

16 EL TEATRO DE LA FRONTERA
NORTE
POR VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

19 LOS HÉROES Y LA HISTORIA
NACIONAL
POR ENRIQUE MIJARES

22 EL SER FRONTERIZO
POR MANUEL TALAVERA

24 TRANSCULTURACIÓN E
HIBRIDACIÓN
POR ELBA CORTEZ

25 DESDE LA FRONTERA
POR BÁRBARA COLIO

26 LA DRAMATURGIA... ¿JOVEN...
DEL NORTE?
POR DANIEL SERRANO

27 TEATRO A LA
BAJACALIFORNIANA
POR VIRGINIA HERNÁNDEZ

28 LA JOVEN DRAMATURGIA A
NEOLEONESA Y LAS OTRAS
FRONTERAS
POR ANA LAURA SANTAMARÍA

30 LA ESTÉTICA
DEL DESIERTO
POR ARMANDO PARTIDA

31 TEATRO-BAR EN SONORA
POR ROBERTO CORELLA



ESTRENO DE PAPEL
YAMAHA 300
DE CUTBERTO LÓPEZ

32 ENSAYO
LA CASA DE
LOS ORÍGENES Y
DEL RETORNO
POR EUGENIO BARBA

36 REFLEXIONES
EN DEFENSA DEL TEATRO
POR ENRIQUE SINGER

38 RECUE NTO
CLAROSCuros DE
UN AÑO QUE SE FUE
POR LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER

40 LAS ARTES
ESCÉNICAS EN PAPEL
POR VALERIA ALMADA

43 TEATRO POR-VENIR
SEMANA INTERNACIONAL
DE LA DRAMATURGIA
CONTEMPOR ÁNEA
POR BORIS SCHOEMANN

44 REPÚBLICA DEL TE ATRO
NUEVO LEÓN
EN BUSCA DE LA DRAMATURGIA
¿PERDIDA?
POR HERNANDO GÁRZA

45 LA IMAGEN DE LA MUJER
A FINALES DEL SIGLO XX
POR ROSA MARÍA GUTIÉRREZ GARCÍA

46 QUERÉTARO
UNA BUENA NOTICIA
POR LEONARDO KOSTA

47 ESPACIOS QUERETANOS
POR LEONARDO KOSTA

48 VERACRUZ
CARLOS CONVERSO
EN ESCENA
POR FRANCISCO BEVERIDO

50 COLIMA
ANÉCDOTAS ALECCIONADORAS
POR JANET PINELA

51 PUEBLA
EN BUSCA DE LA
TRASCENDENCIA
POR RICARDO PÉREZ QUITT

52 JALISCO
Y LA VIDA PASA
POR DOLORES TAPIA

53 ZACATECAS
ABRIENDO LABERINTOS
EN PROVINCIA
POR ROSA ISELA BALTAZAR

54 NIÑOS
MARTINA Y LOS
HOMBRES PÁJARO
POR MÓNICA HOTH

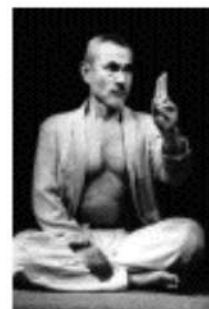
55 CONTRA EL OLVIDO
EN LA PRENSA
POR LUIS ARMANDO LAMADRID

56 LAS REVISTAS DE TEATRO
POR LUIS MARIO MONCADA

58 ESCENA INTERNACIONAL
ECUADOR
MALAYERBA NUNCA MUERE
POR JAIME CHABAUD

59 BRASIL
DESDE BRASIL:
GRUPO LUME
POR RICARDO PUCCETTI

60 ESCENA ALTERNA
CAMBIOS EN EL CINE MEXICANO
POR XAVIER ROBLES



61 LIBROS
LA POÉTICA DEL VACÍO
RESEÑA DE RUBÉN ORTIZ

62 SUGERENCIAS FELINAS
CONVOCATORIAS

63 MÁSCARA VS. CABELLERA
ANTE LA INTOLERANCIA

DIRECTOR *
jaime chabaud
 EDITOR
josé luis herrera
 SUBDIRECTOR
josé sefami
 ASISTENTE EDITORIAL
camila villegas
 CONSEJO EDITORIAL
luz emilia aguilar zinser *
philippe amand
antonio crestani
fernando de ita
flavio gonzález mello
elena guiochins
leticia hujara *
mauricio jiménez *
luis armando lamadrid
alegría martínez
rodolfo obregón
rubén ortiz
enrique singer
 DISEÑO GRÁFICO
pablo moya rossi
 ASISTENCIA DE DISEÑO
sofía blacio
 FOTOGRAFÍA
fernando moguel
 COORDINADOR DE NUEVO LEÓN
javier serna
 COORDINADOR DE QUERÉTARO
leonardo kosta
 COORDINADOR DE VERACRUZ
francisco beverido
 IMPRESIÓN
grupo fogra, s. a. de c. v.

Pasodegato, revista trimestral No. 14-15, Enero-Marzo 2004. Editor responsable: José Luis Herrera. No. de certificado de reserva al título: 04-2003-061713522800-40. No. de certificado de licitud de título: 12629. No. de certificado de contenido: 10201. ISSN: 16654986. Prohibida su reproducción total o parcial. Domicilio de la publicación: Eleuterio Méndez 11, Colonia Churubusco- Coyoacán, C. P. 04120, México, D. F. Teléfonos: (0155) 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49. Correos electrónicos: infopdg@prodigy.net.mx
 paso_de_gato@hotmail.com
 paso_de_gato@yahoo.com.mx
 Imprenta: Grupo Fogra, Martínez de Tacubaya 62, Colonia Tacubaya, C.P. 11870, Teléfono: (0155) 52 73 79 00. Distribuidor: Paso de gato

Esta revista se publica gracias al apoyo de las siguientes instituciones: Dirección de Teatro de Difusión Cultural de la UNAM, CONACULTA, INBA, Centro Cultural Helénico y CTRU, así como de los gobiernos de Nuevo León, Querétaro y Veracruz.

* Sistema Nacional de Creadores de Arte (FONCA)

Cumplimos dos años de pasarnos de gatos pero ronroneando contentos por lo obtenido. Pasodegato ha logrado sortear algunos de los momentos más críticos en donde parecían irse las siete vidas de su cuerpo de papel. Es paradójico que continuemos existiendo en este país que se quiere de lectores y cada vez depauperiza más y más sus presupuestos para educación y cultura.

En esta página no cabrían todos los nombres de aquellas personas a las que este curioso animal debe su pellejo, pero vaya aquí nuestro más cálido agradecimiento.

A partir de enero habremos saltado a la web con los números agotados de la revista (0, 1, 2 y 3), más información de los recientes, formas de suscripción y demás, con lo cual arrancaremos nuestro tercer año de trabajo.

En esta entrega de Pasodegato queremos honrar a uno de los trabajadores del teatro que labora en la parte invisible para el espectador: el técnico teatral. Con este fin elegimos para el presente Perfil al maestro Jesús Cabello, quien ha entregado más de 50 años de su vida al arte escénico tras bambalinas y aún sigue subiendo al telar, que no al paso de gato, del Teatro El Galeón para dar luces al tablado.

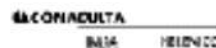
El Coordinador Nacional de Teatro del INBA, Enrique Singer, nos entrega una reflexión valiente sobre el estado de cosas que priva en el teatro nacional en relación con las instituciones, aun a riesgo de su cuello, pues denuncia que "el apoyo y fomento al teatro (y a las artes) por parte del Estado está en real peligro de extinción".

A lo largo de estos dos años hemos conseguido casi consolidar una de las secciones más importantes para nosotros: República del Teatro. Soñar con la utopía de Rodolfo Usigli en torno a la construcción de la Nación Teatral requiere de la participación de quienes la conforman. El salto entre ser sólo un gremio y convertirse en una comunidad (que todavía no somos ni de lejos) tendría que estar entre los objetivos primordiales de cualquier proyecto que pretenda articular esa utopía. Damos la bienvenida a una sección fija del estado de Querétaro, que se suma a las ya existentes de Nuevo León y Veracruz.

En esta ocasión el Dossier se dedica al teatro del norte, el que vive al filo de la navaja entre los Estados Unidos y México, que navega "entrambas aguas" definiéndose y redefiniendo constantemente el ser fronterizo, su identidad, sus taras y potencialidades. Este teatro, sobre todo en su dramaturgia, es uno de los más poderosos del país en la actualidad, y uno de sus observadores permanentes desde principios de los años ochenta del siglo pasado es el doctor Armando Partida a quien solicitamos coordinar este Dossier. Nuestro Estreno de Papel viene a complementar el Dossier con la inclusión de *Yamaha 300* del escritor sonoreense Cutberto López.

Agradecemos, por último, el permiso del maestro Eugenio Barba, fundador y director del Odin Teatret de Dinamarca, para reproducir por primera vez en español su discurso al recibir el título de Doctor Honoris Causa de la Universidad de Varsovia.

JAIME CHABAUD



DEL JUEGO DE MIRAR LA PÁGINA BLANCA

ESCRIBIR UNA OBRA DE TEATRO

Mijail Bulgakov

Cultivador de ambos géneros, biógrafo apasionado del artista teatral que representa por antonomasia el dilema ético del teatro enfrentado al poder (Vida del señor de Molière), Mijail Bulgakov (1891-1940) se dedicó de lleno a la creación literaria en una época de censura feroz, en la que tuvo que enfrentar tanto a la crítica oficial como a las autoridades que prohibieron sus publicaciones a partir de 1930, pues encontraban inaceptable su sátira de las costumbres soviéticas. La fama de Bulgakov no quedó establecida hasta años después de su muerte, cuando sus novelas y obras de teatro conquistaron el mundo entero.

Novela Teatral no es la excepción. En ella, el autor dirige nuevamente su espíritu mordaz contra los círculos y las costumbres literarias, el Teatro de Arte de Moscú y el método de Stanislavski. Un escritor —a quien le estorba su gato viejo— publica su primera novela. “Miremos la verdad a los ojos. Nadie la había leído.” Abandonada en el cajón, y en medio de la angustia que antecede al hecho creativo, la novela cobra vida propia, de sus letras se desprenden luces, figuras y sonidos. Justo antes de que en la puerta de su casa aparezca Ilchin para solicitar una adaptación adecuada para el elenco del “Teatro Independiente”.

SUSANA QUINTERO y RODOLFO OBREGÓN

La tempestad de nieve me despertó en una ocasión. El mes de marzo había sido muy revuelto y, aunque tocaba a su fin, seguía agitado. De nuevo, como entonces, me desperté bañado en lágrimas. ¡Qué debilidad, pero qué debilidad! De nuevo vi las mismas personas, y la ciudad lejana, y el costado del piano, y los disparos, y un hombre caído en la nieve.

Esas personas nacían entre sueños, salían de los sueños y, de la manera más simple, se instalaban en mi celda. Estaba claro que no me podría separar de ellas. ¿Qué hacer?

En un principio, me limitaba a conversar con ellas. Luego, a pesar de todo, tuve que sacar la no vela del cajón. Entonces se me empezó a figurar, por las tardes, que de la página blanca brotaba algo de colores. Miré atentamente y me convencí de que era un cuadro. Más aún, ese cuadro no era plano, sino de tres dimensiones: parecía una caja y en ella, a través de los renglones, se veía una luz y se movían las mismas figuritas que yo describía en la novela. ¡Qué divertido era este juego! ¡Más de una vez lamenté que el gato se hubiera muerto y no tuviese a quién enseñar cómo se movían las personas en la pequeña habitación de la página! Estoy convencido de que el animal habría alargado la pata para arañar en el papel. ¡Me imagino qué curiosidad habría brillado en los ojos del gato, cómo su pata habría arañado las letras!

Con el tiempo, la cámara del libro se hizo sonora. Yo oía perfectamente la música del piano.

Ciertamente, si le hubiera contado esto a alguien, supongo que me habría aconsejado ir al médico. Habría afirmado que tocaban en el piso de abajo y acaso habría dicho qué era lo que tocaban. Pero yo no habría hecho caso de estas palabras. ¡No, no! Tocaban el piano en la mesa, aquí era donde se producía el suave sonar del teclado. Pero esto no era todo. Cuando la casa se quedaba callada y en el piso de abajo no tocaban nada en absoluto, yo oía cómo a través de la ventisca se dejaba sentir una armónica triste y malhumorada, y cómo a la armónica se unían unas voces enfadadas y tristes que no cesaban de la mentarse. ¡Oh, no! ¡No era en el piso de abajo! ¿Por qué se apagaba la luz en la pequeña habitación, por qué en las páginas surgía una

noche de invierno en el Dniéper, por qué se veían unos belfos de caballo y, sobre ellos, las caras de unos hombres con unos gorros altos de piel? Veía sus afilados sables y escuchaba un silbido que desgarraba el alma.

Ahí corre, jadeando, un hombrecillo. A través del humo del tabaco sigo sus movimientos, aguzo la vista y veo: algo brilla detrás del hombrecillo... un disparo... él lanza un grito y cae de bruces como si un cuchillo puntiagudo le hubiera atravesado el corazón. Permanece inmóvil y de la cabeza le brota algo que forma un charco negro. En lo alto está la luna, y a lo lejos se distingue la cadeneta de luces rojizas y tristes de un poblado.

La vida entera se podía emplear en este juego de mirar la página... Pero ¿cómo fijar estas figuritas de tal modo que no se fueran ya nunca a ningún sitio?

Y una noche tomé el acuerdo de describir esta cámara maravillosa. Ahora bien, ¿cómo describirla?

Muy sencillo. Escribe lo que ves, y lo que no ves no lo escribas. Por ejemplo: el cuadro se ilumina, el cuadro adquiere color. ¿Me agrada? Muchísimo. Y escribo: cuadro primero. Veo la caída de la tarde, arde la lámpara; los flecos de la pantalla. El cuaderno de música está abierto en el piano. Tocan Fausto. Pero, en esto, Fausto se calla y empieza una guitarra. ¿Quién la toca? Ahí está, sale por la puerta con la guitarra en la mano. Le oigo tararear. Escribo: “Tararea.”

¡Pero si es un juego precioso! No hay que ir de visita ni al teatro.

Tres noches pasé jugando con el primer cuadro; al final de la tercera, comprendí que estaba escribiendo una obra de teatro.

En abril, cuando la nieve había desaparecido del patio, el primer cuadro estaba terminado. Mis personajes se movían, caminaban y hablaban.

A fines de abril es cuando recibí la carta de Ilchin.

Y ahora, cuando el lector conoce la historia de la novela, puedo seguir la narración, volviendo al momento en que me encontraba con Ilchin.

Tomado de Bulgakov, Mijail A., *Novela Teatral*, Salvat, España, 1971, pp. 54-56.

RECONOCIMIENTO A LOS TÉCNICOS DE TEATRO

JESÚS CABELLO PRESENTE

Alfredo Vargas

Los hombres de teatro que día tras día trabajan de manera incansable —al menos ésa es la impresión que guardamos todos los que necesitamos de su mano solidaria en busca del remedio experto y acertado, ante un problema específico que parece insalvable— detrás de las luminarias y los telones, que conforman el universo fantástico del teatro, son los técnicos. Pocos conocen con tanta sabiduría los intrincados paisajes de la maquinaria y de la creación escénica como los técnicos de teatro. Es más, conocen tanto del teatro, de sus historias, de la ilusión que se desprende cada noche como fruta de la vida, de quienes protagonizan esas historias, que se asemejan a los antiguos nigromantes; su vida misma parece estar rodeada de misterio. Su silenciosa presencia, detrás de una cabina de iluminación o de sonido, u operando los mecanismos que suben y bajan telones, es el testimonio de estos hombres que parecen incansables. Lo mismo los descubrimos en los desahogos del escenario, sujetando los instrumentos de tramo ya o acomodando la utilería para el momento justo; auxiliando al escenógrafo o al iluminador; apuntando el texto del actor; siguiendo el ritmo y la continuidad de la obra al momento en que se lleva a cabo; en el vestuario o el maquillaje. En fin, el mundo del teatro no podría entenderse sin la presencia de estos hombres y mujeres que con todo cuidado y diligencia construyen ciudades enteras de paisajes dibujados y paredes falsas. Pintan telones como si la academia corriera desde siempre entre sus venas; lo irrealizable se materializa ante sus manos, hacen magia frente a nuestros ojos. Son magos que aparecen y desaparecen en el momento indicado. El técnico no tiene horario —ni fecha en el calendario, diría la canción—, simplemente está en el instante en que un actor, director o escenógrafo requiere de su presencia. Son hombres de la noche. Viven en medio de la oscuridad y todas sus habilidades se engrandecen cuando los observamos entre las sombras, apenas iluminados por una fría luz de bombilla, casi imperceptible, realizando proezas extraordinarias. Son hombres que ven poco la luz del día y, sin embargo, sus construcciones

son monumentos de luminosidad, de vida. El técnico de teatro es un marinero que sabe que de su trabajo, del buen cuidado de éste, “dependen” muchas vidas.

EL ENCUENTRO

Visito el Teatro El Galeón para encontrarme con uno de estos hombres de teatro que es ya un símbolo por su magnífica historia: Don Jesús Cabello. Un hombre que, a sus 65 años de edad, sigue vibrando, experimentando y aprendiendo del único oficio que conoce desde siempre: el Teatro. El maestro Jesús Cabello tiene una mirada de erudita sabiduría, de conocimiento atávico. Su figura noble y firme, acompañada por los años, me saluda amable y cortés. Su voz es suave pero directa. Le sorprende que a través de su persona se decida hacer un homenaje al trabajo de los técnicos de teatro, en la revista **Pasodegato**. Un modesto reconocimiento, un salido pendiente con estos hombres de la historia teatral, quienes conocen los “secretos” del oficio artístico.

LOS PRIMEROS PASOS EN EL TEATRO

—¿Cómo es que Jesús Cabello se inició en el teatro hace más de 50 años y en esta profesión tan particular que es ser Técnico de teatro en México?

—Yo empecé acercándome al teatro por curiosidad. No trabajando porque era muy jovencito, vivía cerca de la plaza Garibaldi, tengo ahora 65 y viví allí hasta los 20 años de mi vida. Nací en Garibaldi. En aquel lugar existía el teatro Follis Berger, mi casa estaba muy próxima y podía ver la entrada de los artistas. Era teatro de revista. Abrían la puerta de entrada para los artistas, y como conocía a las personas que cuidaban ese acceso me dejaban pasar. Esto fue por el año de 1951. A mí lo que me llamó la atención, desde entonces,

fueron los colores, todo el oropel que se veía, la vida que surge cuando se apaga de repente la luz, la infinidad de cosas que suceden en un escenario, las historias. Estaba entre cajas, me acuerdo, y al ver los colores y las lámparas, en esa época que eran focos de 100 (watts), que daba encantado. Luego de entrar casi todas las noches al teatro, me subía adonde se encontraban



Esto es como una droga, el teatro se nos mete y no lo podemos dejar.

los reflectores, para auxiliar a los técnicos de los seguidores. Me dejaban matarlos; esos seguidores no son como los que hay ahora, me metía a la canastilla y arriba, en el centro de la sala colgando, iluminaba al artista. Me encantaba agarrar esos reflectores y seguir al actor. En tonces el maestro electricista del teatro, que se llamaba Leonardo Escalante, me veía que pasaba del seguidor al telar y jalaba cuerdas. Me

permitían levantar teletas, que no pesaban gran cosa porque los decorados eran de papel, y me enseñaron a hacer amarras y muñecos, todo lo de la tramoya. Y, pues, fue iniciarme dentro de este mundo, que es algo especial, sin cobrar, únicamente porque me encantaba. En ese entonces comienzan a tener auge los teatros de comedia y de la Federación Teatral, que ahora es el Teus. Bueno, yo me inicié allí, me mandaron algunos sábados y domingos, que no iba a la escuela, a teatros como El Globo, que estaba en Reforma, a un lado del Hotel Reforma, un teatro muy pequeño. Y ahí fui agarrando más interés por el teatro y pude ir viendo otras cosas, como la comedia. Por que yo estaba acostumbrado a ver pura revista, así que veía que la comedia era muy diferente a la revista.

—*O sea, veía usted montajes un poco más formales, por decirlo de alguna manera, ya no la revista que era producto más bien de la improvisación.*

—Exactamente, no había improvisación porque todo se ensayaba con libreto. Y era otro reto y otro tipo de teatro. Entonces me atrapé, pues, me fascinó todo esto. Después, me siguieron mandando a todos los teatros de revista. La introducción, para mí, fue el Follis Berger, luego el Teatro Lírico, allí duré de 1952 hasta el 59, siempre manejando el seguidor. Pude apreciar una infinidad de artistas... En todos los teatros de revista estuve presente: Follis Berger, Teatro Lírico, Teatro Esperanza Iris, Teatro Virginia Fábregas que ahora es el Fru Fru, el Teatro Margo, también, y así fui del teatro de revista al teatro de comedia. El teatro de comedia se presentaba en la Sala Chopin y en El Globo, además del Teatro Caracol. En ese entonces no era yo como ahora, es decir técnico especialista. Me utilizaban como utilero, en la tramoya o haciendo cosas fáciles porque mi edad no se prestaba para cargar cosas pesadas. Era una especie de comodín. Si faltaba una persona para algo lo hacía yo. Después, me tocó inaugurar el Teatro Blanquita, estaba yo en el Lírico y me mandaron al Blanquita, recuerdo que se inauguró con Libertad Lamarque y Marco Antonio Muñoz.

DE LA REVISTA LA TEATRO CULTO

El maestro Cabello recuerda que de 1959 a 1961 estuvo en el Teatro Blanquita y fue allí donde se le presentó la oportunidad de entrar al Instituto Nacional de Bellas Artes, al Teatro del Palacio de Bellas Artes, como sustituto. En 1956-57 se inaugura el Teatro del Bosque (ahora Julio Castillo). Pero, no fue sino a principios de 1961 que entró, finalmente, al Instituto Nacional de Bellas Artes, en donde permaneció de 1961 a 1964, periodo en el que descubrió cosas del teatro que lo marcaron irremediablemente.

—Aquí me encontré con un tipo de teatro más fino, más elaborado, diferente al que co-

nocía. Trabajé con la Comedia Francesa, en la Ópera Nacional y las óperas internacionales, con cantantes de la talla de Guiseppe Di Stefano. Todo esto sucedía en el Palacio de Bellas Artes. Y esto fue un giro para mí, ya que fue un teatro más profesional, se puede decir, en términos de elaboración. Allí, poner un rojo, por ejemplo, tiene un sentido y ese sentido se busca en todas las áreas como en tramoya, en utilería e iluminación. Es un proceso más delicado, porque no se puede uno equivocar. Hay equivocaciones pero no tan marcadas. Todo es más profesional, más fino.

LA AUSENCIA DE LOS ESCENARIOS

Aunque el maestro Cabello no lo dice, su alejamiento del teatro, en un periodo de cuatro años, de 1964 a 1968, parece haberlo sacudido trascendentalmente.

—En el 64 salí del teatro por algunas cosas, muy marcadas. Un poco de decepción, un poco de tristeza. Surgieron varias cosas que me hicieron retirarme.

—*¿Eran cosas personales o cosas que tenían que ver con la vida interna del trabajo?*

—Creo que fueron ambas. Aunque después regresé. En los últimos días del 64, por el mes de noviembre para ser exactos, me alejé y mi regreso fue cosa de suerte. Y yo digo que de esto no se sale tan fácil, la verdad. Es todo es como una droga, el teatro se nos mete y no lo podemos dejar.

—*¿Una buena droga?*

—Desde luego, se nos mete y no se puede salir. Regresé con suerte, como le digo. Una persona muy importante para mí fue un técnico que posiblemente alguien recuerde, se llamó Ignacio Zúñiga; fue mi maestro en Bellas Artes. Me enseñó muchas cosas y yo lo iba a visitar periódicamente, porque él estaba en el Teatro Jiménez Rueda, y en una ocasión fui a ver una función y lo saludé. “¿Qué anda haciendo?”, me dijo. “No, pues, trabajando, en otro lado” y le comencé a contar todo sobre mi empleo. De pronto me dice: “Oiga, me hace falta una persona”. “Pero yo no puedo, estoy trabajando”, le contesté. Entonces me dice: “Mire, hágame ese favor, vaya usted al Teatro Arcos Caracol, que es tá aquí en Sevilla —y que pertenecía a la Universidad— y se va a manejar el tablero de iluminación, para las personas que van a trabajar ahí”. “Oiga maestro —le vuelvo a replicar—, pero yo salgo muy tarde de la chamba”. “Usted se presenta después de su trabajo”, concluyó. Y sí, me presenté. Ése fue otro giro en mi vida, ya que el destino me colocó frente al teatro experimental.

LAS NUEVAS CORRIENTES TEATRALES

Jesús Cabello volvió a quedar atrapado por el

teatro, pero en otro nivel, según relata. Se encontró ante el teatro experimental en los albores de los años setenta. Vio cosas que le extrañaron y tuvo un encuentro decisivo con el joven director Abraham Oceransky, quien montaba la obra *Conejo blanco*. Allí comenzó una faceta diferente ya que debía solucionar todas las necesidades técnicas sin contar con el equipo necesario.

—Era el Teatro Arcos Caracol. Entré a hacer milagros porque no había nada. Y encima de todo, comienzo a ver los ensayos de *Conejo blanco*. Imagínese, después de tener la comedia francesa, la ópera internacional, me encuentro con esto, otra cosa, muy abierta, otro lenguaje: el teatro experimental. Entonces yo dije: esto no es teatro. Ver cómo estaban montando la obra, cómo armaban las escenas completamente diferente a lo que había visto y experimentado, tanto en el teatro de revista como en el fino, el de Bellas Artes. Así que lo que yo veía en cada ensayo me hacía confirmar que eso no era teatro. Pero, conforme fui haciendo lo mío, concentrándome en mi trabajo e intentando sacar lo mejor de mi experiencia, me fui adentrando en la historia. Y poco a poco me fue atrapando. De tanta curiosidad, de tanto rechazo, me fue atrapando tanto, que ahí empecé otro proceso con el teatro experimental.

—*Después de venir del teatro de revista, que son obras por semana, viene lo que es ya el teatro más formal como la ópera, la comedia francesa, el ballet...*

—El ballet, la danza folclórica, porque me tocó asistir en Bellas Artes a todo el ballet folclórico de Amalia Hernández, cuando estaba en su mero apogeo.

—*Y después viene entonces su experiencia en el Arcos Caracol, en donde ya el lenguaje teatral sufre una renovación. Maestro, ¿y cómo es que llega usted aquí al Galeón, bueno, cómo llega usted aquí porque el Galeón no existía, era una bodega, no?*

—Primero se presentaban las ferias del hogar en todo este espacio, pues es un espacio bastante grande. Luego ya dejó de ponerse la feria del hogar y esto se convirtió en una bodega para pintar y guardar telones. Para entonces parece que a Abraham Oceransky le gustó mi modo de trabajar y me dice: “¿Sabes qué Cabello?, yo pienso seguir con la obra (*Conejo blanco*)”, porque había terminado su temporada. Así que quería prolongarla porque tuvo bastante éxito. Pero la Universidad tenía otros compromisos en el espacio. Entonces, Oceransky trabajó bastante para conseguir algún patrocinador y un espacio, y lo consiguió, pero no fue un teatro sino una carpa que estaba aquí en el estacionamiento y se volvió a montar la obra *Conejo blanco*. Esto fue, más o menos, por el 72. Abraham me había dicho que me buscaría, porque ya pensaba prolongar la temporada. Entonces, me fui a ver de nuevo al maestro Nacho Zúñiga, ya que

había dejado mi trabajo anterior y me dice que en el Oriente estaban necesitando gente. Vine a ver al jefe de tramoya del Oriente y me aceptó, estuve trabajando del 70 al 72 que fue cuando me dijo Oceransky: “Cabello, lo necesito, necesito sus servicios porque se va a montar esta carpa”. Me pidió hacer un tablero de luces. Él trabajaba de una manera muy especial, tenía un poder de convencimiento muy sutil. Conseguía todas las cosas que se necesitaban. Yo lo admiraba, en ese sentido, porque conseguir tantas cosas en este ambiente es algo complicado, difícil. Terminamos la temporada aquí y nos fuimos a un Festival a San Francisco, de teatro latinoamericano. Pero antes de eso Oceransky había conseguido este espacio (el del Galeón) y él hizo el diseño, fue él quien dijo cómo se iba a hacer todo. Terminamos la obra de *Conejo blanco* aquí afuera, en el estacionamiento, en la carpa y comenzamos a armar el teatro El Galeón, con todo el grupo de actores que tenía, todos metimos mano para construir el teatro; fue muy singular cómo se diseñó. Todo el teatro se hizo de desecho, mucho desecho, madera que se ocupaba en la feria del hogar. Como ya era técnico del teatro El Galeón, Oceransky no me soltó. La inauguración fue el 20 de noviembre de 1972 se estrenó con la obra *Simio* dirigida por Abraham Oceransky. Allí actuaban, de los que recuerdo más, Horacio Salinas, Luisa Muriel, Charly Valentino, Carlos Valero y Margarita Sanz, que anteriormente había estado en *Conejo blanco*.

EL TEATRO Y SU SIGNIFICADO

—Cambiamos un poco el tema. ¿Qué significa para usted el teatro y cómo nos lo puede describir?

—Esto es algo difícil, no es tan fácil decir su significado. Yo lo siento así porque es mi vida, yo creo que cada quien tiene su punto de vista del teatro: directores, actores, escritores, técnicos. Qué le puedo decir, honestamente, no he alcanzado todavía a definir lo que es. Aquí hay de todo, he encontrado cosas que son como tesoros realmente, el comportamiento de la gente, de los actores, aunque veo que muchos de ellos llevan una vida muy triste. Es algo profundo. Es una cosa que realmente para mí ha sido un tanto inexplicable, porque he encontrado alegrías, tristezas, decepciones, entonces ahí se conjugan sentimientos muy diferentes. Para mí es un mundo del que sigo aprendiendo, no voy a terminar de aprender. En lo personal, me alimenta, aprendo de cosas que veo de otra persona, actitudes de la gente. Me pregunto qué es bueno o es malo, como en una obra. A mí me alimenta el hecho de que yo estoy participando en lo que se está presentando, es una participación nada fría, digamos. No sólo sé que lo tengo que hacer, sino trato de entender todo lo que está pasando, qué es lo que me está

dando y, al mismo tiempo, sacar lo que tengo adentro. Para mí el teatro es misterio, místico quizás. Lo que yo hago aquí no es por dinero, ni siquiera por gusto, es una cosa que no alcanzo a comprender, a definir realmente. Porque mi insatisfacción, a veces, es por el hecho de que creo que se puede hacer mejor lo que uno hace, y se exige uno para que la gente quede satisfecha. El que dice “Yo ya llegué”, la verdad es que no es cierto.

EL LENGUAJE DE LOS CREADORES

Otro tema importante en la vida teatral del maestro Cabello es su relación con los creadores y su posición ante el teatro de aquéllos. Le preguntamos si existe alguno con quien llegara a identificarse y compartir su visión del teatro.

—Pues mire, con creadores nacionales tengo muchas cosas en común desde el 72 hasta la fecha y veo que cada uno tiene sus características, su modo de pensar y su modo de ver el teatro, por eso le digo que para mí todavía es incomprendible, misterioso.

—¿Pero no hay algún creador que usted diga “con éste me identifico más”?

—No, es raro, no sé, no. A lo mejor ahora que lean el artículo van a decir: “Este cuate no sabe ni lo que quiere ni a dónde va, ni qué es lo que ha visto”. Pero para mí eso es precisamente lo indescifrable; no alcanzo a comprender ciertas cosas aunque tengamos la experiencia del teatro a lo largo de tantos años. Cada montaje y cada creador representa un reto. En esto hay retos fáciles y retos completamente difíciles. Para mí el teatro no es la cosa fría, lo que tengo que hacer, no, sino el porqué lo voy a hacer. Existe una motivación profunda, esa motivación es la que no alcanzo a entender.

El maestro Cabello reconoce que la primera persona con quien se sintió más identificado, por la relación de trabajo tan intensa, fue con el propio Abraham Oceransky, pero aclara que no ha sido el único. Con algunos el acercamiento no ha sido tan estrecho, pero las obras de los creadores sí le han dejado huellas muy hondas. Hacia algunos de ellos siente una profunda admiración, como Tadeusz Kantor y Peter Brook.

—Peter Brook por su visión del escenario con su *Ubu rey*. Me fascinó, me encantó el hecho de ver cómo un ladrillo se podía convertir en una fortaleza; entonces me dije: si se pueden hacer tantas cosas con un ladrillo, qué no se hará con seis, siete ladrillos, una ciudad posiblemente; el juego del encanto. Con Kantor me impresionaron *La clase muerta* y *Soldados*. La primera fue impactante, fue algo muy especial, era una obra muy cruda que me llegó y me abrió el alma, me desgarraba el pecho. En cuanto a los autores nacionales, pues yo tengo un especial respeto por el maestro Héctor Mendoza; con Julio

Castillo me encantó trabajar, lo admiré también mucho. Me tocó los principios en el teatro de Adam Guevara. Trabajé también con Ludwik Margules, con Luis de Tavira. Por todos ellos guardo un gran respeto.

LAS RELACIONES PELIGROSAS

Para nadie es nuevo que la relación entre autoridades y trabajadores dentro del INBA ha estado siempre salpicada de altibajos. Y el maestro Cabello no puede dejar de manifestar sus impresiones.

—No saben ver el desarrollo del técnico. Realmente las autoridades sólo se concretan en decir sí o no, los superiores no están comprometidos en saber cómo se realiza el proceso de una obra. Con los funcionarios del nivel medio podemos hablar de teatro, es gente de teatro, pero muchas veces no pueden solucionar ciertas cosas porque no están dentro de sus posibilidades, porque depende de más arriba. El técnico tiene que destacar mucho porque de verdad no es valorado en cierto nivel. Sí se le respeta, se le da su lugar, pero no en el nivel que debe de ser. Yo creo que ya estamos a un nivel de competencia internacional. Nosotros, a diferencia de los técnicos extranjeros, tenemos un poco más de creatividad, más ingenio. Muchas veces los técnicos extranjeros se sorprenden con nuestra creatividad, con lo que hacemos. Resolvemos casi cualquier problema con lo que tenemos; ésa es una de las ventajas nuestras. Tenemos carencias pero sabemos suplirlas; en cambio ellos (los técnicos extranjeros), si no traen el cablecito indicado ya no saben qué hacer.

UNA ÚLTIMA REFLEXIÓN

Al maestro Cabello le preocupa, como buen hombre de teatro, la falta de difusión y promoción que existe en este arte.

—¿Cómo va a pagar un estudiante 150 pesos para entrar al teatro? O por qué no se le lleva teatro a toda la gente, con instituciones como Bellas Artes, como la misma Universidad que están para difundir el teatro. Hacer lo que hacían los actores de antaño, que hacían teatro popular, presentaban obras en las plazas, los jardines. Si esto se hacía antes para atraer a la gente, por qué no se hace ahora. El teatro debe ser una actividad cotidiana para la gente. No como diversión únicamente, pues yo siento que la gente viene a ver teatro para recibir algo, no un mensaje porque los mensajes no son lo real, para pensar. El teatro es para reflexionar, para analizar y ver de qué manera está hecho y con qué está hecho. Es una experiencia viva.

ALFREDO VARGAS. Actor y productor. Crítico de la revista *Vértigo*.

AL MAESTRO JESÚS CABELLO

TESTIGO Y PARTÍCIPE DE LA HISTORIA TEATRAL

MEMORIAS PARA ACORDARME

Conocí a Jesús Cabello cuando hice el montaje de *Conejo blanco*, allá por 1969 en el Teatro de la Universidad en la avenida Chapultepec (ya desaparecido), él era el ayudante de trumoya e iluminación sin una posición laboral estable. Nos ayudó con alegría y amistad, fue por ello que al salir del teatro después de una temporada “gloriosa” lo invite a formar parte de mi grupo, pues siempre he creído que una persona que pone amor a su trabajo vale su peso en oro. Pero ni yo ni nadie del grupo teníamos una posición económica estable que pudiese asegurar un sueldo o recompensa a un empleado más, ni tampoco había la seguridad de un futuro, aunque en aquellos días mi éxito personal y artístico, unido a nuestro súper grupo de teatro que era fuerte y renovador, parecían una atractiva propuesta para un joven que buscaba una oportunidad en la vida al igual que nosotros.

Le ofrecí como sueldo la misma cantidad que repartíamos equitativamente por función, así como el trato de grupo donde todos éramos lo mismo, donde se respetaría su opinión, además de darle una posición de “jefe” en su ámbito laboral. Él era el único joven padre de familia, ya con hijos, en el grupo, así que cuando no había suficiente dinero, respetábamos su sueldo para que cubriera sus necesidades económicas, muchas veces más alto y seguro que el de cualquiera de nosotros. Yo creo que él se enamoró de nuestro trabajo, por su actitud y empuje y su deseo de aprender más sobre técnicas de iluminación, se adaptó totalmente al pensamiento generacional de aquellos años y entabló en

nuestro lenguaje un cambio de vida lleno de amistad y creatividad.

Hice la Carpa Alicia con el patrocinio de la inolvidable Margo Su, afuera de la Sala Villarrutia, luego El Galeón, de mi bolsa (vendí todo lo poco que tenía), de préstamos y aportaciones de amigos, ayuda moral y manual



de actores, etc. El Galeón representó la meta de muchos ideales, entre ellos mi sueño de formar el primer laboratorio internacional de teatro, la independencia del sistema y hacer el Primer Festival Latinoamericano de Teatro (con la ayuda fabulosa de Emilio Carballido), con lo que se inauguró ese foro y en el que participaron grupos excelentes, entre ellos el de Enrique Buenaventura, el nuestro con la obra *Simio*, *Rajatabla*, etc. Desde esos días hasta mi exilio involuntario del Galeón casi seis años después de su inauguración, pasamos hambres y glorias, nunca cambie mi promesa. El Teatro El Galeón fue baluarte de revolución, creatividad y aventura.

Creo que a Jesús Cabello le ha tocado la

oportunidad de vivir en el teatro de una manera diferente, pues ha llorado de felicidad porque el aplauso para *Conejo blanco* y los demás montajes lo incluía como creador de luces, gozando de la amistad y la igualdad, nunca traicionada.

He aquí una anécdota para concluir: En una función de *Conejo blanco*, en un momento en que la actriz Sonia Rangel miraba hacia el público, se quejó mirando —sin buscarlo— a los ojos de un monje Zen que asistía a la representación; cuando los ojos de ambos se encontraron, ella se quedó paralizada y todos los ahí presentes... Don Jesús volteó a verme con lágrimas corriendo por su redonda cara. “Nunca había visto algo así”, dijo y volvió la mirada a escena... Durante varios minutos permanecimos estáticos y nadie se movió o hizo algún gesto de incomodidad o sorpresa, sino por el contrario, todos estábamos en éxtasis.

ABRAHAM OCERANSKY Dramaturgo y director de escena. Fundador y director del laboratorio Teatro Studio T, con sede en Xalapa, Veracruz.

LUZ DEL TEATRO EL GALEÓN

Jesús Cabello es sin duda un hombre de teatro. El único que se sabe la historia completa del Galeón, porque la ha vivido día con día. Frente a él han pasado todos los directores, Oceransky, Mendoza, Brook, Kantor, Barba, Castillo, Margules, Lavaudant, Tavira, etc... Los ha visto trabajar y ha podido aprender de cada uno de ellos; su conocimiento del teatro es enorme. Tiene opiniones muy acertadas sobre el resultado artístico de cada puesta en escena.

Cuenta sus anécdotas de cada una de ellas. Sabe proponer y aportar ideas nuevas a los diseños de los iluminadores; él me enseñó, por ejemplo, a colocar los contra luces. En el montaje de *Perder la cabeza*, cuando yo apenas llevaba un par de años de señando escenografía e iluminación, sin decir na da, tomó mi plano, colgó el equipo y cuando yo volví, me dejó sorprendido porque había hecho algunas modificaciones, tenía colocados algunos reflectores en posiciones muy distintas a las que indicaba mi plano, y sólo se limitó a decir:

—¡Así deben ir enfocados tus “contras”!

Los había puesto en el punto más alejado del fondo del teatro, dirigidos hasta el filo del proscenio.

Y también sabe ser obsesivo, en *El caballero de Olmedo*, la escena del baño tenía seis espejos, debíamos encontrar un ángulo preciso para la luz. Jesús se pasó horas buscando, colgaba y descolgaba aparatos, hasta que con orgullo lo encontró. Por eso, cada vez que me toca hacer algún montaje en El Galeón, tengo la certeza de que Chucho se involucrará con sensibilidad al espectáculo. Él no se limita, como otros técnicos, a cumplir, a modo de burócrata, con lo que se le pide. Cuida su equipo, porque le importa, sigue interesado en aprender. Cuando llegaron las nuevas consolas a la Unidad de Bosque, se pasaba horas desentrañando su funcionamiento. Lleva años diciendo que está cansado y que debe jubilarse; yo creo que no lo hará, sabe muy bien que dejar el teatro sería para él un suicidio. Le ha dedicado su vida a encender cada una de las luces del escenario del Galeón, y ahora no puede dejar de hacerlo.

PHILIPPE AMAND. Escenógrafo y director teatral.

ILUMINADOR MAYOR

En la construcción del teatro convergen dos tareas de cuyo equi libro depende su esplendor: ser capaces de realizarlo, tanto como ser capaces de reconocerlo y valorarlo.

Está visto que en nuestro país esta construcción se estanca debido a, entre otras muchas cosas, un endémico desequilibrio entre estas dos tareas. No es que no exista una realización teatral admirable, no es que no contemos con trayectorias que en cualquier ámbito del arte y la cultura serían expresión cuspide de su prestigio y paradigma. Es que los mexicanos y sus herederos teatrales no hemos sido capaces de reconocerlo. Refocilados en el ejercicio permanente de la mutua des-



...como muy pocos, Jesús Cabello ha sabido vivir con gozo y plenitud la inagotable exigencia del teatro. Porque él descubrió la aún más inagotable generosidad del teatro. Porque... conoce que la única e invaluable recompensa que puede esperar la entrega al teatro, consiste en el privilegio de hacerlo.



LUISDE TAVIRA. Dramaturgo y director de escena. Recientemente inauguró el Centro Dramático de Michoacán, en Pátzcuaro.

calificación, sólo hemos conseguido opacar al teatro y hundir en las penumbras de la amnesia su mayor patrimonio: el testimonio de sus más valiosas presencias. Tal es el caso de aquellos realizadores imprescindibles que han sido sus artesanos mayores: técnicos, tramoyistas, pintores, attrezzistas, utileros, traspuntes, costureras y sastres. Tal es el caso sobresaliente del maestro Jesús Cabello, iluminador y electricista de El Galeón, que ha sido desde su conquista como escenario, el mayor teatro de México.

Y si la historia del Teatro El Galeón, como sede del Centro de Experimentación Teatral del INBA durante los años 80 del siglo pasado, es uno de los episodios más decisivos y ponderables en la construcción de nuestro teatro reciente, la presencia de Jesús Cabello en esa historia constituye el paradigma de su más estimable valor: la pasión teatral y su congruencia ética: vivir para el teatro, tanto como la plenitud vital que sólo puede provenir del teatro como realización.

Semejante aventura exigiría una narración que fuera capaz de relatar las incontables batallas que pueden explicar nuestra identidad como teatro. Nuestro teatro se lo pierde, las generaciones futuras no lo heredarán. No así Jesús Cabello, que ha sabido vivirla, ni aquellos que tuvimos el privilegio de compartir con él esa pasión durante aquellas interminables vigiliadas en las que siempre supo extraer de alguna misteriosa alforja, mendrugos de luz para la escena.

Reconocer su admirable trayectoria es una apremiante asignatura de nuestro teatro; narrar su historia y valorarla sería dotar de memoria el porvenir de sus hacedores.

Porque no basta reconocer la actualidad de la presencia, sino saber qué y cómo se reconoce.

Solemos decir con fundamento que la vida del teatro es ingrata. Al aceptarlo, sólo señalamos una verdad parcial de aquella paradoja que trama la esencia del teatro.

Y eso es lo que yo quisiera esta vez reconocer como testimonio de este admirable hombre de teatro. Porque como muy pocos, Jesús Cabello ha sabido vivir con gozo y plenitud la inagotable exigencia del teatro. Porque él descubrió la aún más inagotable generosidad del teatro. Porque Jesús Cabello conoce que la única, insustituible e invaluable recompensa que puede esperar la entrega al teatro, consiste en el privilegio de hacerlo.

DOSSIER



TEATRO DEL NORTE HACIA UNA ESTÉTICA DE LA FRONTERA

E

l teatro de la frontera reflexiona y debate sobre el conflicto de cada día. Hace preguntas, construye universos posibles, congrega a los espectadores de ambos países, los hermana, los pone uno al lado del otro, no uno frente al otro.

El teatro de la frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo caminos de comprensión a través del desierto.

Ya estamos hablando del teatro que viene del norte, de esa dramaturgia que llega desde el norte a enriquecer el teatro nacional.

Víctor Hugo Rascón Banda





PRESENCIA DE LA CULTURA PATRIMONIAL

EL NORTE Y LA DRAMATURGIA

Armando Partida Tayzan

En el último decenio del siglo xx comenzó a escucharse la expresión de *dramaturgia del norte*, en contraposición a la producida en la ciudad de México, lo cual ha provocado el rechazo a tal denominación por algunos dramaturgos y directores del centro del país, con el argumento más frecuente de que sólo hay dos dramaturgias: la buena y la mala. Sin embargo, el propio Concurso de Obras de Teatro de la Frontera Norte (1985) fue indicativo de la existencia de esta otra dramaturgia, en el que fueron distinguidas *La frontera* (Guillermo Rodríguez), *De acá, de este lado* (Guillermo Sergio Alanís Ocaña) y *Cupido hizo casa en Bravo* (Irma Guadalupe Olivares Ávi la). Razón por la cual los creadores dramáticos de la faja norte de la República mexicana no lo consideran así, pues incluso ya se han celebrado cinco coloquios sobre ésta: *Dramaturgia del Norte, South Border*, al tomarse también en consideración la escrita del otro lado de la frontera.

Como ya lo hemos mencionado en algunos ensayos,¹ la reconsideración o el descubrimiento de la cultura patrimonial sinaloense —del noroeste— como sujeto de acción dramática en la obra de Óscar Liera: *El jinete de la divina providencia*, *El oro de la Revolución*, *Camino rojo a Sabaiba*, *Los caminos solos*, fue el detonante del desarrollo de la dramaturgia de esta región: Sinaloa, Sonora, Baja California.

A ello vino a contribuir el establecimiento del dramaturgo Hugo Salcedo en la ciudad de Tijuana, Baja California, quien muy pronto se convirtió en el ejemplo a seguir de las generaciones más jóvenes de estos estados, junto con el de Óscar Liera.

La autoconciencia de la cultura patrimonial regional propició sobremanera el desenvolvimiento de la escritura dramática, así como ha permitido su difusión. A ello contribuyeron las reuniones celebradas en las Muestras Regionales de Teatro del Noroeste, cuyos postulados suscitaron el compromiso de brindar una teatralidad reconocible, ligada a los públicos locales, al hablar de su realidad, preocupaciones,

aspiraciones, regocijos y sufrimientos.

Si bien es cierto que en una primera instancia esto no trajo consigo una forma de escribir distinta a la de la capital del país, sí puede hablar se de temas del todo específicos a la representación de conductas y hábitos particulares, de formas de ser específicos, de formas del habla, de formas de ser, de problemas ontológicos, únicamente presentes en la realidad local.

Sin embargo, muy pronto, casi de inmediato, esta escritura mostró su independencia formal. Muestra de ello es la dramaturgia modélica de Óscar Liera y de Hugo Salcedo, al igual que la de los dramaturgos de otros estados en la que encontramos diversas vertientes, de acuerdo con los temas desarrollados.

Pero en lo que no cabe la menor duda es en que la fuente propiciadora y generadora de esta escritura fue la cultura patrimonial regional de cada uno de estos estados: Baja California, Chihuahua, Durango, Nuevo León, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas. Por otra parte, la propia zona fronteriza brindó una variedad de temas y personajes, como el narcotráfico y los indocumentados, y una serie de tópicos presentes en la vida diaria de estos estados: las relaciones laborales en las maquiladoras, la prostitución, la criminalidad, las adicciones, las muertes de Ciudad Juárez, Chihuahua, los cholos, los cowboys, los luchadores, los chicanos, los rodinos, las imágenes religiosas —en particular la guadalupana—, los santos y santones, los mitos religiosos: don Pedrito Jaramillo, Malverde, Juan Soldado; tópicos que conforman una vida cotidiana propia, tan distinta culturalmente a la de las demás regiones del país. De allí que formalmente podemos manifestarnos sobre la originalidad de esta dramaturgia.

Todo lo anterior nos permite referirnos a una dramaturgia del norte, sin hablar ya de las referencias históricas y de sus propios héroes, que han permitido el surgimiento de un imaginario y un cotidiano colectivo particular. Ciertamente no siempre podemos remitirnos a expresiones dramáticas del todo puras temáticamente, puesto que en la vida diaria siempre están pre-

sentes tanto el cotidiano como el imaginario locales, al igual que los conflictos planteados no siempre son unívocos.

Si bien estas particularidades son las que determinan la dramaturgia del norte, nos encontramos con una dramaturgia paralela, referida a otras inquietudes y realidades individuales. Una dramaturgia que sigue las corrientes de las tendencias hegemónicas del centro, junto con el costumbrismo o el drama y la comedia de costumbres más pedestres. Ejemplo de ello es la amplia gama de manifestaciones dramáticas y escénicas que conviven en los escenarios de Monterrey, N. L., donde encontramos desde el drama posmoderno, con la intertextualidad, la metaculturalidad, la metanarratividad —que también podemos encontrar en la dramaturgia del norte—, hasta el drama y la comedia costumbrista “norteña” más elemental, junto a una costosa producción de comedia musical. Cuestión que, por fortuna, es menos frecuente en los escenarios de otros estados.

La razón de ello siguen siendo los propósitos formulados por los participantes de las primeras Muestras del Teatro del Noroeste, como la propia denominación de éstas lo expresa. Gracias a lo cual se han formado nuevos públicos locales, antes inexistentes, a través de una práctica escénica dirigida a diversos sectores de la población.

Resulta redundante ejemplificar con la obra de los dos autores antes mencionados: Óscar Liera y Hugo Salcedo, puesto que ésta es ya ampliamente conocida, por lo que nos referiremos a algunos casos que nos pueden aleccionar al respecto.

Una dramaturgia relacionada estrechamente con el cotidiano e imaginario locales es la de Ángel Norzagaray. Dramaturgia que además es producto de una propuesta escénica denominada por el mismo autor *estética del desierto*. De manera que tenemos ante nosotros una dramaturgia integrada a la puesta en escena en la que actuación, escenografía, iluminación, vestuario y demás componentes de su teatralidad resultan la manifestación de una cultura y una realidad

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA ESTÉTICA
DE
LA FRONTERA

social locales. Desde su primera escenificación, Mexicali a se ca con el Taller de Teatro de la UAB, Mexicali, pasando por El viaje de los cantores —de Hugo Salcedo—, El álamo santo y Una isla llamada California, en coautoría con Jesús González Dávila, hasta Cartas al pie de un árbol nos encontramos con un estilo dramaturgí co en el que la puesta en escena está determinada por su concepto de estética del desierto, no obstante la diversidad de temas tratados.

La cultura patrimonial, al igual que el cotidiano sonoreense, se encuentran presentes en la obra de Cutberto López, desde su Desierto hasta su Helada madrina, pasando por Durmientes, Mujer lagartija y La esperanza, piezas en las que sus componentes culturales no están reñidos con una escritura formal que va más allá de un teatro costumbrista o realista, como aún se sigue estilando en el país. Incluso en su dramaturgia sobre las relaciones de pareja, lo cotidiano está estrechamente ligado a la forma de ser local, sobre todo a través del discurso, que rebasa el uso costumbrista. En su obra más reciente, Yamahazoo, encontramos la necesidad de sintetizar la acción dramática mediante la práctica de la elipsis del relato escénico.

Roberto Corella es otro dramaturgo sonorense cuyo discurso se perfila como el componente fundamental en su composición dramática, mismo que determina la acción dramática en sus obras: El estanca y Circulando, cir culando, que el violín está tocando además de mos trar su preferencia por una estética neopresionista.

A su vez, la dramaturgia del duranguense Enrique Mijares, principalmente en ¿Herraduras al centauro? y El niño del diamante en la cabeza, nos muestra un teatro histórico, saturado por el imaginario local, en el que retoma los mitos sobre los dos protagonistas: Francisco Villa y el Niño Fidencio, respectivamente, enmarcados en el cotidiano regional y la realidad histórica. Sin embargo, su dramaturgia y su trabajo como dramaturgista, en sus adaptaciones de textos narrativos nacionales y universales, al igual que en la pieza Enfermos de esperanza sobre la tragedia de Acteal, evidencian ampliamente su preferencia por un teatro lírico, de atmósferas, por igual presentes en sus dramas históricos.

En Chihuahua resulta relevante la figura de Manuel Talavera, quien a lo largo de varias décadas se ha destacado como actor, director y dramaturgo, al igual que casi todos los anteriormente señalados. Como dramaturgo su interés se perfila tanto por el cotidiano como por el imaginario locales. Enrique Mijares ha escrito sobre la dramaturgia de Talavera:

más polivalente y multiabarcante, cuando antes sólo servía para nombrar cosas establecidas, los ámbitos medurables y las conductas maniqueas. Talavera se abre a las transformaciones y a la polifonía, no cabe duda, sin importarle que en su ejercicio la factura tradicional retarde el despliegue de una estructura innegablemente virtual, que además tiene que lidiar a menudo con los coqueteos mágicos que el autor se permite aquí y allá por la simple y llana razón de que flotan en el ambiente norteño y forman parte del modo de ser y de comportarse del legendario personaje fronterizo²

Estas particularidades están presentes en todas sus obras: Novenario, Mano dura, La vuelta, Noche de Albores Amores de lejos, Donde Canta la gallina, Amnios

Otro dramaturgo de aparición reciente, oriundo de este mismo estado, es Antonio Zúñiga, autor de Estrellas enterradas, que temáticamente está relacionada con los asesinatos impunes de las mujeres trabajadoras de las maquiladoras de Ciudad Juárez. Este tema es ampliamente tratado por Pilo (Edeberto) Galindo en Lomas de Poleo, pieza del todo contrastante con la anterior, por el lirismo y desgarrador enfoque, ante el discurso fronterizo de los personajes de Zúñiga. Con esta obra Galindo ha alcanzado la madurez como creador dramático, sin renunciar a sus inquietudes anteriores: desarrollar escénicamente temas sociales cotidianos de esta ciudad, escritos para los integrantes de su grupo teatral, constituido en su mayoría por jóvenes socialmente desplazados.

De la amplia producción dramaturgí ca neoleonesa se distingue en particular la obra de Gabriel Contreras: Todos morimos en 1909 (Aguamuerte), Niño y ban didoy La casa de las paredes largas en las que la historia regional se nos presenta a través del cotidiano y el imaginario locales mediante metáforas visuales, con la mitificación y recuperación de la cultura patrimonial, tanto por medio del dibujo de los protagonistas, como de su discurso y música —rasgo también característico a casi todos los demás creadores señalados anteriormente—, elemento imprescindible a esta dramaturgia.

Casi todos estos componentes los encontramos por igual en la obra dramática de Medardo Treviño: la presencia de los relatos, los mitos, la imaginaria y el discurso de los pobladores de esta región, junto con su paisaje, con una fuerte tendencia a poetizarlos, ya sea la Cantata a Carrera Torres, Las mazorcas coloradas, Ampárame Amparo, En la tierra de las urracas, obras en las que crea atmósferas dramáticas particulares, junto con aquellas piezas en las que dominan los temas locales fronterizos y amorosos.

De la más reciente generación de dramaturgos del norte, junto a Zúñiga nos encontramos con la obra de tres dramaturgas bajacalifornianas posteriores a la de Mijares y Talavera, al igual que a la de Norzagaray, Contreras y Treviño:

Bárbara Colio, Elba Cortez y Virginia Hernández, las tres alumnas directas del taller de dramaturgia de Hugo Salcedo, en cuyas primeras obras es indudable la influencia de la escritura de su mentor, además de los temas planteados por éstas, relacionados estrechamente con la vida fronteriza tijuanaense.

Bárbara Colio se dio a conocer ampliamente con su obra Teoría y práctica de la muerte de un cucaracha (sin dolor), en la que es evidente el nexo directo con la dramaturgia de Salcedo, temática y estilísticamente. Sin embargo, en sus obras posteriores encontramos un cambio radical, como en La tarde en que los amantes se encontraron por primera vez, ya que su estética está más relacionada con las tendencias de la dramaturgia hegemónica, que con una dramaturgia regional o fronteriza.

Elba Cortez escogió uno de los mitos fronterizos más recientes: Juan Soldado visto a través de la influencia del cotidiano cultural de la región: el narcosatanismo, el fanatismo religioso y la surperchería galopante a que son tan adictos los pobladores de ambas fronteras, con la presencia indudable del mito fáustico, para luego dar un giro total con La tierra mía. Historias, mitos y leyendas de las culturas indígenas de Baja California, que si bien pueden formar parte de la narración oral, por sus dotes como dramaturga pueden ser escenificables sin problema alguno. El propio título nos muestra las particularidades estilísticas de estas historias.

Virginia Hernández, quien tiene cerca de dos décadas de dedicarse a la puesta en escena con sus talleres vocacionales universitarios, se lanzó a la escritura dramática al igual que a la narrativa, en la que ya demostró su talento indudable, en tanto con su pieza Border Santo retoma los mitos fronterizos de santones, creando su propio mito contemporáneo. Para ello ha tomado dos fuentes, la de la actual mitología regional y la de la intertextualidad, cuyos referentes directos son Liera, Salcedo y González Dávila, además del propio cotidiano e imaginario fronterizos.

De este apretado resumen podemos concluir que el panorama actual de la dramaturgia del norte es muy halagüeño y sólo esperamos una difusión más amplia de sus mejores expresiones.

- 1 Véanse, entre otros, "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del Norte", ponencia magistral, 2001, 38pp.; "El norte y la dramaturgia", en Espacio escénico, octubre 2002, Tijuana, B.C.; "La cultura regional: detonador de la dramaturgia del Norte", en Latin American Theatre Review, 362, Primavera 2003, pp. 73-93.
- 2 Manuel Talavera, Teatro de frontera, Espacio Vacío/ujed, Durango, 1999, pp. 5-6.

ARMANDO PARTIDA TAYZANA Académico, traductor, director y crítico teatral. Sus últimos libros publicados son Se buscan dramaturgos y Escena mexicana de los noventa



TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA ESTÉTICA
DE
LA FRONTERA

ENTRE EL CONFLICTO Y LA ACCIÓN

EL TEATRO DE LA FRONTERA NORTE

Víctor Hugo Rascón Banda

I De qué hablamos cuando hablamos de fronteras?

Hablamos de una tierra de paso, de sueños y de esperanza. Hablamos de una tierra de conflictos, de choques, de fricción. Hablamos de dos banderas, de dos lenguas, de dos economías. Hablamos de la tierra donde la patria comienza y donde termina la vida. Hablamos también de dos encuentros permanentes, de dos diálogos, de dos intentos de convivencia. Hablamos de un río que divide y de un desierto que separa, pero también de un puente que une por el que fluyen de ida y vuelta, los legales y los ilegales, el contrabando, las ideas, las monedas de plata y los billetes verdes, la gasolina, la fayuca, los *mexican curious*, rostros de bronce y rostros bronceados, deportados y turistas, música country y música nortea, coctéles margarita y cervezas corona, hamburguesas y *milkyways*.

Esta tierra de paso, este mundo flotante ha inventado sus propias reglas de convivencia, más allá de leyes, más allá de políticas de estado. Dos comunidades unidas por un pasado común y por el arte.

El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto. La frontera es conflicto y acción.

La más remota obra de teatro que habla del choque de dos culturas data de los años cincuenta y es el primer intento de reflexión sobre dos comunidades. Se trata de *Los desarraigados* de Humberto Robles, que fue un éxito teatral y un éxito cinematográfico. Una joven mexicana huye del hogar de sus padres en la ciudad de México al sentirse incomprendida y busca refugio en la casa de una familia mexicano-estadounidense en Texas y ahí es testigo de otro drama, que no es solamente el desarraigo de los que viven en el otro lado, sino también el drama de la desintegración familiar. Padres e hijos intentan adaptarse inútilmente a su nueva vida, pero contrastan los valores tradicionales de los padres con sus hijos jóvenes

quienes intentan vivir el modelo americano.

Luego vinieron muchas obras sobre los indocumentados y sus desventuras, después acerca del narcotráfico, cuando los carteles de la droga se asentaron en Tijuana, Ciudad Juárez y Tamaulipas, y últimamente la tragedia de las muertas de Juárez ha provocado la creación de más de media docena de textos que intentan encontrar una explicación ahí donde la justicia falla y donde la ley no se aplica, por falta de voluntad política.

Desde Los Ángeles hasta Miami, pasando por El Paso y Dallas hay una comunidad teatral que produce un teatro bilingüe que aborda no sólo las temáticas de la frontera, sino también los grandes temas de la literatura dramática mexicana y española. Ahí están esas compañías de actores bilingües que presentan cada día el mismo montaje en dos lenguas para que no se diga que el teatro no es fuente de comunicación.

Ahí está Rubén Amavizca con su grupo Sinergia en el teatro Frida Kahlo de Los Ángeles.

Ahí está Margarita Galván con su teatro bilingüe desde hace tres décadas seduciendo espectadores de una y otra lengua con un teatro verdaderamente profesional.

Ahí está Margarita González en Oxnard, California, montando con sus alumnos obras dramáticas fronterizas en dos lenguas.

Ahí está, en El Paso, Texas, un insólito festival al que concurren grupos de Iberoamérica llevando teatro del Siglo de oro español, para recordar el origen de nuestro teatro y de nuestra lengua.

Ahí está en la ciudad de Dallas Cora Cardona con su Teatro Dallas montando obras y realizando festivales desde hace tres décadas, con su compañía bilingüe con la finalidad de unir no sólo a México y a Norteamérica, sino también a Latinoamérica.

Ahí está en Tucson, Arizona, la compañía Border Lands dirigida por Barklay Goldsmith haciendo un teatro bilingüe lleno de contenido social que es un puente de unión en las fronteras. Ahí está también una nueva compañía, La

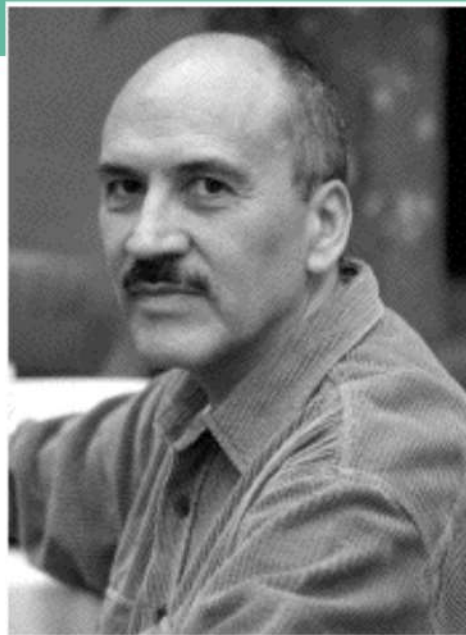
Capilla Teatro, que empieza a producir textos de autores de la frontera acerca de temas de la región.

Acerca de las muertas de Ciudad Juárez se han escrito, hasta ahora, siete obras teatrales: *Lomas de Poleo* de Pilo Galindo, *Estrellas enterradas* de Antonio Zúñiga, *Mujeres de Ciudad Juárez* de Cristina Michaus, *Rumor de viento* de Norma Barroso, *Mujeres de polvo* de Humberto Robles y Laura de Ita, *Los trazos del cielo* de Alan Aguilar y el grupo Conjuro Teatro y *Hotel Juárez* del de la voz, publicada en el número 6 de la revista *Pasodegato*.

Yo quería escribir una obra sobre la historia del paso del norte y los sueños y las esperanzas de los que llegan atraídos por el espejismo americano. Sin embargo, se me aparecieron los fantasmas de las muertas de Juárez y fue imposible deshacerme de ellos, por lo que la obra se convirtió, como las otras que se han escrito sobre el tema, en un reclamo de justicia, para que no haya ni una más, ni una muerta más.

¿Cuál es el teatro de la frontera norte? El que se escribe allá en el borde o el que se evoca acá en el sur.

Podemos distinguir tres grupos: uno, el teatro que escriben los dramaturgos que allá viven, con una temática, personajes, lenguaje y acento locales; otro, el que escriben los dramaturgos procedentes del norte, pero que radican en el Distrito Federal, a donde trajeron su equipaje de sueños, historias, voces y fantasmas, como Felipe Nájera que llegó de Namiquipa, Chihuahua, como Jorge Celaya que llegó de Altar, Sonora, como yo, que llegué de la sierra de Chihuahua, y hasta como Jesús González Dávila que evocó Monclova al escribir *Los desventurados*. Y hay un tercer grupo de dramaturgos que radican en los estados fronterizos, pero que viven en torres de marfil, porque su temática, sus personajes y su lenguaje no tienen nada que ver con su región, como es el caso de Enrique Macín de Chihuahua que escribe sobre temas pretendidamente universales. Este es el caso de autores que intentan ser universales, evadiendo la referencia a su entorno, con un claro desprecio a su raíz,



Enrique Mijares (Foto: Fernando Moguel) y Manuel Talavera (Foto: Enrique Gorostieta)

a su región, como si temieran contaminarse de las cosas cotidianas. Olvidan que si quieren ser universales deben hablar de su aldea, Chéjov lo dijo.

He aquí un breve retrato del primer grupo de dramaturgos, de los que conozco, aunque debe haber otros.

MEDARDO TREVIÑO, el del rancho el Chapotito, junto al río Bravo, el que actúa, dirige y escribe, el que ejerce el periodismo con tanta pasión como el teatro, el fundador del grupo Tequio, el autor de *Las mazorcas coloradas*, el de la *Cantata a Carrera Torres*, el de *Lupe-hombre*, el que mantiene viva la llama del teatro desde Tamaulipas, sede del Cartel del Golfo. Tan fácil y tan productivo que es ser narco, Medardo, ¿por qué pierdes el tiempo en el teatro, hecho efímero e ingrato?

HERNÁN GALINDO, el de Monterrey, el que estudió comunicación, pero encontró su verdadera vocación en la actuación, la dramaturgia, la dirección, la escenografía, la docencia, un hombre de teatro completo, pues. El dramaturgo fino, sutil e inteligente de *Los niños de sal*, *Las bestias escondidas*, *Ansia de duraznos*, teatro luminoso y propositivo, pero que tiene otra cara oculta, el del otro teatro, el que busca la evasión no la reflexión. Hernán Galindo, el desperdiciado en este teatro, de éxito inmediato, como *Cuando el gallo ya no canta* o *Los ejotes son judías*. Se entiende su pasión por el teatro, desde cualquier barrera, pero si se tiene tanto talento, ¿qué necesidad? diría el filósofo Juan Gabriel.

JOEL LÓPEZ ARRIAGA, el que nació en Saltillo, el que hace revistas con *Historias de Entretén* y *Miento*, y que ha publicado a un montón de dramaturgos, el que escribe *El flagelo*, *La sinventura*, *Estación Paraíso*, *Rosas azules*, autor del que sabemos poco, pero reconocemos mucho.

ENRIQUE MIJARES, el de Durango, el que escribe poesía, narrativa y dramaturgia, pero es más conocido como investigador teatral, el que estudió literatura en la UNAM, pero también

El teatro, la más completa de las artes, única por su inmediatez y su efecto perturbador y por su eficacia de comunicación directa, ha sido el arte que como un espejo de la realidad convierte en metáfora lo que es la cotidianidad. Teatro es acción y conflicto.

La frontera es conflicto y acción.

arte en la escuela de pintura de Durango y en San Carlos. El segundo mexicano que recibió el Premio Tirso de Molina de España por una obra acerca de los sucesos de Chiapas, que nunca se ha estrenado, ¿por censura, quizá? Al que Jesús González Dávila y yo le premiamos en un concurso nacional una obra sobre Villa. ¿Es teatro o cine?, nos preguntábamos. Era dramaturgia. El autor de *Espinazo del diablo*, *Mismo dolor*, *Un hombre solo*. El que, generoso y solidario, descuida la promoción de sus obras para promover las ajenas, escribiendo sus ensayos, publicándolas, labor que corresponde a las instituciones públicas, como el CITRU del INBA o la UNAM, el que mantiene una postura radical contra los gurús teatrales de la ciudad de México, el incansable, el obstinado, el gran y leal amigo.

MANUEL TALAVERA, el de Chihuahua, el que estudió filosofía en Morelia, pero que es actor, director y dramaturgo, el que promovió la creación de la Licenciatura en Artes en la Universidad de Chihuahua, el autor de *Donde canta la gallina*, *La fundación*, *Canción de Cuchillo Parado* y el *Clarín de la noche*, el que llevó *El ausente*, teatro leído, a Uruáchic, en la sierra de Chihuahua, en el 2003, a un público que nunca había visto teatro, el formador de actores en un

medio difícil, el que rema y navega en el desierto de Chihuahua para mantener izada la vela del teatro.

ANTONIO ZÚÑIGA, el que nació en Balleza, pero que en su acta dice Parral, aunque muchos creen que es de Ciudad Juárez, porque allá fue parte del legendario grupo Alborde de Octavio Trías, el que se vino a México para estudiar en la Casa del Teatro de Luis de Tavira en San Cayetano, el que se desempeña como actor eficaz, aunque es mejor dramaturgo, el becario residente en Canadá y ahora residente en Pátzcuaro en la nueva Casa de Teatro, el autor de *Estrellas enterradas*, una de las primeras obras sobre las muertas de Juárez, el autor de *Sol blanco*, el del *Gol de oro*, el de *Reality Show*, un texto urbano, complejo, del absurdo, el de la ópera que se estrenó en el pasado Festival Internacional Cervantino, el autor de *El Tiradito*, sobre ilegales en el desierto, que ya montan en Arizona. El dramaturgo siempre inconforme, entre dos fuegos, el del norte y el del sur.

PILO [EDEBERTO] GALINDO, el de Ciudad Juárez, del que nadie sabe su nombre de pila, el más prolífico de los dramaturgos de Chihuahua, con más de 30 textos que escribe, produce y dirige, el que escribe por instinto, por in-

tuición, sin más estu dios o influencia que un ta ller de Jesús González Dá vila, el que escribió y di rigió la primera obra sobre las muertas de Juárez, *Lomas de Polco*, ahora hay siete, el que escribió so bre cholos, sobre sectas religiosas, so bre indocumentados de la frontera, al que acusan de ser peleonero y algu na vez, en Aguascalientes, dijeron que era fascista, el que a pesar de su vas ta obra, estrenará por primera vez en febrero una obra en la ciu - dad de México y en donde entonces se sabrá quién es este dramaturgo iluminado, de trato difícil, con una pasión escénica que derriba barreras, una especie de bárbaro teatral que impacta por su metáfora teatral, que abreva de la realidad inmediata.



CUTBERTO LÓPEZ, el que nació en Benjamín Hill, pero escribe en Hermosillo, entre el realismo mágico y el realismo virtual, el dramaturgo de *La Esperanza*, el *Del desierto*, el de *Terapia intensiva*, el de *Mujer lagartija*, el que recopiló sus obras en *Entre el desierto y la esperanza*, ingenioso y justo título, el que posee un estilo, un sello, un lenguaje propio, el que debe guardar aparte unos diálogos sencillos, algo carballidea nos, con los del D.F., muy luisajosefinianos, porque no tienen nada que ver con su corpus dra mático, maduro, propositivo, innovador.

ROBERTO CORRELLA, el de Nogales, el que dirige y escribe teatro, el maestro en ciencias so ciales, pero también licenciado en artes, que estudió en Chihuahua, el autor de una docena de textos, entre ellos *El estanque*, mi obra predilecta, *Circulando, circulando, que el violín está to cando*, el de *Mira, paloma, tu vuelo*, el que escribe una dramaturgia sintética, depurada, decantada entre el realismo, la magia y la poesía, el dramaturgo alejado del centro que no se promueve, pero que su teatro trasciende y nos llega.

BÁRBARA COLIO, la de Mexicali, la que estudió ingeniería, pero luego enderezó su camino y estudió dramaturgia, la que se fue a Madrid a perfeccionar su escritura, la que se fue a Londres a escribir teatro en un programa de residencias, la que ahora, propuesta por SOGEM está en Nueva York, en el Writers Room, en el mero Village, en otra residencia, la autora más viajera de las nuevas dramaturgas, la de *En la boca del lobo*, *A propósito de Alicia*, *Ascenso y Ventana amarilla*, la del libro *Dramaturgia (sin dolor)*.

HUGO SALCEDO, el de Guadalajara, que se fue a



...se requiere que lo valioso que se hace en el Norte repercuta en el Centro. El D.F. debe ser un resonador, un espejo que multiplique y difunda la dramaturgia de la frontera norte, para que asombre, para que se reconozca, para que nos revele otro México.

Barcelona, pasando por Madrid donde residió para llevarse un doctorado en Filología Hispá - nica, el autor de *San Juan de Dios*, que nunca ha querido estrenar, el que a su regreso se ave cindó en Tijuana y no quiere salir de ahí. El primer mexicano que ganara el Premio Tirso de Molina de España con *El viaje de los cantores*, obra que lo identifica y define, el de *Cumbia*, el de *Arde el desierto con los vientos que vienen del sur*, el de la tesis doctoral sobre el teatro infantil, el de *Selena, la reina del Tex - Mex*, el autor de más de 40 obras, que escribe mucho, pero que estrena poco en la ciudad de Méxi co, pero un dramaturgo que si viviera en el D.F. aca pararía las carterelas teatrales.

ÁNGEL NORZAGARAY, Norza, para sus amigos, el que nadie sabe que nació en Guamuchilito, allá en Sinaloa, el que estudio teatro en Xalapa y hu yendo del centralismo se avecindó en Mexicali y en Tijuana, dos polos teatrales, para elevar le la temperatura al desierto, como si no fueran suficientes los 42 grados a la sombra, el que le puso *Mexicali a secas* a su grupo porque no encontró otro nombre más eficaz, el subversivo, al que le bastó una dirección escénica, *El viaje de los cantores* para hacerse famoso, al que le fue suficiente una dramaturgia, *Cartas al pie de un árbol*, para recorrer la República y llegar a París,

el promotor de festivales y edicio nes teatrales, el creador de un teatro con acento, personajes y len guaje propios, ciento por ciento regional y fron terizo, el subversivo del tea tro, el dolor de cabeza de Santiago Levy y sus secuaces por la defensa del Programa de Teatros del IMSS para la comunidad teatral.

Los autores que nacimos o vivimos en la frontera, aunque queramos escribir otros temas ajenos a ese mundo no podemos sus traernos de nuestro origen

y cargamos siempre en el equipa je de nuestra dramaturgia esas voces, esos persona jes, esas historias, esos sueños y esas pesadillas que vivi - mos y que nos marcaron para siempre.

El teatro de la frontera reflexiona y debate sobre el conflicto de cada día. Hace preguntas, construye universos posibles, congrega a los espectadores de ambos países, los hermana, los pone uno al lado del otro, no uno frente al otro.

El teatro de la frontera llena el vacío que dejan nuestras leyes y nuestros gobernantes y está hoy más vivo y vigoroso que antes, creando puentes y abriendo caminos de comprensión a través del desierto.

Ya estamos hablando del teatro que viene del norte, de esa dramaturgia que llega de la frontera a enriquecer el teatro nacional.

Pero vivimos un centralismo político, econó - mico, cultural y de medios. Los abogados dicen: lo que no está en el expediente procesal, no está en el mundo. Tratándose de teatro, lo que no se publica o se estrena en el D.F., no existe.

Las muestras nacionales de teatro y las ediciones regionales no bastan para promover tan rica y vasta dramaturgia. ¿Dónde están las obras que edita el CAEN en Tijuana, Mijares en Durango, Tequio en Tamaulipas? Ni siquiera se encuentran en las 60 librerías Educal del CONACULTA, se queden en sus regiones y se distribuyen dificultosamente de mano en mano.

Por eso se requiere que lo valioso que se hace en el Norte repercuta en el Centro. El D.F. debe ser un resonador, un espejo que multiplique y difunda la dramaturgia de la frontera norte, para que asombre, para que se reconozca, para que nos revele otro México.

VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA. Dramaturgo. Presidente de la SOGEM. En 2003 celebró 25 años como autor dramático y se estrenaron sus obras *El ausente*, *Sazón de mujer* (DeSazón) y *Ahora y en la hora*.

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



EL IMAGINARIO COLECTIVO EN LA DRAMATURGIA

LOS HÉROES Y LA HISTORIA NACIONAL

Enrique Mijares

El interés por lo patrimonial, local o regional, no es, por supuesto, una inquietud nueva, la ha habido en el mundo desde el principio de los tiempos en muy diversas manifestaciones, desde las más ponderadas de orgullo y pertenencia, hasta las más chauvinistas y encoradas. En el norte de México, la preocupación, diré mejor, la necesidad de expresarse con voces propias presenta características distintas a partir de que los desplazamientos de talento empezaron a disminuir su habitual flujo hacia una metrópoli que se considera el único destino capaz de ofrecer posibilidades de realización y materialización a todo tipo de aspiraciones, en particular las artísticas y específicamente las teatrales. Entonces, no sin antes aprovechar las oportunidades de formación e información que, si no exclusivas, son ofrecidas en forma mayoritaria por el centro (donde se encuentra casi el 50 % de las instituciones que en la República ofrecen educación superior en materia teatral), quienes se habían ido, regresan a establecerse en los estados septentrionales, de preferencia en sus lugares de origen, para ejercer su ministerio escénico entre, con y para los suyos.

Punta de lanza, todavía navegando entre dos aguas, campechaneando, extrayendo lo mejor de los dos mundos, Óscar Liera es oficialmente uno de los primeros en plantear la disyuntiva. Otros, con su ejemplo o por iniciativa espontánea, vieron abierta la posibilidad de un desarrollo autónomo *in situ* y se dieron a la tarea, cada uno por su propia cuenta y riesgo. Así, como resultado de acciones dispersas en un inicio, que hicieron eclosión en la última década del siglo pasado, se asoma al nuevo milenio un pujante movimiento teatral nortero cuyos oficiantes se entregan en cuerpo y alma y de tiempo completo a una actividad que en no pocas ocasiones les exige atención personal holista: conseguir los espacios, barrer el escenario, pregonar a voz en cuello la fecha y hora de las

Escribir cada uno los textos es la mejor forma de reflejar la identidad, la geografía, las inquietudes temáticas, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive y a la que se pretende servir a través del teatro.

Francisco Villa, ca. 1914. Foto: US Library of Congress



representaciones, diseñar y resolver la producción, dirigir los ensayos, recibir al público, abrir el telón, permanecer en la cabina.

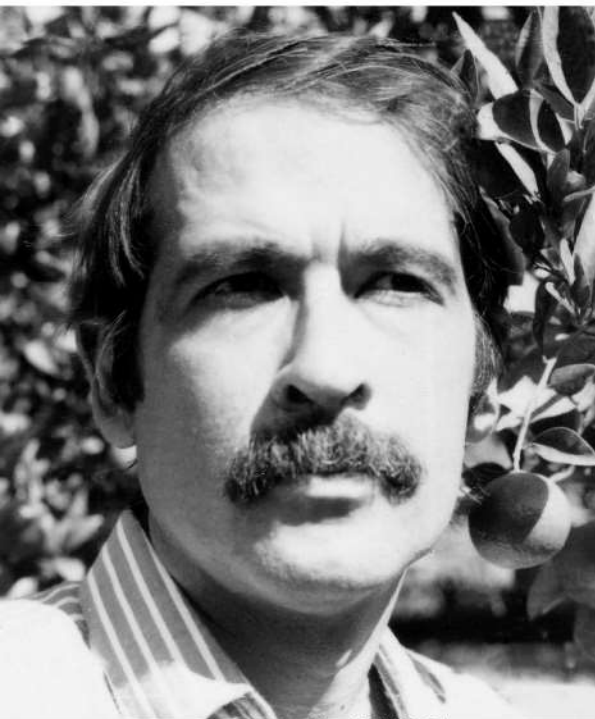
Ahora bien, la dramaturgia es la mejor bandera, el rasgo distintivo de dicho movimiento. Y no podría ser de otra manera. Escribir cada uno los textos es la mejor forma de reflejar la identidad, la geografía, las inquietudes temáticas, la memoria, las aspiraciones y las esperanzas de la comunidad en la que se vive y a la que se pretende servir a través del teatro. Y si el narcotráfico, la prostitución y la migración —con toda la carga de violencia, criminalidad y corrupción que a diario enfrentan quienes en la zona de tránsito padecen los estragos y las desilusiones del cada vez más inasible sueño

americano y la imprescindible pesadilla de pasar al “otro lado” que lo acompaña—son algunos de los aspectos por definición de la dramaturgia nortera, también es destacada la preocupación que va rios de sus oficiantes mueven por estudiar y difundir las figuras y los hechos sobresalientes de su entorno. Así, por acción y efecto de sus dramaturgos, los héroes y la historia que forman parte del imaginario colectivo en los estados fronterizos, son la materia prima de textos cuya función no se concreta al rescate y la consignación, sino que aspira al análisis plurifocal, las estructuras irradiantes y los desenlaces abiertos a múltiples opciones, apropiaciones, interpretaciones... de los lectores y espectadores.

Frente a la escasa, aunque no menos importante, atención de algunos escritores nacionales de la talla de Elena Garro (*Felipe Ángeles*), Federico Shroeder Inclán (*Doroteo*) y Juan Tovar (*La madrugada*), se alza una imponente oleada de obras de los dramaturgos del norte dedicadas no sólo a ciertos episodios históricos protagonizados por determinados personajes locales, sino también a una gran variedad de acontecimientos que en rigor forman parte de la prosa cotidiana, pero que han sido relevantes para la configuración de la idiosincrasia

y el desarrollo cultural del norte del país. Aquí, por criterios de espacio, sólo me referiré a unos cuantos de estos textos y de manera breve.

A la cabeza de la lista se encuentran, indiscutiblemente, *El oro de la Revolución*, *El jinete de la divina providencia* y *Los caminos solos*, textos donde Oscar Liera analiza la repercusión que en su momento han tenido en el ánimo regional las actuaciones de personajes tales como el general Buelna y los bandidos generosos Jesús Malverde y Heraclio Bernal, respectivamente. “Las tres obras [como afirma Armando Partida] parten de un mismo principio: la historia de la región y la forma en que el porfiriato determinó el de-



Oscar Liera (1946-1990)

venir de ésta. De una manera u otra, el gobierno de Cañedo marcó significativamente la vida social y política de Sinaloa; así como el de Porfirio Díaz el de todo el país”¹; todo ello “sin falsos pintoresquismos, ni tipos ‘populares’, ni vernaculismos; e igualmente sin la romantización de la vida provinciana, ni la idealización del pasado, como lo hiciera una corriente dramática surgida en los años cincuenta”². “...el relato dramático de Liera está estrechamente ligado a la cultura patrimonial regional, llena de consejas, mitos, seres, personajes y héroes extraordinarios que reúnen, llenan las aspiraciones del pueblo para reivindicarse a sí mismo”³.

Concebida como una reelaboración de la saga colonial bajacaliforniana, *Bárbara Gandiaga* es una consistente muestra de la habilidad de Hugo Salcedo (tijuaneño por adopción) para traer a colación los rigores metodológicos del teatro áureo y merced a un virtuoso malabarismo intertextual, arraigar a su protagonista en

esa estirpe de personajes ejemplares encabezada por Sor Juana, que desde su trémula trinchera de feminista precursora convoca a los pobladores de Calafia (a los mexicanos todos) a sacudirse el yugo del tirano, a emanciparse de la cruz y de la espada que les imponen los ibéricos, a delatar la hipocresía de quienes condenan el aborto mientras pueblan de espectros infantiles la locura de una muchacha inocente. Finalmente, tras una magistral estrategia de enredos digna de *Fuenteovejuna*, en la que cada uno de los involucrados consume su venganza y ninguno es enteramente culpable, el pueblo se rebela contra la opresión: “¡Qué más da llamarse

...por acción y efecto de sus dramaturgos, los héroes y la historia que forman parte del imaginario colectivo en los estados fronterizos, son la materia prima de textos cuya función no se concreta al rescate y la consignación, sino que aspira al análisis plurifocal, las estructuras irradiantes y los desenlaces abiertos a múltiples opciones, apropiaciones, interpretaciones... de los lectores y espectadores.

Bárbara o Marcos!”

Y es que para los autores nortños, más que la simple tentación de voltear hacia atrás con riesgo de quedar convertidos en estatuas de sal, reescribir la historia implica realizar un ejercicio de prospectiva a largo plazo. Así, si nos atenemos a una taxonomía eurocentrista, *Cantata a Carrera Torres* (Premio Nacional de Teatro Histórico 1991), de Medardo Treviño (tamauilpeco), puede ser clasificada como perteneciente al realismo mágico hasta el punto que cabría encuadrarla en el extenso espectro rulfiano, pero sin que le falte una estructura virtual de planos superpuestos y tiempos confundidos que posibilita tanto saltos cualitativos como comunicación entre vivos y muertos, pues contiene ese gran apetito de los dramaturgos del norte por abarcar el mundo revolucionario de una sola mirada e intentar reapropiárselo para devolverle su esplendor de moneda viva,

contante y sonan te, esto es, aterrizada en el presente como la mejor forma de encarar el futuro: “Asómate tantito, Alberto Carrera Torres, y preocúpate porque nada ha cambiado; ¿acaso los ricos no siguen afirmando que en México no hay ningún problema, ninguno?, ¿acaso los pobres no siguen implorando a Dios: aparta de mí a los que me castigan con el látigo del hambre y la injusticia?; asómate tantito, defensor, y encontrarás que todo está viejo, hasta los mesquites”.

A un episodio prerrevolucionario sucedido en un pequeño pueblo enclavado en la serranía, entre Chihuahua y Sonora; mejor aún, a una mujer hecha leyenda, Teresa Urrea, a quien la tradición ha llamado la Santa de Cabora (para el duranguense José Revueltas fue una obsesión a cuyo estudio consagró parte de su vida sin poder jamás concretarla en un guión cinematográfico como pretendía y ahora sólo podemos vislumbrarla en su obra teatral *Pico Pérez en la boguera*), están dedicadas sendas aproximaciones: *Tomóchic* de Joaquín Cosío (chihuahuense) y *La fuerza divina* de Arturo Castillo Alva (tampiqueño). La primera apellidada *El día en que se acabó el mundo* y la segunda escrita por alguien a quien Emilio Carballido cita como uno de los mejores dramaturgos de la provincia mexicana, ambas obras expresan por boca de los mártires de la resistencia, esto es, de sus fantasmas, el espíritu de renuncia hasta las últimas circunstancias, hasta la inmolación de unos cuantos valientes que se enfrentaron al autoritarismo del régimen porfirista y fueron exterminados por el brazo armado de la represión militar (*La fuerza divina*): “Ya todos estamos muertos. Peor que a perros nos mataron, Teresa, peor que a perros.” No obstante, resurge la advertencia, retoña la esperanza (*Tomóchic*): “Después de que nos mataron, casi nadie quiso irse para Guerrero. Y de esos que quedaron [mujeres y niños], nació el otro Tomóchic, el [México] de ahora. Aunque dicen que cada cien años las cosas vuelven a pasar [¿1994?]. Quién sabe si ande por ahí el padre Castelo, o don Reyes o Juan Ignacio [los opresores]. Quién sabe si anden el hambre canija y la mala fe [las calamidades de control, los rezagos inveterados], porque si por ahí andan, al rato les salen Cruz y Manuel y los Medrano... [¿Marcos?]. Al rato les salen y quién sabe si sea igual que aquel 29 de octubre de 1892. El día en que se acabó el mundo para Tomóchic.” (Los corchetes son inserciones mías).

El clarín de la noche de Manuel Talavera (chihuahuense) narra la pauperización paulatina que ha sufrido el campo mexicano a lo largo del siglo XX y que no da signos de modificarse en los inicios del tercer milenio. Los Juanes y las Adelitas que hicieron la Revolución hoy son una suerte de ánimas en pena que durante la amarga noche de esta supuesta modernidad que no ha cumplido su palabra, se levantan de

las olvidadas zanjas y hondonadas donde un día cayeron y piden justicia, reivindicación, resarcimiento. Piden una tumba mejor, una que no sea anónima, que lleve inscrito su nombre y recupere los principios por los que entonces lucharon. Pero no hay quién los escuche, el progreso es una maquila sorda, ciega, muda e insensible que se ha acostumbrado al mal olor de la contaminación; y la miseria extrema es impotente para derribar el muro de la impunidad, la corrupción y la indiferencia. ¿Dónde quedó la Revolución Mexicana? ¿A qué grado de subordinación está reducida la soberanía nacional? ¿Cuáles son las señas inalienables de nuestra identidad y hasta dónde estamos dispuestos a transigir en nuestro decálogo de valores para ir en pos de un bienestar que ineluctablemente es espejismo y desencanto? Manuel Talavera nos entrega en esta obra una llamada de atención a la conciencia cívica, conciencia ciudadana a la que la incuria de la noche ha impuesto silencio y que, no obstante, clama por un despertar en el alba de la reflexión y del cambio.

Algo similar ocurre en *La casa de las paredes largas* de Gabriel Contreras (regiomontano). El general Guadalupe Tovar es un espectro a caballo que viste un uniforme militar agujereado de balas y con viejas manchas de sangre. No encuentra descanso para su alma desde que, enojado por el fracaso de su tienda, la ruina del pueblo y porque la Revolución fuera tan convenenciera que no llegara hasta él, salió a buscarla por su cuenta. Habló muy seriamente con los dos jóvenes que le ayudaban a llevar el tendajo, se nombró general en breve y sustanciosa cer-

El jinete de la divina providencia de Óscar Liera



emonia, les dio overoles, pistolas, sacos, algo de comida y caballos, y partió con ellos con una sola idea en la cabeza: acabar con los norteamericanos y con sus más fieles cómplices, los carrancistas; anda en pos de Francisco Villa para unirse a sus tropas y pelear junto a él, pero nunca lo encuentra, siempre llega tarde a los campos de batalla, cuando éstos han quedado cubiertos de cadáveres; entonces se da a la tarea de enterrar a los muertos; en cierta forma su aportación histórica es de tipo higiénico y preventivo. Por allí anda él todavía, extraviado, tratando de llegar a tiempo a los nuevos enfrentamientos (el 68, el 94, Aguas blancas, Acteal) y arengando a sus fieles seguidores: "Nomás aguanten metralla y no se bajen de sus caballos. A lo mejor nos lleva la chingada, parece que eso es lo más seguro... Ustedes van a hacer lo que yo les diga, y yo les estoy dando la orden de mantenerse con vida aunque los maten... ¿está claro?"

Ernesto García (dramaturgo sonorenses con una producción abundante que reclama mayor atención y estudio) aborda en *El Centauro* (Premio del Concurso del Libro Sonorense 1995) la controvertida personalidad de Francisco Villa para hacer un recuento muy sugestivo de la mitología que rodea a esta figura crucial en la etapa armada del movimiento revolucionario mexicano. Este texto despliega con acierto y bajo la óptica del presente, una parodia sumamente dinámica en la que los personajes multiplican sus caracterizaciones a fin de tejer una estructura de varias perspectivas temporales y diversas apreciaciones interpretativas en obsequio del espectador, quien de esta manera se encuentra con elementos suficientes para intentar proporcionar forma y contenido a su opinión particular.

La historia revolucionaria de México, la oficial, está plagada de falsos testimonios, contaminada por las versiones marrulleras del poder que abarcan prácticamente todo el siglo xx. Urge una revisión a fondo y Adolfo Torres (regiomontano) se ocupa, en *Madero* (trilogía desafortunadamente inédita: *Tiempo de sueños*, *Tiempo de acuerdos* y *Tiempo de traiciones*), de poner en reflexión, por lo menos en tela de duda, las verdades de bronce y letras de oro que durante más de siete décadas han tergiversado los acontecimientos y suplantado a los héroes poniendo en su lugar ídolos de barro. Al estudiar la situación imperante entre 1910 y 1917, esta trilogía sobre el mártir de la democracia, retrata con fidelidad la coyuntura actual de transición política y social. Nunca podremos aprender mejor a analizar nuestro entorno desde la perspectiva de la historia como en el espejo que nos brinda este autor norteco con una transparencia y una emoción que concuerdan en todo con la inefable teleología del prócer, logrando con ello iniciarnos en el difícil aprendizaje del cuestionamiento y la reforma que él planteó

en su momento y que el movimiento armado, primero, y la su cesión presidencialista, después, se han encargado de postergar hasta ahora.

Niño y bandido, de Gabriel Contreras, y *Fidencio* de Adolfo Torres, encaran desde perspectivas particulares el fenómeno multitudinario que se ha creado y persiste en Espinazo, ese lugar en medio del desierto, entre Nuevo León y Coahuila, en torno a la controvertida figura de El Niño Fidencio. ¿Dónde quedó la revolución mexicana? y María Santísima constituyen dos aportaciones del zacatecano Armando García al entendimiento de las guerras de revolución de 1910 y de la cristera, respectivamente. Y es tán



las descarnadas lecturas que Edeberto Galindo (Lomas de Poleo), Antonio Zúñiga (Estrellas enterradas) y Victor Hugo Rascón Banda (Hotel Juárez) —chihuahuenses de origen— han hecho de ese jirón de crueldad y escarnio a la justicia que se ha vuelto una leyenda negra indiscutible: las muertas de Juárez. Y Virginia Hernández (nayarita vecindada en Ensenada) enfila su preocupación ya hacia la orografía de ese enclave fronterizo: *Los guardianes del tiempo*, ya a exaltar la memoria de la poeta bajacaliforniana Gloria Ortiz: *Paso de ballenas*. Por supuesto que hay más, muchísimo más, obras y autores, personajes y acontecimientos, héroes y lugares; no obstante, por esta ocasión, mi dieta de caracteres y recuento de palabras se han agotado.

- 1 Armando Partida, "Liera y la cultura patrimonial", en Óscar Liera, *Teatro completo*, tomo II, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1998, p. 34.
- 2 *Ibidem*, p. 19.
- 3 *Ibidem*, p. 21.

ENRIQUE MIJARES. Dramaturgo. Director del grupo teatral y la editorial Espacio vacío. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y catedrático de la Universidad Juárez de Durango. El libro *Espinazo del diablo* incluye varias de sus obras.

GEOGRAFÍA DRAMATÚRGICA DEL NORTE

EL SER FRONTERIZO

Manuel Talavera

Esta vasta región septentrional que, en los tiempos de la Colonia, fue para los españoles una zona árida no sólo por su escasa vegetación, sino también por su escasa población y raquílica cultura; que representó para los gobernantes de la Nueva España graves problemas no sólo por su lejanía del centro, sino también por la resistencia de los nativos para aceptar las formas de vida europeas; que pronto se convertiría en foco de tensión entre España y las otras naciones colonizadoras; que hubo de ser poblada por la violencia del arcabuz y la espada para asegurar el dominio español ante las otras naciones; que vio a los misioneros levantar la cruz y construir iglesias, así como a sus aborígenes sometidos, reducidos y diezmados, y la expulsión de los insumisos apaches y comanches al otro lado del río Bravo, de donde habían venido; que nos dejó como herencia el apellido de bárbaros y fue delimitada por dos fronteras: la que nos separaba del mundo civilizado y la que marca nuestro límite territorial con los Estados Unidos; esta enorme región que desarrolló su economía con redes de ferrocarril, con la explotación minera, forestal, agrícola y ganadera, es ahora un paraíso de maquilas, un espacio de intercambio comercial, un campo de lucha cotidiana por salvaguardar la identidad ante la diversidad.

Néstor García Canclini dice que Tijuana es, junto a Nueva York, uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad. Es una ciudad donde el inglés y el español coexisten de manera *natural*, las familias fragmentadas a ambos lados de la frontera se encuentran en los picnics, se vive en lo intermedio y se decide adoptar todas las identidades disponibles; es una ciudad de productos híbridos, simulados a los que “los artistas de la frontera agregan su propio laboratorio intercultural.”

Esta definición, en la actualidad, bien puede extenderse a otras ciudades fronterizas, donde dejaron de oírse series radiofónicas como *Chucho el Roto*, *El ojo de vidrio* y aquellas historias de “la policía siempre vigila”, o las de misterio como “apague la luz y escuche...” Todo eso fue desplazado por la televisión y sus programas en inglés. En las *discos* o *antros*, como les llaman ahora,

los jóvenes bailan con música norteamericana, caribeña, el rock, la salsa, el merengue... Las voces nasales y agudas, la redoba, el acordeón, el bajosexto, el toloche, el saxofón o el clarinete se han confinado a las cantinas donde lo mismo se cantan corridos de la revolución o de personajes legendarios que narcocorridos.

La resistencia se volvió tolerancia. Ese mundo de llanuras áridas y prolongadas sequías, esa tierra erosionada por los soles ardientes del verano y los helados vientos del invierno, que tiene montañas, barrancas y valles, bosques y desierto, ríos y presas, indios, mestizos, mormones y menonitas; pumas, coyotes, víboras de cascabel y coralillos, lagartijas, águilas, cimarrones y venados; donde las minas murieron y los pueblos pequeños agonizan y crecen las maquilas golondrinas y los grandes supermercados con letras en inglés..., ese mundo se volvió fecundo.

Establecer una frontera que distinga los procesos artísticos e intelectuales de los procesos de modernización es tarea difícil; ambos fenómenos se vuelven complejos en sus relaciones porque participan de la dinámica de la cultura actual que tiende a ser incluyente de todo tipo de manifestaciones. De este modo parece inaplicable cualquier concepto de frontera ya que resulta escurridizo. Estamos en una zona fronteriza donde se transgreden las fronteras culturales y nos damos cuenta de que la frontera no es una simple línea divisoria. No es una raya donde se dividen los pueblos sino donde se encuentran. Igual que los encuentros que podemos tener con tarahumares, mayos, guarojíos, pimas, tepehuanes, mormones o menonitas.

Así es la extensa geografía de la frontera norte, donde los forasteros que llegan ya no llegan para establecerse como los que fundaron pueblos y ciudades, no es fiebre de oro ni fiebre de algodón lo que los llama, sino un sueño. Mexicanos, salvadoreños, guatemaltecos, nicaragüenses... De nuestra frontera el mundo conoce un rostro doloroso: ilegales asesinados por rancheros texanos, indocumentados muertos por insolación en el desierto de Arizona, mojados que se ahogaron en el río Bravo, los crímenes y ultrajes de mujeres en Ciudad Juárez, ejecutados por cuentas con el narco,

contrabando, tranzas, mordidas... La gente da cuenta de la vida nocturna de Ciudad Juárez, de Reynosa o de Tijuana con sus bares y sus burros disfrazados de cebras, pero poco sabemos de sus centros culturales, de sus artistas, de sus intelectuales, de sus escritores.

Los dramaturgos norteros observamos, hace tiempo, que la historia del drama mexicano se escribió en el Distrito Federal, a partir del teatro producido en la capital del país. Nos quejamos por ser ignorados: nada de lo realizado en la provincia mexicana se había registrado. Armando Partida nos hizo ver que eso lo teníamos que hacer nosotros. La historia de nuestro teatro la teníamos que hacer nosotros mismos. Con las nuevas generaciones de escritores empezamos a darnos cuenta de lo que ocurre en el resto del país y esto sirvió de estímulo para la investigación y valoración de nuestras letras dramáticas.

El valor de nuestra dramaturgia tenía que emerger de su autenticidad, de su compromiso con la realidad cercana. Errados estábamos los que intentamos alguna vez escribir como Eugene Ionesco, como Jean-Paul Sartre, como Jean Anouilh. En mi caso personal busqué temas “universales” y no encontraba la materia prima. Luego intenté imitar a Magaña, a Carballido, a Leñero; pero fueron Tomás Urtusástegui y Víctor Hugo Rascón Banda quienes me abrieron los ojos y me hicieron ver que la materia prima estaba ahí, al alcance de mi mano, en mi propio entorno. Las canciones y las andanzas de los abuelos, los cuentos de las abuelas, las anécdotas familiares... el ambiente mismo, ¿dónde podía encontrar mejores temas?

Algo similar debió haberles sucedido a otros dramaturgos norteros, como Medardo Treviño en Tamaulipas, Enrique Mijares en Durango, Óscar Liera que legó su gran obra en Sinaloa, Cutberto López y Roberto Corella en Sonora, Gabriel Contreras, Hernando Garza, Rubén González Garza y Hernán Galindo en Nuevo León, Hugo Salcedo, Virginia Hernández y Daniel Serrano en Baja California, Pilo Galindo y Enrique Macín en Chihuahua, Adolfo Peña en Coahuila, entre muchos más. Ellos no sólo oyeron las voces de su entorno contando viejas

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



historias, sino también la historia viva, la del desarraigado, del subempleado, de campesinos e indígenas, de la contradictoria sociedad urbana. Somos un grupo de teatristas que empezamos a andar nuestro camino sin conocernos, y cuando nos encontramos descubrimos que teníamos muchas cosas en común; al identificarnos con el desierto y las fronteras móviles, coincidimos en nuestros mecanismos de fabulación.

Se abrieron los espacios en la imprenta, los escenarios y las aulas. Cursos, coloquios, carreras. En Tijuana, en Monterrey, en Victoria, en Saltillo, en Chihuahua, en Tepic, en Puebla se han realizado los coloquios Frontera Norte/South Border. Luis Martín, Emilio Carbalido, Armando Partida y Víctor Hugo Rascón Banda han dado muestras en sus conferencias magistrales de su interés por nuestro teatro no sólo para valorarlo y criticarlo sino también para darlo a conocer.

Las universidades de Sonora, Chihuahua y Nuevo León tienen programas académicos de licenciatura en artes escénicas; en los festivales de teatro universitario está presente el teatro del norte. Enrique Mijares y Hugo Salcedo lo promueven a través de publicaciones de antologías colecciones: 10 tomos de Teatro de Frontera; cuatro números de la Antología Teatro del Norte; la revista del caen; la compilación de obras de teatro joven universitario realizada por Rosa María Sáenz, quien también se ha preocupado por la formación de espectadores; el Programa Permanente de Teatro de la uach; el Festival de Teatro de la unison; el Festival de Monterrey; los talleres en los que tuvo una importante presencia Jesús González Dávila, y también han aportado sus conocimientos y experiencia Tomás Urteagastegui, Jaime Chabaud y Enrique Mijares, entre otros, contribuyendo al fortalecimiento de nuestro movimiento teatral.

Muchos directores norteños destacados y reconocidos han llevado a escena nuestra literatura dramática: Alejandro Guzmán en Tepic, Ángel Norzagaray en Mexicali, el desaparecido Octavio Trías, Joaquín Cosío y César Cabrera en Ciudad Juárez, Jorge Velarde y Arturo Merino en Hermosillo, Mario Humberto Chávez en Chihuahua, Luis Martín en Matamoros, Virgilio Leos en Monterrey, por mencionar algunos. Y otros no conocidos por su juventud: Zarina Medina, Marisa Chávez, Alejandro Olace, Héber Villegas y Martín Hernández. Cabe hacer mención especial del trabajo independiente de Jesús Ramírez en Chihuahua y del movimiento teatral de Ciudad Juárez con actores y directores como Antonio Zúñiga, Perla de la Rosa, Joaquín Cosío y Lupita de la Mora, y todos

los miembros de la compañía Alborde Teatro y teatristas de la uach

A los nombres de los que ya teníamos un camino andado, se han ido agregando los de nuevas generaciones como Aletse Toledo, Luis Heraclio Sierra, Sandra Mendoza, Gerardo Navarro, Rubén Castañeda, Demetrio Dávila, Víctor Córdoba, Abril Jiménez, Eduardo Alcalá, Alejandro Talamantes, María Sánchez, Laura Lee y sin duda muchos nombres más de gente de teatro, dramaturgos, directores y actores que dan muestra de la enorme tarea que los teatristas del norte emprendieron desde hace algunos años.

Al decir teatro de frontera piensa uno en



historias de mojados. Este tema ha dado mucho material a nuestros dramaturgos, quizá una de las mejores obras que abordan esta problemática es El viaje de los cantores de Hugo Salcedo, ganadora del premio Tirso de Molina, en España, que toma un caso de la vida real conmovedor, el de los indocumentados que murieron asfixiados cuando intentaron cruzar la frontera en un vagón de ferrocarril bajo una temperatura de más de 40 grados. Pero el teatro de frontera no sólo cuenta historias de migrantes, también nos habla desde otras fronteras, también escucha voces centenarias que vienen del sur, de los que mueren para vivir, de los que callando hablan y piden justicia, libertad y dignidad. Enfermos de esperanza la obra con la que gana el Tirso de Molina Enrique Mijares, es esa voz que quebranta todas las fronteras para que la oigan los mexicanos que viven en el extranjero y los campesinos y los indígenas y los obreros de toda nuestra América. Las luchas sociales, la desigualdad, la injusticia, la revolución, la guerrilla han entrado también en estas letras: Roberto Corella en Mira paloma tu vuelo basado en documentos históricos sobre la presencia de la Liga 23 de septiembre en Sonora, nos dice que toda lucha por un ideal, tarde o temprano nos da sus

frutos. Víctor Hugo Rascón Banda en Sazón de mujeres presenta tres mujeres de las culturas menonita, mestiza y tarahumara, distintas pero iguales en su esencia femenina, cuyas vidas se han visto afectadas por la crisis del campo, el narcotráfico y la guerrilla.

La vertiente de temas telúricos es otra fuente de múltiples variantes. El ombligo hundido en la tierra como símbolo de identidad y de arraigo, como madre y patrimonio familiar. En el centro del vientre Medardo Treviño es un ejemplo en donde se diluye la línea entre los muertos y los vivos, el pasado y el presente. Pero también están los temas urbanos por los que se han colado nuestras páginas visitantes tan antiguos como Egisto, Medea, Edipo, Antigona, Ifigenia, donde los mitos pancrónicos cobran nueva vida y transitan por las calles de violentas ciudades donde ocurren crímenes impunes y prevalece el comercio clandestino y donde las creencias religiosas pueden representar un buen negocio. Pilo Galindo hace todo un poema trágico en Lomas de Poleo como homenaje a las mujeres víctimas de la violencia en Ciudad Juárez; Enrique Macín en su recién publicada obra Psicodrama a las seis y media nos advierte del peligro social que representan las sectas religiosas.

En conclusión, creo que el teatro del norte tiene un enfoque predominantemente realista, sus expresiones pasan del realismo mágico al realismo virtual en el que basa su estética ante la modernidad. Podríamos decir que de los mecanismos de fabulación, predomina un proceso de identificación con los problemas del entorno, que no se puede confundir con regionalismo, sino que es más bien una visión particular del mundo a partir de la mirada local como parte de la diversidad global. Pero hay también otros mecanismos fabuladores como la renovación temática concebida como actualización de viejos temas, mitología antigua y los nuevos mitos. Creo que éstas son las bases de lo que podemos llamar realismo virtual, como lo llama Enrique Mijares, mismas que han contribuido a fabricar un metalenguaje que comprende o trata de comprender al cinematográfico, al televisivo, al de las computadoras y los juegos de nintendo, etc. Creo también que en este desierto geográfico hay una selva intercultural donde se nutre el Ser fronterizo de la literatura dramática del Norte de México.

García Canclini, Néstor, Culturas híbridas conculca Grijalbo, Col. Los Noventa, México, 1990, p.301.

MANUEL TALAVERA. Dramaturgo, actor y director de escena. Profesor del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Chihuahua.

TRANSCULTURACIÓN E HIBRIDACIÓN

Elba Cortez

Para los que nacimos en el norte del país, la frontera más que una puerta, es una ventana donde nos asomamos asombrados ante el contrastante panorama: con sólo cruzar una línea, los baches de nuestras calles se convierten en serpenteantes *free ways* que se anudan sobre nuestras cabezas y el paisaje polvoriento se transforma en verdes prados matizados con flores. Es hipnótico, resulta imposible no mirar, sobre todo cuando al voltear a nuestro país, la vista se nos pierde ante un horizonte de saguaros; los exóticos frutos mexicanos, las ricas tradiciones de nuestros antepasados, el verdor y la exuberancia de nuestra tierra nos parece un espejismo bajo este sol de más de 40 grados a la sombra. Fuera del norte, para nosotros todo es sur; el centro no existe, aunque nos consta que está ahí porque lo sufrimos en sus implacables “ismos”.

Pero a pesar de pegar nuestra nariz como un niño ante el cristal de una pastelería, sabemos que no todo es dulzura; día con día vemos que traspasar esa frontera se corona para muchos con la muerte, que, cruzando ese umbral, nuestro color de piel sí importa, que el ser mexicana no se vuelve sinónimo de servidumbre, de persona de segunda mano.

Sí, vivimos en el norte y además escribimos teatro; la frontera resulta un material del que no podemos sustraernos; nos salta a la cara; baila seductoramente ante nuestros ojos desnudando sus encantos; nos hechiza con sus historias mientras espera un descuido para clavarnos sus afilados dientes.

Sobre esta frontera que cual Gorgona petrifica a aquellos que la ven, mucho se ha escrito en sus tierras, aunque más de mil historias, como las cruces sin nombre que cuelgan del cerco internacional en Tijuana, queden aún por contar.

Una noticia aparece publicada en el periódico, la fecha no importa, pues parece que cada cierto tiempo vuelve a repetirse: un grupo de indocumentados intenta cruzar al “otro lado” en un vagón de tren, el cual, tras cerrarse herméticamente, sirve de tumba a sus ocupantes. Esta nota dio pie a la creación de los personajes de *El viaje de los cantores*, aquellos que dieron a Hugo

Sí, vivimos en el norte y además escribimos teatro; la frontera resulta un material del que no podemos sustraernos; nos salta a la cara; baila seductoramente ante nuestros ojos desnudando sus encantos; nos hechiza con sus historias mientras espera un descuido para clavarnos sus afilados dientes.

Salcedo la primicia del premio Tirso de Molina y que despegaron la carrera de Ángel Norzagaray tras darles vida escénica con la Compañía Nacional de Teatro en 1991, para luego, una década después, consolidarla con su *Cartas al pie de un árbol*: la historia de las almas que deambulan por “la barda”, intentando cruzar, una y otra vez, porque el deseo de “hacerla” en el “otro lado” es más fuerte que su propia muerte.

También están las historias de aquellos que pasaron pero que tras la vertiginosa carrera de saltar el cerco de lámina —según nos cuenta Jorge Celaya en *Ley fuga*— dejaron sus dedos tirados antes de ser presa de caza para la migra. Octavio Trías llevó a escena esta obra, con una memorable escenografía hiperrealista de la línea internacional, en una de las jornadas del teatro clandestino de mediados de los noventa.

Pero la frontera es algo más que indocumentados, es una mezcla de costumbres, de idiomas, de las nuevas drogas sintéticas, las ejecuciones diarias y los narco-corridos, de la paradisíaca cantina de los gringos adolescentes y las mujeres asesinadas en Juárez, conviviendo con un bravo movimiento artístico en el sitio de las oportunidades dentro de nuestro precario sistema laboral mexicano; son las ciudades de las mujeres empleadas en la maquila que sostienen sus hogares con jornadas agotadoras; el lugar que empezó a marcar “el cambio” dentro de la

política nacional. Ésta es también la frontera; la de todos los días, de la que nos alimentamos los dramaturgos del norte.

Decir frontera es hablar de transculturación e hibridación, como Dolores Espinoza en su *Quinto mandamiento* o Antonio Zúñiga en el *Gol de oro*, ambos con textos que se sumergen en la reconstrucción del lenguaje del “cholo”, mientras Gerardo Navarro, en *Sparky G*, lo hace en *españolish*, el futuro idioma fronterizo.

Frontera es también soñar al estilo Hollywood, vislumbrar la vida en la *Ventana amarilla* de Bárbara Colio, o en el rodaje de reconstrucción del mito de Francisco Villa en *Le pusieron precio a su cabeza* de Enrique Mijares, o el simple anhelo de triunfar como nuestros vecinos de la meca del cine en *Volver a decir Star* de Ignacio Flores de la Lama y Edward Coward. Es el umbral de la esperanza, del lucro de la fe por el *american dream* según el *Border Santo* de Virginia Hernández, y el lugar idóneo para vender hasta el espíritu con tal de llegar a Disneylandia, como en *Alma de mi alma*, mi versión sobre Juan Soldado, el ánima que hace favores a los indocumentados y que recibe culto en un panteón de Tijuana.

Hablar de frontera es escuchar las voces de las mujeres que se quedaron solas en el *Sistema de ausencias* de Coral Aguirre, el espíritu voraz del *Desierto* de Cutberto López, el choque de culturas de *La mujer que cayó del cielo* de Víctor Hugo Rascón Banda, la muerte en el fondo del Río Bravo en *La vuelta* de Manuel Talavera, el *Hotel Frontera* de Sandra Mendoza, *La ruta de las abejas* de Daniel Serrano y muchas obras más, donde las distintas caras de la frontera se asoman como protagonistas; textos al límite, empeñados en hacer brotar desde el desierto un teatro vital, alejado cada vez más del costumbrismo en la búsqueda de nuevos lenguajes y estructuras; una dramaturgia comprometida con su entorno, fiel espejo purificador de esta tan satanizada y entrañable tierra donde nos tocó vivir.

ELBA CORTEZ. Dramaturga y directora teatral radicada en Tijuana. Productora de Teatralia, portal de Internet especializado en teatro mexicano.

VISIÓN DEL TEATRO FRONTERIZO

DESDE LA FRONTERA

Bárbara Colio

El teatro es un campo difícil, aquí, allá, más allá. Su producción es de un alto costo y su proceso lento. En una verdadera faena se convierte el reunir a una colectividad de creadores y humores con el fin de hacerlos coincidir, engranar, acordar —con el riesgo de perder la razón en el intento. Su resultado es efímero, no suficiente para pagar las deudas y sí para engrosar las ¿Vivir de ello? Difícil. Pero quejarnos de ello resulta inútil. Dedicarse al teatro es un paquete que uno lo compra así como es o no, aunque esto no significa conformarse, no empujar hacia donde uno quiere que el teatro —al menos el propio— se mueva.

Si además se vive fuera del Distrito Federal, se le suma otra vuelta de tuerca: ser *teatro de provincia*. Aunque la política correcta actual intenta erradicar en sus discursos este término y el diálogo entre ambas partes empieza a fluir, el teatro mexicano —hablo en su generalidad— aún no puede dejar de hacer ciertas distinciones que radican en una añeja historia de centralismo que se practica en cada rincón de México y que por supuesto no es privativa del D.F. Y por ello me pregunto ¿cuándo el teatro mexicano va a ser incluyente de lo hecho fuera del D.F.? Dejo en claro que NO planteo esta cuestión en el sentido de que no se tenga alguna presencia en la capital, o que nos dediquen este dossier; me refiero específicamente a la inminente necesidad de que el teatro nacional subsista con plenas facultades presupuestales y profesionales fuera del centro.

Yo vivo en Mexicali, Baja California; la ciudad del norte famosa por su clima extremo, y que en cada uno de sus primeros 100 años ha evolucionado de una manera exponencial y no lineal. Su desértica geografía la colocó en una situación igualmente extrema; hacia el sur: todo un rico México, y hacia el norte: Estados Unidos (país del que cada uno de ustedes tendrá una muy clara idea de lo que es). Y aquí, el desierto, arena tan solo. Pero aquí estamos y no había tiempo de esperar a que el sur nos supiera o el norte nos explotara. Había que crecer a cuenta propia. Vivir a 3000 km. del D.F. es una situación de ventaja o desventaja. Yo lo considero

una ventaja: en Mexicali no hay nada pero se consigue de todo. El vivir en medio de la nada nos ha hecho querer conocerlo todo; la curiosidad por el que viene, por lo que hay más allá de la cordillera, provoca el que aún viviendo en la frontera, ésta no nos limite.

La creación artística en esta península innegablemente ha sido labrada bajo estas condiciones, donde el primer paso fue escudriñar en ella misma antes que nada. El teatro tuvo sus primeros brotes importantes en la década de los ochenta. Sin opción de estudio formal local en cualquiera de las artes, brotaron los que por inspiración se subieron en un escenario y los que se asieron a aquellos que venían del sur con cierta preparación en el área y encontraron aquí un campo fértil para su experimentación. Hugo Salcedo fue el primer dramaturgo que logró un reconocimiento internacional, él escribió sobre los inmigrantes, sobre muertes que nos tocaban cerca. Hasta entonces, los grandes pilares de la dramaturgia mexicana como Carballido, Argüelles, Ibarguengoitia y etcéteras eran letras lejanas que describían una provincia a la que no pertenecíamos. El director Ángel Norzagaray, por su parte, puso estos textos en escena y colocó una malla metálica en medio del escenario. La inmigración, la violencia, la maquila, los cholos, los modismos lingüísticos, la mitología del narcotráfico y los corridos conformaron ese patrimonio cultural que nosotros y nadie más que nosotros po díamos contar, era lo que nos distinguía de la vastedad mexicana y había que descubrirla a los otros, ponerla en escena, pintarla, fotografiarla, danzarla, escribirla.

Se exploró en ello pero a la vez, con el tiempo, en ciertos casos este “patrimonio” se fue convirtiendo en fórmula, en ornato, en demanda del mercado. Los estudiosos de telescopio definieron el concepto *teatro fronterizo* como aquel que en su temática explotaba este singular rasgo social; sin embargo, actualmente este concepto se vuelve miope, ya que si bien el primer paso fue establecer una estética a partir del fenómeno social de la inmigración (recordemos que tanto Salcedo como Norzagaray son inmigrantes también, uno de Jalisco y otro de Sinaloa, respectivamente), el segundo paso ha sido abrirse más

al interior del nativo fronterizo. Actualmente la mayoría de la población ha nacido aquí, y desde aquí, desde la línea, la dramaturgia ha empezado a transitar por la vía libre de la creación sin pagar el peaje de regionalismo temático que se nos demanda. Ya no nos importa tanto mostrar las razones del por qué somos así, si no simplemente serlo. Igual que lo esta blecieron nuestros paisanos de Chiapas: *No necesitamos que nos definan, ya estamos definidos*.

La perspectiva del que “ha nacido” y no “ha elegido” quedarse aquí, naturalmente es diferente y, claro, complementaria. Las múltiples acepciones de la frontera se viven bajo múltiples luces que se reflejan en la creación baja californiana de nuestros días. El creador se aplica en enterarse no sólo de lo que se produce en el centro del país sino también en el de muchos otros. Además, lejos de una postura contemplativa, se opina de ello. Baja California se ha convertido en una península de ideas; sabemos que es muy caro que nosotros viajemos y salgamos de aquí, pero no nuestros libros, no nuestras obras. Nuestras palabras se han vuelto ligeras para su viaje aunque con mayor peso, cada vez.

Hoy, es en esto precisamente donde surge la diferencia entre los de fuera y dentro del Distrito Federal: nosotros los conocemos a ellos pero ellos no nos conocen a nosotros. Esto aclara mejor la ventaja. Para el centro, el teatro que no se presenta en el D.F. no existe. No hay aún un interés real por conocer lo que se hace fuera, salvo que se le ponga enfrente y con facilidades. Los mecanismos para que este encuentro suceda, aunque lleno de buenas intenciones, aún están en pañales.

Así que, ¿cuándo el teatro mexicano va a ser incluyente de lo hecho fuera del D.F.? Pues me imagino que hasta cuando se estudien los sistemas de producción teatral y se planteen de manera efectivamente equitativos. Hasta que la curiosidad sea epidémica. Hasta que para conocer el teatro del norte sean más los aviones que aterricen en esta frontera que los que despeguen de ella.

BÁRBARA COLIO Dramaturga y directora teatral. Egresada de La Escuela de Letras de Madrid y The Royal Court Theatre, en Londres.

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



DE EDADES Y PROCEDENCIAS

LA DRAMATURGIA... ¿JOVEN... DEL NORTE?

Daniel Serrano

Hablar de la dramaturgia del norte, o del noroeste, o de cualquier zona del país o del mundo, más allá del simple inventario de nombres en los que los compañeros se buscan para ver si fortalecen su ego, o para ver si el artículo lista los quiere, o si el artículo aprovecha la oportunidad para vengarse, o bueno, hablar de la fuerza de la zona, implica etiquetar geográficamente a cada uno de los escritores teatrales.

¿De dónde es aquel dramaturgo que nació en Chiapas, que vive en Sonora y que su teatro habla de la problemática de Puapua, en Samoa? Depende. ¿De qué? Del tiempo que tenga viviendo en Sonora, del número de obras que haya escrito sobre Puapua y de lo mucho que quiera a su natal estado... Mmmm. Ejemplos más sencillos, por favor. Veamos. Alguien que nació y vive en Sonora, pero jamás ha escrito una obra que aborde la región, es más, ni siquiera las ubica en esa zona, ¿de dónde será? Algunos dirán que no es sonorenses porque lo que habla por el artista es su obra. ¿Y qué tal que a ese dramaturgo no le interese ubicar sus historias en algún lugar específico?

A ver, ¿y si le ponemos nombres al asunto? (Ahí viene la inevitable lista).

Uno de los casos indudables de ámbito es el de Sergio Galindo, sonorenses hasta las cachas, que aunque pasa tiempos largos o cortos fuera de Hermosillo, irremediamente regresa a su ciudad para crear personajes como Altagracia, el Chato o Fortunato, que no se conciben existiendo fuera de la sierra sonorenses (de hecho ése es el conflicto de los personajes mismos).

Pero ¿de dónde es Ángel Norzagaray, por ejemplo? Nació en la Trinidad, Sinaloa, y realiza su carrera teatral en Mexicali; algunas de sus obras tienen que ver con Baja California, otras con Sonora, y casi todas tienen referencias sinaloenses.

Oscar Liera, ni duda, es sinaloense. Pero ¿Victor Hugo Rascón Banda? Más claro ni el agua. La temática de Rascón Banda está rellena de su querida Chihuahua. ¿Aunque

viva en el D.F.? Que fatuidad... ¡Por supuesto que aunque viva en el D.F.! Eso nada tiene que ver con la fuerza tan regional de los temas de este dramaturgo.

Gabriel Contreras también es dramaturgo norteño. Su Frankenstein en Catemaco no necesariamente lo expulsa de la zona. Otro caso de teatro regional es el que escribe la ensenadense Virginia Hernández. No es así el caso de Luis Mario Moncada, que es sonorenses, pero que ha vivido tanto tiempo en el D.F., que su teatro no se respira regional.

¿Y Enrique Mijares?

Ése sí es de la tierra de los alacranes, Durango; su temática también, y su defensa al teatro del noroeste es férrea.

Es justamente Enrique Mijares el que da pie a esta discusión. Los temas, dice el "Tirso de Molina", es lo que interesa, eso es lo que hace al dramaturgo.

Después de pensar unos días el asunto, efectivamente, serán los temas los que ubiquen al dramaturgo. Finalmente, es muy difícil que alguien se interese en un tema que no atañe a su lugar de origen o su lugar de residencia. Finalmente, qué importa. Finalmente, el buen teatro está allí, sea de donde sea.

Si me limito al tema solicitado por **Pasodegato** para este artículo, tendría que ceñirme a algunos cuantos nombres, partiendo del punto de vista de que es el tema el que define la posición geográfica del dramaturgo. En el noroeste, con el riesgo que siempre se corre en estos casos de cometer una omisión imperdonable, tendríamos que hablar de los ya mencionados arriba, pero para colmo, la petición de la revista se ciñe a los dramaturgos jóvenes del norte. Es muy probable que ninguno de los mencionados pueda estar en esa categoría. Oficialmente, en este país, el artista deja de ser joven a los 35 años. Pareciera que la oficialidad mete en un *impase* a aquellos creadores de entre 35 y 40 años. Dejaron de ser jóvenes creadores, y al mismo tiempo no tienen la madurez para considerarse artistas consolidados. ¿Qué determina entonces la edad del artista? ¿El número de años de vida o la

cantidad de años de trabajo artístico?

Conocí a un dramaturgo del D.F., que decidió serlo a los 40 años. Cuando inició su carrera, sus obras tenían la inmadurez de un adolescente. En muchos casos la edad de vida y la edad artística van de la mano. En otros, como en el caso del señor Hoyos, la madurez de los 40 no le permitió consolidar su trabajo como dramaturgo. Luego entonces, ¿quién es joven?, ¿por qué etiquetar?

En la XXIV Muestra Nacional de Teatro, que se realizó en la ciudad de Morelia, tuvimos la oportunidad de ver una obra de autor tamaulipeco. El mismo autor la dirigió y lleva por nombre *La balada del refrigerador*. El autor estudió en el D.F., vive en Tamaulipas y escribió una obra que no tiene nada que ver ni con su estado, ni con el país, y yo diría que ni con el teatro. *La balada del refrigerador* no tiene por que ser una obra representativa del noreste de México. Creo que la única clasificación que tendría que haber en la dramaturgia es la de los buenos y los malos. Me parece que lo importante es reflexionar los motivos para hacer teatro. Lo de las etiquetas tal vez sirva para antologías, pero el teatro finalmente no se debe escribir para eso. Entonces, ¿para qué?

Pongo en la mesa cuatro motivos: 1. Contar una historia, 2. Conmover, 3. Divertir, 4. Descubrir el hilo negro para que nuestros colegas abran la boca descomunadamente en un gesto de sorpresa jubilosa, o de envidia chocarrera.

Vamos por partes:

1. *Contar una historia*: Si un texto dramático, norteño o no, no cuenta una historia, pues simple y sencillamente no es literatura dramática. Tal vez sea poesía, tal vez ensayo dialogado, pero nunca teatro. Por eso, desde mi punto de vista, el performance no necesariamente es teatro. Mientras que la lírica no tiene la necesidad de contar una historia, la dramática surge de esa necesidad de decir algo, pero a través de personajes que se encuentran en ciertas situaciones y que viven lo que será historia. Porque si queremos decir algo, también existe el discurso político...

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



2. *Conmover*: El uso común de la palabra *conmover*, nos remite a la compasión. Cuando nos sentimos conmovidos, pensamos incluso en el llanto. Finalmente, es el uso que se le ha dado a esa palabra, similar en cierto modo al significado que se le da en uso corriente a la palabra *drama* . Sin embargo, la palabra *conmover* tiene un sentido más allá de la cotidianidad. Viene de *conmoción*, que quiere decir: perturbar, inquietar, alterar, mover fuertemente o con eficacia. Si el espectador y los personajes, en un proceso prácticamente simultáneo, no se conmueven, de nada habrá valido la historia que contamos. Es decir, el público y el actor deben de cambiar. En algunos casos los cambios son mínimos o imperceptibles; en otros son descomunales, y es cuando la obra tendrá un éxito tal, que los colegas del hilo negro enmudecerán, conmovidos por la envidia. Situación que no se puede evitar.

2. *Divertir*: El hilo negro y el agua tibia ya han sido descubiertos. El asunto en el teatro es cómo contar esa historia, y es allí donde debemos pensar en divertir. Es muy común que cuando empezamos nuestra carrera, quere-

mos mostrar nuestra inteligencia contando historias de un modo tan, pero tan filosófico, que terminamos armando unos mamotretos escénicos que no le interesan a nadie. Incluso, con el paso de los días y después del estreno, dejan también de interesarle al propio director, que está ya aburrido de su propia retórica. Suele suceder. Desde el momento en que el creador no se divierte en el proceso de trabajo, algo anda mal. El aburrimiento es contagioso. Así que ese director con tagiará a sus actores, que a su vez, y desde la primera función, aburrirán al público. Con divertir no me refiero necesariamente a la risa inmediata. Ni siquiera me refiero a la risa. Quien se divierte es el que está interesado en algo; en el caso del teatro, porque la propia puesta en escena lo atrae y le causa expectativas que permiten que el espectador siga en la sala. Ahora, si hay que reírse, pues adelante.

4. De los cuatro puntos planteados al principio, con el último *Descubrir el hilo negro para que nuestros colegas abran la boca descomunamente en un gesto de sorpresa jubilosa, o de envidia chocarrera* es con el que no estoy de acuerdo. Por muchas razones. La primera, como ya dije,

porque el hilo negro ya se descubrió. La segunda, porque algunos de nuestros colegas son los menos interesados en el trabajo teatral, y en lugar de crear para la escena, muchos de ellos se convierten en modernas *Lady Macbeth*. Y ésta es la desgracia. Porque *Lady Macbeth* tenía de veras motivos lo suficientemente oscuros e interesantes para hacer de *Macbeth* una obra de teatro de alto nivel. Pero si ese mismo personaje lo trasladamos a nuestra época, y ejercemos su carácter, terminará en un remedo feo y chaparro. ¿Cuáles pueden ser las consecuencias? Muchísimas. Plagios a obras de teatro, con el pretexto de engrandecerlas. Frases con doble sentido. Intereses enfermizos por supuestos puestos de poder, decisiones tomadas no con la cabeza, sino con las hormonas, retorcimientos de estómagos y una que otra traición, que lo único que hacen es dañar al teatro, y no nada más del noroeste, sino de todo el mundo. Afortunadamente existen las honrosas excepciones.

DANIEL SERRANO, Dramaturgo y director del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) y de la revista *Espacio escénico*.

SAZÓN DE DRAMATURGAS TEATRO A LA BAJACALIFORNIANA

Virginia Hernández

Podemos preguntarnos si la dramaturgia tiene género. Si hablamos de quien escribe diremos que sí, efectivamente existen dramaturgas y dramaturgos. En México, el género más culino capitaliza esta actividad. Las razones se pierden en la historia y nada tienen que ver con esta azarosa labor, sino con la simple división del trabajo: las mujeres se dedican a lo doméstico, y los hombres a la procuración del sustento fuera del hogar. A ellas, afirmó Comte, en su teoría sociológica, les competen los sentimientos, en tanto que a los hombres, el desarrollo del intelecto.

2003 marca apenas 50 años en que las mujeres pudieron ejercer su derecho a votar, pero el tiempo se acorta cuando se habla de la posibilidad real de ser electas, y más aún si consideramos que hasta ahora, en la vida de nuestra república democrática, ninguna mujer ha ocupado la silla presidencial.

Así las cosas, y a pesar del estigma que recae sobre nuestro género, las dramaturgas en Baja California además de elaborar otros tantos guisos en la casa y en el trabajo, cocinamos el teatro. Nuestros ingredientes van desde asuntos fronterizos, relaciones interpersonales, influencias y dinámica de esta era cibernética, hasta poder, política, economía, robo, traición, narcotráfico, amor y desamor. Todo lo que ocurre a nuestro alrededor es

factible de ser ingrediente para un nuevo platillo, porque desdeñamos las recetas harto probadas y nos engolosinamos en buscar nuevas formas de presentación. Todo ello hace que la cocina bajacaliforniana, en términos dramaturgicos, produzca sabores fuertes y contrastantes. Nuestra cocina no es ligera porque las condiciones complejas y variantes del entorno así lo ameritan. Las mujeres amasamos para la escenoteatral con brazo firme. Nuestros platillos no son para paladares delicados, por ello en muchas ocasiones llegan a producir desconcierto, hasta empacho.

1500 caracteres apenas alcanzan para decir una frase más o menos coherente, al tiempo en que te cleo estas líneas he gastado ya... 1686 (sin espacios).

Pues bien, aquí en Baja California se escuchan los nombres de Bárbara Colio, Elba Cortez y la que aquí suscribe, y conformamos el grupo de las que hemos gozado los privilegios de publicaciones múltiples y, por qué no decirlo, hemos también experimentado el placer de obtener varios premios, incluso en la cocina internacional. Otros nombres también se encuentran en la lista: Claudia Villa, Liliana Cota, Vianka Santana y Yolanda Camissé.

La cocina bajacaliforniana no está resuelta, se continúa experimentando, se van agregando

cada vez más ingredientes, cada vez somos más mujeres dedicadas a estos menesteres y me atrevo a decir que si bien contamos aquí con grandes chefs en el futuro, la sazón de mujer inundará la escena bajacaliforniana.

Pero los prejuicios se dan aquí y en China. Hablar de dramaturgas, directoras, escenógrafas y ya no digamos iluminadoras en Baja California es igual que en cualquier punto del país. A otro perro con ese hueso, ¿quién va a confiar en una mujer para que ilumine la escena? Las mujeres son actrices, las hay muchas en México y muy buenas, dicen las malas lenguas, porque son tesoras y obedientes, porque expresan muy bien las emociones y a los hombres les cuesta más trabajo. ¿Para que habrían de meterse en camisa de once varas si a ellas lo que les va es la actuación? Pero hablabamos de la dramaturgia, un misterio más "arre batado a los hombres".

La dramaturgia, parafraseando a Zapata, es de quien la trabaja. No obedece a ningún género, raza, condición, moral, credo o cualquier otra etiqueta con que intentamos comprender y ordenar el mundo. Finalmente, sólo diré que la dramaturgia en Baja California, fuera de cualquier calificativo, continúa creciendo, conforma un discurso coherente y acorde a las circunstancias, el cual se vuelve cada vez más vigoroso, penetrante, trascendente y sobre todo rico en su diversidad, porque afortunadamente existen tantas impresiones de la vida como cabezas hay en este mundo. Eso es lo verdaderamente importante.

VIRGINIA HERNÁNDEZ, Directora, actriz y dramaturga. Maestra de la Universidad Autónoma de Baja California.

LA BÚSQUEDA CONSTANTE DE SENTIDO

LA JOVEN DRAMATURGIA NEOLEONESA Y LAS OTRAS FRONTERAS

Ana Laura Santamaría / Fotos: Enrique Gorostieta

La capital de Nuevo León está ubicada a 219 km. del Río Bravo. A pesar de esta “cercanía”, los sueños rotos de los emigrantes, las alucinaciones del desierto, la búsqueda del espejo que da identidad nacional, la denuncia del odio y la violencia fronteriza, no son los temas recurrentes de los jóvenes dramaturgos regiomontanos. Por lo menos no lo son en un sentido explícito. La nueva generación de escritores se siente lejos de la frontera y no ve que los sueños se rompan porque se ha instalado en la pesadilla cotidiana, no busca el espejo porque sabe que está roto, no denuncia porque sabe de sobra que es inútil. La dramaturgia de esta generación es urbana, irónica, desencantada y su estructura suele ser poco convencional con finales tremendistas e impredecibles.

Al lado de dramaturgos como Hernán Galindo, Reynol Pérez, Rubén González Garza y Kahua Rocha, quienes, agrupados en el colectivo Dramas Nuevo León, han trazado el perfil de la dramaturgia neoleonesa, ha surgido un nuevo grupo de escritores —Mario Cantú Toscano, Vidal Medina, Hernando Garza y Jorge Silva— que, sin renunciar a su herencia, marcan nuevos caminos para el teatro regiomontano.

Esta generación de jóvenes dramaturgos, junto con la maestra, directora y dramaturga Coral Aguirre, conforman el grupo Contraseña y gran parte de su producción ha surgido del Taller de Dramaturgia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UANL, que dirige la propia Coral Aguirre, de quien han aprendido el desprecio por la fórmulas y el amor por el riesgo de la ruptura. La nueva dramaturgia regiomontana se aleja de la estructura aristotélica y propone un juego de temporalidades en el que la narración y la acción dramática se sobreponen; se trata de

una dramaturgia que se desarrolla en planos y está muy influenciada por el género del teatro del absurdo y la cinematografía.

Las fronteras que les preocupan a estos dramaturgos no son físicas sino existenciales, como la que divide al sueño de la realidad, al pasado del presente, a la acción de la narración, a la vida de la muerte, a la verdad de la invención, a la felicidad de la desesperación, al deseo de la fantasía, a la confianza del terror y, muy particularmente a los hombres de las mujeres, o más aún, a un ser humano de otro. Sus personajes suelen ser individualistas, estar insatisfechos, son seres que buscan con el deseo de no encontrar porque en el fondo están vacíos y la búsqueda es lo único que los distrae del abismo.

Coral Aguirre



MARIO CANTÚ TOSCANO ganó en 1998 el Premio Nacional Obra de Teatro del INBA y el Gobierno de Baja California con su obra *La doble historia del Dr. Fausto*, y en el 2000 obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia “Teatro Nuevo” de la SOGEM por su obra *Nocturno de alcoba*. Ambas obras reflejan las características más representativas de su dramaturgia: la ambigüedad entre fantasía y realidad, la imposibilidad del amor y la deestructuración del tiempo.

El presente devora a sus personajes, no encaja su pasado con su presente, no coinciden las piezas de su rompecabezas personal. Por ello, la mayoría de los personajes son como partes de un incompleto todo; los monólogos están dirigidos “a nadie”, ni siquiera a ellos mismos, a su interno yo, porque la comunicación consigo mismo está rota. Esta no-comunicación no es aquella del teatro del absurdo, porque lo vacío aquí es vacío y ya, no hay cosas internas, no hay fondo filosófico ni metafísico como en los absurdistas. Al fin y al cabo han pasado 50 y tantos años después de Ionesco y Beckett.

En *Nocturno de alcoba* aparece el juego de la temporalidad, la estructura narrativa y el humor ácido e irreverente. Los personajes de este *Nocturno* son profundamente irónicos, se sienten vacíos y tiene una neurosis que no puede dejar de recordarnos las películas de Woody Allen, por su incapacidad para amar, su agudo autoescarnio y su profunda amargura.

La mayoría de sus personajes están condenados al eterno retorno, porque lo único que los mantiene vivos es la búsqueda. En *Bolero a las seis* y *Eternum*, la constante, como en Ravel, es la repetición, la insatisfacción y un enorme miedo al encuentro. Baúles, armarios y maletas son presencias comunes en sus obras, conforman la metáfora de seres herméticos, cerrados en sí mismos, viajeros eternos en búsqueda de lo inalcanzable. El protagonista de *Corazón de pan* lo dice en la única escena de esta obra:

TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



RAÚL:... Cuando era niño se me perdió una mone dita dorada. La busqué por calles y por parques, por patios y por días. La encontré bajo mi almohada. Y aunque me dio en cara la alegría, conocí la tristeza de hallar lo extraviado .

VIDAL MEDINA ganó el primer lugar del Con - curso Nacional de Dramaturgia UANL en con la obra *Garap*. Este autor comparte con Cantú el desencanto y la ironía, pero aquí no sólo el amor y la comunicación son imposibles, sino cualquier otra utopía. En la sociedad alienada de los *mass media*, los personajes son individuos sin identidad, la guerrilla se iguala al fanatismo religioso, la familia está pulverizada y nadie puede pensar más que en sí mismo. *Garap* es un principio de ansiedad, es la publicidad hueca, el símbolo de un vacío metafísico que persigue a los personajes y los lleva a la des-

Hernando Garza



Los niños de sal de Hernán Galindo

truc ción. Este mismo sentido de persecución del vacío está presente en otras de sus obras cortas como *La danza del zombi*, en la que el tiempo se detiene implacablemente a las 7 a.m. generando un “embotellamiento existencial”, en el que los personajes dejan de ser lo que creían ser. La dramaturgia de Vidal Medina expresa con agudeza el terror, el vacío y el nihilismo de su generación.

HERNANDO GARZA también obtuvo el primer lugar en el Concurso Nacional de Dramaturgia de la UANL en 1999 con la obra *Crímenes mo - jados*. Su dramaturgia es la más cercana a la llamada “estética del desierto”. Muchas de sus obras, como *El día que amaneció lloviendo*, *Resplan dor en el desierto*, *Venados a la luz de la luna* y *Sangre de toro*, transcurren en un ambiente rural carga do de magia y terror. Apariciones y desa pariciones, mitos y desastres naturales conforman un ambiente de realismo mágico en el que resue nan a lo lejos algunos ecos de Helena Garro. Otras de sus obras, como *La fiesta* y *Las dos amigas*, comienzan con una línea realista y finalizan con un abrupto viraje al tremendismo o al horror del canibalismo o la decapita ción, en una estética que por su brutalidad tan sangrienta y explícita nos recuerda el cine de Tarantino.

JORGE SILVA explora y explota la vitalidad sexual de los adolescentes. En su teatro confluyen las fantasías eróticas y la culpabilidad moralista. Su obra más importante, *Radiografía de un corazón en llamas*, es un recorrido por el difícil tránsito de la adolescencia a la juventud, en el que los sueños, los descubrimientos personales y la con - frontación con la “realidad” de la sobrevivencia

se dan cita en un texto que va del realismo al delirio poético.

El teatro de los jóvenes dramaturgos regio - montanos expresa el desafío de una generación que ha aceptado convivir con el vacío, que se sabe sola, pero que encuentra en la invención de estructuras dramáticas abiertas su posibili - dad de ser irreverente y de soñar con mundos virtua les e imposibles.

ANA LAURA SANTAMARÍA. Licenciada en Literatura Dramática y Teatro, Maestra en Filosofía, cursa el doctorado en Estudios humanísticos. Crítica teatral. Autora de Desde la butaca. Teatro regiomontano en el fin del milenio.

Vidal Medina



LA ESTÉTICA DEL DESIERTO

Armando Partida

En la pasada Muestra Nacional de Teatro celebrada en Morelia, Michoacán, tuve la oportunidad de entrevistar a Ángel Norzagaray para aclarar el término “estética del desierto”, con el que él identifica su proceso de trabajo.

Este dramaturgo y director de escena, nacido en Sinaloa pero establecido en Mexicali, es uno de los promotores culturales que mantienen en buena salud el teatro que se realiza en el norte de la República.

— *Cuando te referiste al teatro que se hace en la zona fronteriza, particularmente en Mexicali, acuñaste un término: “estética del desierto” para clasificar tus puestas en escena, tu estética teatral. ¿Qué significa para ti este término?*

— La aceptación de que la geografía influye en los estados de ánimo de los personajes, evidentemente de los autores, de los actores, de la concepción. Unas formas de trabajo que tuvieron que ver con el entorno que estábamos viviendo.

— *¿Cuáles serían esas particularidades de tu trabajo? Al hablar de comportamientos de los habitantes, ¿viste que hay que acceder a otra forma diferente de trabajo con los actores?*

— No sé si diferente. No me propuse la diferencia por la diferencia ni variante alguna, simplemente me planteé una forma de trabajar que implicará poco movimiento para no deshidratar el cuerpo. Cualquiera que conozca Mexicali sabe que si camina un buen rato, hay una cosa que se llama “golpe de calor” que lo puede matar, así que busco el máximo de expresión en el mínimo de movimiento, independientemente del texto que se esté trabajando. Entonces, busco esa contención y traigo muchísimo con los actores, que tienden demasiado —y eso lo sabemos todos los que dirigimos, enseñamos o hacemos teatro— al movimiento por el movimiento. En principio lo que quieren es moverse y lo que yo les exigo es que no se muevan por que si se mueven se mueren, se deshidratan. Ésa es la premisa fundamental en el trabajo con los actores, además de lograr que éstos encuentren una forma de expresión sobre el escenario y que cuenten más con esto. Creo que estamos pasando por una etapa en la que se perdió mucho esto de “contar historias” y a mí me parece que la parte entrañable del teatro y donde nosotros hacemos contacto con el espectador es contando historias.

El trabajo consiste en cómo lograr contar una historia con este tipo de movimiento, por un lado, y, por otro, cómo lograr despojar al escenario de la decoración o de las grandes escenografías, pues casi todas tienen una estética del desperdicio o de la decoración por la decoración misma. Todo tiene que estar centrado en muy pocos elementos y en el ahorro, el ahorro en energía básicamente para no morirte. Una peculiaridad que también tiene nuestro entorno es la de que si tú vas por ciertas zonas de Mexicali parece más un set de cine que un lugar habitado. Siempre tengo la sensación de que a Mexicali, sobre todo en su centro antiguo, alguien algún día va a llegar y a levantar la escenografía y se la lleva. Entonces, eso da una sensación de extrañamiento. Este pensamiento también te permite ahorrar energía: analizar las cosas antes de dar el siguiente paso y sorprender. No sé si lo haya logrado, pero ésa es la idea básica de mi trabajo.

— *Pero si tomásemos otro punto de partida en la puesta, en la escenificación de Mexicali a secas hay una estética espectacular. ¿No encuentras una contradicción con lo que estás diciendo?*

— Digamos que ahí se ve más la media entre forma y contenido. El ahorro consiste en que en una hora contamos la historia de Mexicali desde los cucapá hasta la época contemporánea de maquilas, corrupción, muerte, etc. El progreso. Entonces, en esta sucesión rápida a los ojos del espectador, el actor tiene que estar trabajando para pasar de una cosa a otra en un ahorro de tiempo; debe estar preparado para pasar de un cuadro a otro que puede durar cuatro o cinco minutos, quizá tres. Con cualquier descuido, con cualquier desperdicio de energía, se deshidrata. Incluso Mexicali a secas es el primer trabajo en donde me empiezo a plantear esto.

— *¿En tu trabajo como director ha habido alguna transformación en ese concepto escenográfico-visual que siga algún parámetro de teatro de imagen, de teatro visual, de teatro físico, que llegue a constituir una conceptualización de la escenificación que esté determinada por alguno de estos factores?*

— Lo que pasa es que no me lo planteo, pero si sale inevitablemente, alcanza a salir en algo, la presencia incluso física del desierto, que acompaña, que vaya con ella y que esto trascienda a una poética.

— *¿Podría decirse que en Mexicali a secas hay todavía algunos elementos adquiridos durante tu formación en la Universidad Veracruzana, pasando por*

El álamo santo, por Una Isla llamada California?, ¿sentirías que hay una transformación y habría en ese primer arranque todavía la presencia de la estética del espectáculo de algunos profesores son quienes te formaste en dicha Universidad?

— Indudablemente. Pero más que el trabajo espectacular de ellos sobre la escena, propiamente las clases, mis primeros acercamientos en mis primeros semestres y ahí se hacen esos movimientos conscientes, trabajando eso. Ahora que lo pienso, evidentemente todo ese tipo de cosas salen, pero no lo hice consciente y no creo que haya sido tanto como espectáculos porque a mí no me tocó ver tantos.

— *También te lo preguntaba por lo que ahora se conoce como teatro físico, teatro visual, teatro de imagen o teatro de texto. En el proceso de tu trabajo, ¿qué es lo que más te ha interesado de estos aspectos?*

— Lo que pasa es que cada tema busca la forma que lo contenga y lo expanda. En *El álamo santo* sí estaba tratando de la imaginería popular, pero el mismo tema estaba diciendo: si estás hablando de que te dé la imagen de la Virgen de Guadalupe, si estás hablando de hechicerías y santerías para ir a ver al álamo, entonces queremos ver algo, no una copia fiel de eso.

— *En relación con la estética del desierto, ¿cuál sería ese proceso de traducción?*

— Igual. Yo creo que la conclusión es la misma. *El álamo santo* duraba 55 minutos y en ese tiempo había que contar una historia en la que todos en nuestro corazón somos Cristo y la Virgen de Guadalupe, nos encontramos en ellos; había que contarlos con una estética del Renacimiento porque ahí están reproducciones de pinturas del Renacimiento, con una estética popular, del norte, con música, etc. No sé si recuerdas pero cualquier titubeo, cualquier movimiento de más por parte de los actores imperdiría que *El álamo santo* se cuente en ese tiempo con la precisión que queríamos que se contara. Creo que la obra tenía esa precisión.

— *¿Cuál es el proceso de entrelazar esa estética del desierto con las referencias culturales, con el tema mismo y con el proceso de la dramaturgia?*

— Escribo muy pocas obras en el escritorio. Mi proceso de dramaturgia es lo que el teatro me dicta: “Esto es lo que quiero que hagas”. Mis peores obras son las que hago en el escritorio. A lo mejor tengo una idea de lo que quiero hacer y voy y le pregunto al teatro: “Oye, ¿cómo vas a querer que la cuente?”

PARA EXPRESAR NUESTRA FORMA DE VIDA

TEATRO-BAR EN SONORA

Roberto Corella

Aislamiento. El desierto en su esplendor. ¿Quién está escribiendo teatro en el norte? ¿Dónde se publica? ¿Dónde se compra? Sabemos de Sonora; sabemos un poco de Sinaloa, de la Baja y de Chihuahua. ¿Un poco? ¡Muy poco! ¿Temas? La soledad, el desarraigo, las injusticias, la frontera. Aquí empezamos mucho después que los del Centro y nos volcamos a la historia local, al suceso de ayer o antier; a tratar de rescatarnos, de sabernos, de encontrarnos.

En Sonora escriben Sergio Galindo, Cutberto López, Ernesto García Núñez, Marcos González, Abigael Bojórquez (que volvió a escribir teatro luego de haberlo hecho en los años sesenta), Fortino Corral, Miguel Ortiz, Rafael Martínez y más.

Aislamiento del centro. Aislamiento del norte. Aislamiento en la región.

Gracias al error de diciembre, en 1995 se inicia el teatro-bar en Hermosillo. Sergio Galindo, apoyado por José Manuel Real Valencia, montó sus *Güevos rancheros*, que para estas fechas ya lleva más de 1200 representaciones. Algo inusitado por acá. Le siguen *Se sopla mejor a los cuarenta* de Ernesto García Núñez, que en realidad se llama *La vida empieza a los cuarenta*. Luego vienen *Más sabe el viejo por diablo (Los pajarracos)* del mismo García, *Don Juan Chilorio*, versión libérrima del Tenorio, *La santa de Navojoa (Un secuestrado con ganas)* de Fortino Corral, *Viva México, ca... rambas* de Marcos González, *Quechilontzin stranger* de Abigael, *Pa'cabarla de amolar* de Mario Galaz... Y la lista sigue.

El sonorense, reacio a involucrarse en el teatro, se interesa por el novedoso concepto del teatro en el bar y empezó a asistir. ¡Ah! Pero debía tener ciertas características: ser regional, hablar como los de acá, reírse de los de acá (aun que aquí también caben los de allá), decir tamañas palabrotas. Hilación de chistes, las más de las veces; adaptaciones de textos, recurso de muchos; anécdotas o sucesos (vividios o imaginados), también (con sabor de acá, desde luego).

Ante una notable ausencia de apoyos oficiales al teatro, el bar se convirtió en un refugio natural para el teatrero. El teatro de sala desapareció (¿cuáles teatros? Sólo hay dos, permanen-

temente ocupados en eventos *x* o *y*. ¿En qué condiciones?). Pronto empiezan las dificultades: la falta de creatividad o el miedo a probar con fórmulas novedosas; falta de atrevimiento para hacer una puesta distinta, con alta producción. Nos decimos profesionales, pero nos falta rigor, preparación, vuelo. Luego, la voracidad del empresario que —no conforme con el producto de la venta— empieza a cobrar porcentaje sobre las entradas; el alejamiento del espectador; los medios de comunicación que creen que están frente a la gallina de los huevos de oro y quieren su tajada; las autoridades que nunca han apoyado —al menos no lo suficiente— y ahora también imponen reglas destinadas a cobrar hasta por el aire que se respira.

El público se divide: quiero lo mismo, quiero reír sin tener que pensar; quiero creatividad: al ver una obra de bar ya las ví todas; si no es con fulanito, no voy; si no es en tal lugar, ¿cómo?; prefiero los table-dances, el teatro ya pasó de moda, y un etcétera más largo que la cuaresma.

Y, efectivamente, el teatro-bar deja de ser visto como alternativa. Las producciones escasean, se reestrenan montajes que tuvieron cierto éxito, o bien se repiten fórmulas. También se voltea a otras ciudades y se hacen temporadas en Nogales, Ciudad Obregón, Guaymas, San

Paquita Esquer en Pa'cabarla de amolar. Foto: José Mon-



TEATRO DEL NORTE
HACIA UNA
ESTÉTICA DE
LA FRONTERA



Luis Río Colorado, Navojoa. Los pocos intentos de teatro de sala fracasan: no se ha logrado ampliar el abanico en lo que a público se refiere. Tenemos, sí, más actores, más foguados, pero que ya saben lo que es cobrar por su trabajo y les cuesta hacer teatro de sala que no les garantiza remuneración económica.

En los últimos años se está haciendo teatro escolar y se han logrado dos que tres montajes interesantes. Aquí el obstáculo se llama Secretaría de Educación y Cultura, organismo que no se interesa por esta manifestación y no permite que el escolar asista al teatro en el teatro. Ya tenemos una nueva administración; esperemos que las cosas cambien.

Pero ya nos desviamos, para variar. La dramaturgia del norte. Dicen los enterados del Centro que aquí se está dando la nueva dramaturgia mexicana, la novedosa, la comprometida. Puede ser, pero no se conoce. Nosotros poco o nada sabemos de lo que hacen nuestros vecinos. Sí hay publicaciones, no muchas, pero la mayoría se encuentran en los almacenes. Las librerías no las tienen, las bibliotecas tampoco, las instituciones no saben.

También vemos poco el teatro que se está haciendo en el norte y en cualquier parte. Desde que desaparecieron las Muestras Regionales ya no se promocionan los diferentes grupos en su región y pocos o ninguno de por acá se interesan en enviar su video para ver si es seleccionado para la Muestra Nacional de Teatro.

Somos gente de teatro. Seguiremos siéndolo. Tal vez en un futuro logremos crear mejores condiciones para alcanzar esa anhelada profesionalización del teatro en todas sus ramas; esa formación de público que no hemos podido. Ya tenemos una licenciatura en teatro que pronto dará frutos. Tal vez algún día contemos con infraestructura adecuada y espacios en comodato a grupos, con capacitación, con apoyos para la producción, con espacio en los medios, con autoridades sensibles. Siempre habrá caminos para hacer del juego de la expresión esa nuestra forma de vida.

ROBERTO CORELLA. Actor, director teatral y dramaturgo. Autor del libro *El teatro sonorense visto desde la frontera*.

UNA ISLA FLOTANTE, UNA ISLA DE LIBERTAD

LA CASA DE LOS ORÍGENES Y DEL RETORNO

Eugenio Barba

Magnífico Rector, profesores, autoridades, estudiantes, señoras y señores, permítanme en esta ceremonia, que honra tanto a mis compañeros del Odin como a mí, recordar en signo de gratitud los orígenes: las primeras palabras de un conocido texto teatral:

—*Merdre!*

El *incipit* más conocido del drama europeo debería, tal vez, ser evitado en esta reunión solemne. Pero no se puede, porque esta sorprendente exclamación es, sin duda, la más significativa.

La provocación con la cual Jarry abre *Ubu Rey*, cuando fue escrita y dicha por primera vez, tuvo que ser deformada (*Merdre!*) para resultar aceptable. Hoy, si no fuese deformada y un poco contrahecha, sería tan banal que pasaría inobservada. Esta palabra distorsionada debería ser escrita sobre las banderas de nuestros teatros, si los teatros izasen aún banderas en la cima de sus tejados, como hacían en Londres en los tiempos de Shakespeare.

Esta palabra sobre una bandera no es un insulto. Es un rechazo. Es lo que el teatro, lo sepa o no, dice al mundo que lo circunda. Y para decirlo con eficacia y coherencia, tiene que alejarse del lenguaje cotidiano, elaborarlo y situarlo en un espacio paradójico.

El espacio paradójico es la única patria del teatro.

Para esa patria Jarry ha creado una imagen sarcástica y antitética, digna de ser mostrada como emblema sobre una bandera:

Quant à l'action, qui va commencer, elle ce passe en Pologne, c'est à dire Nulle Part
(En cuanto a la acción que va a comenzar, sucede en Polonia, es decir en Ningún Lugar)

Era el 10 de diciembre del 1896, cuando en las candilejas del Théâtre de L'Oeuvre de París Jarry pronunció estas palabras, que pueden resultar amargas, irónicas y hasta desesperadas —cualquier cosa menos tristes o provocatorias. Son alegres, llenas de vitalidad, como el *humor negro* que he aprendido a conocer y a apreciar aquí en Polonia. Deberíamos quizá reflexionar sobre este

hecho: cuando Jarry puso en el papel esas palabras gozosas y nihilistas, *Nulle Part* (*Ningún Lugar*), las escribió con las iniciales mayúsculas. No como una ausencia, sino como una identidad.

Polonia es mi patria profesional. Siempre lo he pensado porque aquí he vivido los años fundamentales de mi aprendizaje. Aquí asimilé la lengua del trabajo, la actitud crítica hacia la historiografía, las bases del saber y las tensiones ideales del artesanado teatral. Polonia fue el ambiente que guió mis primeros pasos hacia mi destino. Hoy, en el momento del retorno a la casa de mis orígenes, después de casi medio siglo, me pregunto si Polonia no se transformó en mi patria profesional precisamente por su fuerte vocación de representar, para mí, el reino de *Nulle Part*.

¿Qué quería decir Jarry con aquella expresión, en el lejano 1896? ¿Aludía solamente al desmembramiento político de la nación polaca? ¿Y a qué aludía escribiendo las palabras con mayúscula? En la escuela había estudiado con seriedad el griego. Y en griego *Nulle Part* es *ou-tópos*, Utopía. ¿Era también a esto que aludía en su alegre y vital *humor negro*? Nosotros sabemos muy bien, a través de nuestras experiencias y de la Historia que ha acompañado nuestras vidas, cuanto la Utopía tiene que ver con el *humor negro*.

Hablo de Jarry pensando en mi Polonia de hace más de 40 años, y emerge entonces Witold Gombrowicz y su *Ferdydurke*. Lo conocíamos de memoria. El libro de Gombrowicz, como un gran mito burlón, nos daba las palabras, los paradigmas y las tipologías con las cuales Grotowski y yo nos hablábamos. E inmediatamente, en el teatro interior de mi mente, Gombrowicz y Jarry se asocian a un artista que ha poblado de imágenes indelebles el teatro de la segunda mitad del sigloXX, y del cual quisiera evocar la presencia: Tadeusz Kantor.

De nacimiento y escuela soy italiano. De educación política, noruego. Profesionalmente, polaco. En 1963, cuando en el teatro-laboratorio 13 Rzedów de Jerzy Grotowski y Ludwik Flaszen tuve que poner en escena un texto para mi examen de dirección, pensé en mis raíces, en la *Divina Commedia* de Dante Alighieri. Proyecté entonces un espacio teatral doble, dos escenarios a ambos extremos de la sala, y el viaje de Dante

en el medio, entre los espectadores, en el espacio del Desorden —otra palabra que habría que escribir también con mayúsculas, como *Nulle Part*. Buscaba un escenógrafo y me dirigí a Kantor. Nos encontramos y hablamos detenidamente. Era amable y curioso. No mostró para nada ese mal carácter que le atribuían. ¿Dónde, a Opole? ¿En qué teatro, al Ziemi Opolskiej? Le respondí que trabajaba con Grotowski. Recuerdo el destello de sus ojos. Kantor se levantó y sin decir ni siquiera una palabra me dejó plantado. No lo vi nunca más.

Esto es parte de la anecdótica, no es historia. Las rivalidades, los celos, las glorias y los miedos son espuma efímera y no hay que confundirlas con las potentes olas del mar que se empecinan contra la estabilidad de la tierra firme.

Si evoco en mi memoria olas aparentemente desaparecidas, no lo hago como un llamamiento a una *umar_a klasa*, a “una clase muerta”: Tadeusz Kantor, Heiner Müller, Julian Beck, Carmelo Bene, Jerzy Grotowski. Esas olas se han convertido en corrientes profundas, templan el clima en el cual actuamos profesionalmente, son *nuestro mundo*. Si a este mundo, este potente reino de *Nulle Part*, lo intentásemos encerrar entre los confines que llamamos “pasado”, seríamos entonces nosotros quienes en realidad morimos. Esas personas, aparentemente desaparecidas, no son nuestros recuerdos. Son nuestra sangre, son el espíritu vital que nos mantiene en vida.

Quien me conoce lo sabe: para mí Polonia, más que cualquier otra experiencia, fue Grotowski. No sirve repetir lo que ya he dicho tantas veces. Esta ceremonia en el 2003 es la escena más reciente de una trama que comenzó en el 1961, con el encuentro en Opole de un italiano de 25 años, inmigrante en Noruega, y que había viajado mucho, con un director polaco de 28 años que había dado pocas vueltas por el mundo, pero había comenzado a explorar la geografía vertical, conocía el arte de la política y de la disidencia, y sabía ponerlas al servicio de la libertad espiritual.

Reconozco en Jerzy Grotowski a mi Maestro. Y sin embargo, no me siento ni su alumno ni su secuaz. Sus preguntas se han vuelto las mías. Mis respuestas son cada vez más diferentes de

las suyas.

Jerzy Grotowski era *sensato*; por eso era un destructor del sentido común y de las ilusiones. Era el hombre de la paradoja, y logró transformar la paradoja en un país concreto. Conquistó autoridad en los territorios del teatro. Era un profeta en el sentido original de la palabra porque no hablaba en su propio nombre, sino en nombre de una objetividad poco evidente.

Erigió la pregunta fundamental para el teatro de nuestro tiempo, la más dolorosa y la más decisiva para su porvenir. El teatro como arte le interesaba sólo como punto de partida, no caía en la ilusión de creer que de la estética y la originalidad pudiese depender su futuro potencial.

Preguntó simplemente: ¿Qué queremos hacer con el teatro?

Las preguntas proféticas no acuñan palabras nuevas. Subvierten las expresiones comunes. Cuántas veces hemos sentido repetir la pregunta: “¿Para qué sirve el teatro?”. Las verdaderas respuestas no podemos alcanzarlas a través de las palabras, sino con los hechos.

¿Qué queremos hacer con el teatro? ¿Tenemos que resignarnos a ser guardianes de sus formas, gobernados por turistas, por funcionarios del mecenazgo, por los reglamentos del solemne museo del “espectáculo viviente”? ¿O queremos decidir con nuestras acciones *por qué* este artesinado es para cada uno de nosotros tan necesario; *qué* hay que extraer de este prestigioso vestigio de una sociedad que ya no existe; *con quién* hay que luchar para reconocer los secretos y las potencialidades de nuestro quehacer; *cómo* y *dónde* refundir y utilizar nuevamente sus materiales y sus substancias?

Grotowski ha transformado un modo de decir, un malestar difundido y un cierto descontento de la gente de teatro en una *verdadera* pregunta. Y ha respondido con la evidencia de los hechos realizados. Ha tomado de la profesión teatral todo lo que necesitaba para poder crear una rigurosa disciplina de libertad, desligada de cualquier vínculo metafísico o doctrinario. Ha circunscripto una región muy particular del reino de *Nulle Part*: un yoga, sin una mitología compartida. Ha trazado la ruta de un viaje vertical a partir del teatro.

En la raíz de la pregunta fundamental Grotowski levantó un totem: la técnica. No se refería a la manipulación de los objetos y de las máquinas, sino a la indagación empírica sobre la acción humana, del ser humano en su integridad y entereza. La técnica era la premisa para una unión difícil, incluso precaria, de aquello que en la vida cotidiana está dividido: el cuerpo y la mente, la palabra y el pensamiento, la intención y la acción. El tótem era la técnica del actor, es decir, de la relación entre un ser humano y otro. “Actor” se dice en singular, pero presupone siempre dos personas: sin espectador no hay actor —y ni siquiera *Performer*, aunque esté escrito con mayúscula; cualquiera que sea el modo en el cual la noción de “espectador” se pueda interpretar, definir, encarnar o ser imaginada por nosotros.

Preguntas idénticas-respuestas divergentes.

No es la ortodoxia fiel, sino el encuentro a través de las diferencias lo que permite al pasado circular en nosotros como dentro de un sistema sanguíneo.

El reino de *Nulle Part* promete aceptación, inspira un sentido de aislamiento, exhala quimeras y, en algunos casos raros, empuja hacia la profundidad. Es esto lo que la técnica regala, cuando se avanza a lo largo de su camino: la conciencia de que la constricción se transforma en instrumento de libertad.

En el reino de *Nulle Part*, senderos que parten de lugares distantes, se encuentran y se fundan. Otros, que tienen el mismo origen y paecen indisolubles, se bifurcan. Podemos descubrir las escaleras que están explorando, hacia arriba y hacia abajo, la geografía vertical. Y podemos encontrar fortalezas “con muros de viento”, en las cuales la técnica y la tensión ideal inventan estrategias que nos permiten *vivir* en nuestro tiempo sin *ser* de nuestro tiempo. En el espacio paradójico del teatro se pueden construir *historias paralelas* a la Historia que nos engloba y nos arrastra, y transformar en sólidas relaciones humanas, valores que parecen sólo sueños e ingenuidad.

Hablo de hechos realizados. Basta disponer de una mirada suficientemente aguda y experimentada para distinguir la historia subterránea del teatro en el mundo moderno.

¿Qué hacer con el teatro? Mi respuesta, si tengo que traducirla en palabras, es la siguiente: una isla flotante, una isla de libertad. Irrisoria, porque es un grano de arena en el torbellino de la historia y no cambia el mundo. Pero es sacra, porque nos cambia a nosotros.

Vivo el reino de *Nulle Part* como un reino abandonado por sus reyes y reinas. Su vida está regulada por muchas disciplinas y por ninguna Ley. Es el lugar en el cual se puede decir “no”, sin hundirse en la negación de las obligaciones y los vínculos. Es el lugar del Rechazo que no se separa de la realidad circunstante; es más, es donde el acto de rechazar puede ser cincelado como una joya, como una fábula atractiva, que después nos sorprende cuando nos parece que habla de hoy y precisamente a nosotros.

Hoy estoy conmovido, porque estoy dentro de una fábula, y esta fábula me la están contando en Varsovia. ¿Qué lugar puede representar mejor que la universidad de los orígenes de mi trayectoria profesional, el castillo de las fábulas, un castillo al que regreso como *doctor honoris causa* en el quinto acto de mi vida?

Y sin embargo, en este preciso momento veo nuevamente los huesos que los bulldozer seguían extrayendo de los escombros de Varsovia, aún a comienzos de los años sesenta. Pertenezco a esa generación de jóvenes hambrientos de libros, que cuando alzaban los ojos corrían el riesgo de ver huesos en la tierra y los escombros que se llevaban los camiones que reconstruían Europa después de la Segunda Guerra Mundial. Descubríamos otra hambre, más allá del hambre por el saber y por los libros. Como si sin leer no se pudiese respirar,

y al mismo tiempo todos los libros estuviesen allí para escondernos verdades.

Para aquellos de nosotros que han podido gozar de la elocuencia y de la poesía de los libros junto al horrendo mutismo de los huesos de los anónimos asesinados, el teatro fue un puente entre el hambre de saber y el hambre de lo que se revela cuando se abandona el saber. Un puente que puede construirse con método, según las mejores reglas de la arquitectura, pero que no está hecho para detenerse en él, como si fuese una meta.

Sí, el teatro es un arte. Pero su belleza no basta para capturarnos. Este arte fue desvalorizado por mucho tiempo. Y luego, finalmente, apreciado y premiado como merecía. Mis compañeros del Odin y yo les agradecemos, conmovidos, el aprecio y los premios. Pero hemos visto los huesos. No se puede pretender que la pompa de las ceremonias teatrales y su solemnidad pueda saciar nuestro hambre. Los vastos palacios de las fábulas están hechos para ser visitados y abandonados. Si nos encariñamos con ellos nos volvemos figuras ilusorias en las manos de las brujas y los ogros en los que nos hemos transformado.

Amo el teatro porque me repugnan las ilusiones. No creo que el descontento —este espíritu de rebelión que me cavalga— pueda al fin aquietarse. Cuando parece reducido al silencio, siento el olor de la mentira que penetra en mi nariz. Si el descontento se aquietta, no sabría qué hacer con el teatro.

Repetir, repetir, repetir. La acción en el teatro está hecha para ser repetida, no para alcanzar un objetivo y proseguir más allá. Repetir significa resistir, oponer resistencia al espíritu del tiempo, a sus promesas y amenazas. Sólo después de haber sido repetida y fijada, una partitura puede comenzar a vivir.

Caerá aún mucha nieve, el hielo volverá. Desde el interior de este laborioso descontento hecho de acciones, aplicando ese artesinado de la disidencia que llamo teatro, mis compañeros del Odin y yo nos esforzamos para no ceder a las tentaciones del progreso y al ímpetu del tiempo. Sin turbamiento, con nuestros muertos amados a nuestro lado, y para nosotros siempre en vida, miramos aquello que de nosotros día tras día se va.

Una vez más mis compañeros del Odin y yo les agradecemos. A quienes hoy tienen 20 o 25 años, desde esta cátedra, no tenemos otra lección para transmitirles en palabras.

Traducción de RAÚVAIZA

Discurso en ocasión del título de Doctor Honoris Causa otorgado por la Universidad de Varsovia, 28. 5. 2003.

EUGENIO BARBA. Dramaturgo, director de escena y teórico teatral. En 1964 funda su teatro-laboratorio Odin Teatret, en Holstebro, Dinamarca, y en 1979 el ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral). Autor de *Más allá de las islas flotantes* y *Teatro. Soledad, oficio y realidad*, entre otros libros.



Convocatoria para la publicación de microdramas

El Centro de Artes Escénicas del Noroeste, A.C.,
 Paso de Gato, Revista Mexicana de Teatro,
 y el Centro Cultural Helénico

Convocan

A dramaturgos a participar en la publicación de un libro de microdramas.

1. Pueden participar dramaturgos en etapas, en proceso y concluidos.
2. Mandar una obra de teatro completa escrita en un documento Word con una extensión de dos a ocho cuartillas. Cada cuartilla corresponde a 1,500 caracteres (sin contar espacios).
3. Anexar una síntesis curricular no mayor de cinco renglones en los términos establecidos previamente, y anexar número telefónico y correo electrónico.
4. Mandar una carta con copia a la SOGEM en la que se aceptan las cláusulas de esta convocatoria.
5. La selección de los textos correrá a cargo del Consejo Editorial de CAEN, que está conformado por Jaime Chabaud, Sergio Román y Daniel Serrano, entre otros.
6. Este jurado podrá sugerir cambios o correcciones a los textos preseleccionados.
7. Los textos pueden ser enviados por correo electrónico a: contacto@caenweb.org y danid@dramadram.com
8. Fecha límite: 31 de mayo del 2004.

El Gobierno del Estado de Coahuila a través del Instituto Coahuilense de Cultura y Pasodegato, Revista Mexicana de Teatro

Convocan al Primer Concurso Nacional de Monólogos bajo las siguientes bases:

1. Podrán participar todos los dramaturgos mexicanos o nacionalizados sin límite de edad. Quedan excluidos de esta convocatoria: obras que hayan sido representadas o premiadas en otro certamen; trabajos que encuentren participando en otros concursos en espera de dictamen, y el personal del Instituto Coahuilense de Cultura.
2. Los concursantes deberán enviar sólo un monólogo inédito, en español con tema y forma libres, cuya duración mínima de representación sea de 50 minutos. Los trabajos deberán presentarse por cuadruplicado, escrito en computadora, en documento Word, letra Arial 12, a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara.
3. Los trabajos deberán ser firmados con seudónimo. Adjunto al trabajo se deberá incluir un sobre cerrado con los siguientes datos: título de la obra, nombre del autor, domicilio, número telefónico y, de contar con ellos, número de fax y dirección de correo electrónico, así como una ficha curricular. Estas plicas de identificación serán depositadas por la comisión organizadora en una notaría pública de la ciudad de Saltillo, Coahuila.
4. Los trabajos deberán ser enviados a cualquiera de los siguientes domicilios:

Instituto Coahuilense de Cultura
 Primer Concurso Nacional de Monólogos
 Juárez e Hidalgos'n
 Zona Centro
 C.P. 25000, Saltillo, Coahuila

Pasodegato
 Primer Concurso Nacional de Monólogos
 Eleuterio Méndez # 11
 Col. Churubusco-Coyoacán
 C.P. 04120, México, D.F.

5. La fecha límite de recepción de trabajos será el 13 de febrero de 2004 las 14:00 horas.
6. En el caso de que los trabajos remitidos por correo, se aceptarán aquellos en los que la fecha del matasellos de la oficina postal de origen no exceda la del límite de la convocatoria.
7. El jurado calificador estará integrado por especialistas en el tema de concurso y sus nombres serán dados a conocer en el momento de emitir el fallo.
8. Una vez conocido el resultado se procederá ante notario a la apertura de la plica de identificación de quien resulte ganador, y de inmediato le será notificado.
9. No se devolverá el material enviado, el cual quedará en resguardo de los convocantes con el fin de que éstos elijan los trabajos recomendables para la posible publicación de un libro editado por el Instituto Coahuilense de Cultura y Pasodegato.
10. El Instituto Coahuilense de Cultura cubrirá los gastos de transporte, hospedaje y alimentación del ganador para que asista al acto de premiación en la ciudad de Saltillo, Coahuila.
11. Es facultad del jurado descalificar cualquier trabajo que no cumpla con alguno de los requisitos de esta convocatoria.
12. El fallo del jurado será dado a conocer a través de periódicos de circulación nacional y local el 10 de marzo de 2004.
13. Premio único e indivisible \$20,000.00 (veinte mil pesos M. N. 00/100), diploma, así como la publicación del texto en la revista Pasodegato en el número 16/17 (abril-junio), y se entregará en el marco del Festival de Monólogos Coahuila, a celebrarse en junio de 2004.
14. El premio puede ser declarado desierto. En este caso las instituciones convocantes utilizarán el monto del premio para organizar un curso de dramaturgia de monólogos.
15. La participación en el premio implica la aceptación de las condiciones de estas bases.
16. La comisión organizadora resolverá los casos no previstos.

Para mayor información, comunicarse a los teléfonos:

En el Distrito Federal	En Saltillo, Coahuila
(0155) 56 88 92 32	(01 844) 4 12 19 47
56 88 87 56	4 12 82 67
56 05 33 49	01800 20 20 489



PASODEGATO
 REVISTA MEXICANA DE TEATRO

CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NOROESTE, A.C.

CONACULTA PUEBLA

PASODEGATO



TEATRO JULIO CASTILLO *

COMPañIA NACIONAL DE TEATRO Don Juan Tenorio



de José Zorrilla
Martín Acosta, dirección
Alejandro Luna,
escenografía e iluminación
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs.
Domingo, 18:00 hrs.
Del 15 de enero al
29 de febrero.

Las bodas del cielo y el infierno



De William Blake
Antonio Castro, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs.
Domingo, 18:00 hrs.
Marzo - Abril.

COMPañIA EMOCIONARTE Ana ¿Verdad?



de Francisco Hinojosa
Margarita Mandoki, dirección
Sábados y domingos, 12:00 hrs.
*¿Tu como te llamas?
¿tú de dónde eres?*
Del 17 de enero al
28 de marzo.



TEATRO EL GALEÓN *

DeSazón



De Víctor Hugo Rascón Banda
José Caballero, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
*Estoy tan confundida, que ya
no sé a qué mundo perteneces*
Del 15 de enero al
29 de febrero.

El diván

Una creación franco mexicana



Michel Didym, dirección
Mauricio García Lozano,
dirección adjunta de actores
Lunes, 20:00 hrs.
*Veinte autores escriben
psicoanálisis para veinte actores*
Del 26 de enero al
29 de marzo.

CENTRO DRAMÁTICO DE MICHOACÁN La honesta persona de Sechuán



De Bertolt Brecht
Luis de Tavira, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
*¿Dónde han quedado aquellos
valores por los que en otros tiempos
los hombres querían vivir y en caso
de faltar estaban dispuestos a morir?*
Marzo

SALA XAVIER VILLAURRUTIA *

TEATRO SOMBRERO AZUL Día de campo



De Fernando de Ita
David Hevia, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Las postas no matan
Del 15 de enero al
22 de febrero.

Salvador

La montaña, el niño y el mango



De Suzanne Lebeau
Sandra Félix, dirección
Sábados y domingos,
13:00 hrs.
*Un encuentro con el niño
que fuimos, para descubrir
el amor*
Del 31 de enero al
29 de febrero.



Rey de pies a cabeza

De Guy Follsy
Raúl Serrano, dirección
Jueves y viernes, 20:00 hrs.
Sábado, 19:00 hrs.
Domingo, 18:00 hrs.
Marzo - Abril.

TEATRO ORIENTACIÓN *

True west



De Sam Shepard
José Caballero, dirección
Lunes y martes, 20:00 hrs.
*Cuando los hermanos
se enfrentan*
Del 19 de enero al
23 de febrero.

TEATRO SUNIL Te amo



Autor y dirección,
Danièle Finzi Pasca
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
*Un relato sobre la amistad
en tierra de ballenas*
Del 15 de enero al
29 de febrero.

Vincent en Brixton



De Nicholas Wright
Raúl Quintanilla, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 18 de marzo al
20 de junio.

TEATRO EL GRANERO XAVIER ROJAS

El canto del dime-dime



De Daniel Danis
Boris Schoemann,
dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Amor - amar a compartir
Del 29 de enero al
29 de febrero.

El regreso al desierto

De Bernard-Marie Koltes
Boris Schoemann, dirección
Jueves y viernes 20:00 hrs.
Sábados, 19:00 hrs.
Domingos, 18:00 hrs.
Del 11 al 28 de marzo.

¿En qué piensas?



De Xavier Villaurrutia
Ricardo Ramírez Carnero,
dirección
Miércoles, 20:00 hrs.
A partir del 14 de enero

La sirvienta de Karl Marx



Autor y dirección,
Isaac Slomianski
Lunes, 20:00 hrs.
Del 19 de enero al
29 de marzo

GRUPO MARIONETAS DE LA ESQUINA Dibújame una vaca



De Amaranta Leyva
Lourdes Pérez Gay,
dirección
Sábados y domingos,
12:30 hrs.
La vaca no es como la pinta
Del 17 de enero al
14 de marzo

ITI UNESCO Del 17 al 26 de enero.

Teatro Jiménez Rueda
Av. de la República 154, Col. Tabacalera



Centro Cultural del Bosque *

Paseo de la Reforma y Campo Marte
Metro Auditorio

POR SU DERECHO A EXISTIR

EN DEFENSA DEL TEATRO

Enrique Singer

Existe una clara y definitiva tendencia en el mundo a subordinar la política artística a las leyes del mercado; incluso más, como dice Néstor García Canclini, existe la intención de establecer una organización social donde la mejor política hacia el arte es la que no existe. Los apoyos económicos han crecido poco en los últimos años y ha costado mucho trabajo abrir espacios para encontrar fórmulas de organización alternas. La tendencia es tan fuerte, que por supuesto rebasa a los funcionarios encargados de las políticas culturales. Pese a los esfuerzos, el éxodo del Estado de su responsabilidad parecerá imparable. En ese modelo de "organización", la prioridad del mercado no sería únicamente el número de la asistencia de público, sino también la asistencia de un público que pague la totalidad de la inversión de llevar a escena una obra de teatro; si no se pudiera recuperar esta inversión o incluso incrementarla, simplemente el teatro no tendría derecho a existir. O crea plus valía o no vale.

Si bien la recuperación económica directa, es decir, la recuperación de los gastos sólo de la producción de la obra, no es fácil, además, cubrir los gastos de operación del teatro es simplemente imposible. No me refiero únicamente a las producciones institucionales, incluso en el teatro comercial el subsidio es absolutamente necesario, y hasta ahora este subsidio, cuando se trata de las grandes producciones, lo aportan empresas comerciales sin las cuales los productores no podrían pagar las grandes campañas publicitarias.

En sí mismo el teatro no es negocio o en el mejor de los casos es de gran riesgo. Y no es negocio porque no hay manera de modernizar las formas de producción, no hay ninguna tecnología que abarate la cadena productiva. En el teatro, la forma de producción es netamente artesanal, sigue siendo la misma desde los trágicos griegos (o antes). El teatro depende de los actores, los cuales necesitan un tiempo sensato de ensayos con representaciones en vivo y con cantidades de público limitadas. Se escapa de las leyes del capitalismo; el teatro como producto industrial está detenido en el medioevo y eso

es un pecado para el sistema capitalista. Es y será siempre una necesidad pedir que hagamos del teatro un espacio lucrativo. Sin embargo, hay un nicho en donde productores, generalmente heroicos, buscan vivir y hacer negocio (pequeño) en el teatro, y probablemente logran algunas temporadas lucrativas cuando generan obras que se acercan al lenguaje televisivo o cuando ocurre un fenómeno misterioso, pero son excepciones.

El teatro se conecta con otro tipo de necesidad, el teatro transita entre la belleza formal y el contenido: esencialmente el teatro es la herencia de la atávica sabiduría humana comunicada por la tradición oral. El teatro cuenta historias que se van transmitiendo de generación en generación de forma directa de un ser vivo a otro. El teatro nos liga a los orígenes, nos conecta con la fuente: ésa es su esencia, comunica a generaciones con otras generaciones. *Hamlet* es una parábola que tenemos que seguir viendo y escuchando, la cual se generó con base en relatos ancestrales. Cada generación reaprende algo de la vida con el doctor Stockman o con Edipo o reinventando sus propios mitos. Para ello, el teatro necesita renovarse formalmente a fin de que cada generación se manifieste de manera original; por ello necesitamos un espacio de creación y búsqueda de lenguajes que tiendan a esas renovaciones y ese trabajo le corresponde únicamente al Estado.

Pareciera que el apoyo y fomento al teatro (y a las artes) por parte del Estado está en real peligro de extinción. ¿Qué sustituye la organización estatal? Nada. El teatro es por definición subversivo y el peligro de su desaparición (momentánea por supuesto) radica en que vivimos en una sociedad altamente conservadora. Los aires de la reacción en contra del libre pensamiento soplan fuerte. Es bien sabido que México es uno de los países en donde el consumidor es altamente conservador y adquiere el producto que conoce; así, las marcas comerciales, en México más que en otros países, tienen una fuerza enorme. Lo mismo sucede en nuestra profesión: el público asiste a lo que conoce y piensa que lo que conoce es lo "bueno". Y lo que ve y conoce está en la televisión; poco a poco van ganando

terreno conceptos de producción que piden "nombres" o que conceden el lenguaje teatral a un público primario con temas poco propósitos. Pese que así es, que así ha sido por muchos años y que el público tiene el derecho de ver lo que se le antoje, el Estado tiene la obligación absoluta de ofrecer, por un lado al espectador y por otro a los artistas, la posibilidad de salir de los márgenes conocidos y romper fronteras. Así, muchos sentimos que una espada amenaza sobre nosotros: nuestro trabajo es dual, por un lado, defender el terreno ganado durante años por un Estado mal que bien preocupado por establecer políticas artísticas y, por otro, rediseñar y modernizar nuestro aparato institucional. La apuesta es a no desaparecer, al mismo tiempo que fortalece cernos.

Por otro lado, es importante reconocer que a pesar de los esfuerzos de las últimas administraciones, y de cambios y avances significativos en las políticas de apoyo a las artes, nuestras estructuras estatales no están todavía cumpliendo cabalmente con su tarea de organizadores y diseñadores de una política cultural a nivel nacional. El centralismo en que vivimos es agobiante, repito, pese a cambios fundamentales en los últimos años, como la aparición de Institutos de Cultura en los estados o incluso Secretarías de Cultura. Uno de los síntomas más peligrosos de la forma de organización centralizada es la incapacidad de las instituciones en la toma de decisiones rápidas y efectivas. Cuando la responsabilidad total recae en una sola persona (como sucede ahora en la Coordinación de Teatro del INBA) es prácticamente imposible diseñar objetivos precisos y ser lo más detallado en sus realizaciones. Es importante buscar fórmulas que permitan la descentralización de las funciones, que permitan trabajar en el detalle fuera de los parámetros políticos. Esto, desde mi perspectiva, se logrará únicamente mediante reformas paulatinas y consensadas que vayan hacia formas de organización y producción más eficaces y sensatas.

Una de estas formas, poco explorada en México, es la organización teatral colectiva con estabilidad. Hasta ahora, a pesar de haberse probado con éxito en muchos países, la organización de

producción en nuestro país no considera como viable la estabilidad de compañías o grupos; sin embargo, tiene ventajas definitivas ya que permite, además de encontrar lenguajes teatrales inéditos, la búsqueda de formas de financiamiento y de producción originales propiciadas por el esfuerzo conjunto de artistas y productores. En nuestro país se explora únicamente la producción de un teatro individual centrado en la idea creadora del director de escena, modelo que, pese a haber sido importante como fórmula en el siglo pasado, se ha vuelto a la vuelta de los años una vía poco práctica de producción teatral: el director se convierte en productor y eventualmente en promotor de una puesta en escena solitaria, desarrollando relaciones perversas entre creadores y funcionarios, donde la crítica periodística sin fundamento, la presión política o simplemente amiguismos logran canongías en el reparto de presupuestos. Igualmente, esta forma de producción tiende a desperdiciar una importante cantidad de recursos al perderse la infraestructura de la producción y la gramática que se podría elaborar entre creadores escénicos.

Así, nuestro reto es doble: debemos hacer sobrevivir un Estado organizador de políticas de producción artística y propiciador de las Bellas Artes (hablamos del Arte ya que el hecho cultural responde a una realidad social distinta) y al mismo tiempo impulsar reformas que se adecúen a las realidades de este principio de siglo. En este tenor creo que ha habido pasos interesantes. Este año se lanzará una nueva convocatoria en el FONCA para impulsar la organización grupal en donde se beneficie y apoye económicamente a aquellos que vean en el trabajo en equipo una posible forma de producción. Esta convocatoria complementaría un mapa general que incluye, en el FONCA, coinversiones, becas individuales y fomentos a la producción. Lo que al menos en un principio daría salida a las necesidades primarias de una parte de la comunidad teatral. Sin embargo, este esfuerzo es limitado, para fortalecerse necesitará por fuerza la acción conjunta de los gobiernos estatales (y por supuesto el del Distrito Federal) con el objeto de sumar recursos y espacios de trabajo. Es simplemente el inicio de una serie de reformas que nos pueden ofrecer una posibilidad de trabajo real de descentralización.

Desde esta perspectiva, debemos utilizar a la Coordinación Nacional de Teatro como instrumento de desarrollo y organización general. En la práctica, las tareas del INBA se han ido definiendo en este sentido: organiza el complejo sistema de teatro escolar en toda la República, tanto en los estados como en el D.F., incluyendo cursos y muestras de teatro con alumnos de

secundaria; programa seis teatros en el Distrito Federal (Galeón, Granero, Jiménez Rueda, Julio Castillo, Villaurrutia y Orientación); organiza y apoya varios festivales en la República; fomenta la creación de cursos y diplomadas; organiza giras, así como la Muestra Nacional de Teatro y La Compañía Nacional de Teatro; apoya a creadores individuales; busca dinero, pero sobre todo tiene un contacto directo con otras instituciones, tanto a nivel estatal como regional, con quienes dialoga y elabora programas de desarrollo en todos los sentidos. La organización de estos eventos tiene sentido en la medida que logremos investigar e impulsar las distintas formas de producir teatro.



Don Juan Tenorio. Foto Carlos Somonte

Esencialmente, veo tres formas distintas de producción oficial en nuestro país: el apoyo a grupos o directores independientes, el apoyo a producciones privadas con fines artísticos y las producciones generadas por la propia institución. En las dos primeras, el apoyo consiste en aportar a una producción generada por un artista o grupo un espacio teatral, algo de publicidad y en algunos casos apoyo económico para nómina o producción. Para los grupos o directores en busca de una puesta apoyada por el Estado, propicia y ayuda a encontrar y satisfacer los recursos para la puesta en escena; para las obras con productor privado que arriesga su dinero con textos propositivos, el Estado ayuda a la recuperación de esa inversión y una ulterior ganancia (que pocas y afortunadas veces se cumple). En ambos casos la taquilla juega un

papel importante porque o bien completa el dinero para la nómina de actores o bien puede, en el caso de las producciones con dinero privado, recuperar esa inversión. En el caso de las producciones propias de una institución pública, la taquilla no recicla y por entero se destina a la Tesorería de la Federación y se inscribe en el rubro de "Ingresos propios".

Hoy por hoy, el factor común de los tres tipos de producción es la prioridad del hecho artístico a partir del director de escena. A diferencia de la producción comercial privada en donde el productor es la autoridad más importante, en el teatro oficial la figura del director es la predominante. Incluso sobre el dramaturgo.

Esta forma de producción ha sido predominante por lo menos en los últimos 40 años. Aún más, los directores, sobre todo la generación que se formó en los años sesenta, están naturalmente acostumbrados a un apoyo estatal total. Actualmente conviven en la escena varias generaciones de directores luchando todos por espacios y presupuestos. Excepto la más joven generación, las demás han crecido y fueron preparadas para organizar sus producciones con base en una estructura de total apoyo institucional, con por lo menos dos instituciones en el Distrito Federal, la UNAM y el INBA, que apoyan la producción.

Pareciera que dentro de poco ya no será así. Repito lo ya sabido: el embate contra el Arte (no contra la cultura en abstracto) es real. Creo que si el Estado lograra despojar al arte de recursos, viviríamos un momento tristemente inédito en la historia de la humanidad, por lo menos del neolítico a la fecha. El arte, no nos engañemos, siempre ha sido producto del mecenazgo de alguien: de un sacerdote o de un rey o de una institución pública, y dejar en manos de la burguesía la decisión sobre la pertinencia de seguir financiando las actividades artísticas, puede significar un fuerte retroceso en el desarrollo de nuestras sociedades. Enfoquemos el problema con sensatez, sabemos que el teatro no va a desaparecer, pero la barbarie capitalista lo golpeará sensiblemente. Ahora más que nunca la comunicación, la discusión fría y el diálogo real deben prevalecer sobre el golpeteo estéril contra instituciones con pocas posibilidades de maniobra; debemos impulsar reformas legales que fortalezcan formas de producción y de organización artística, sólo así nuestro arte va a tras pasar fortaleciéndose esta desagradable época histórica en donde únicamente sobrevive el más avaro.

ENRIQUE SINGER. Actor y director de escena. Coordinador Nacional de Teatro del INBA

EL TEATRO EN MÉXICO EN EL 2003

CLAROSCUROS DE UN AÑO QUE SE FUE

Luz Emilia Aguilar Zinser / Fotos: Fernando Moguel

Termina el 2003 con un diagnóstico del Alto Comisionado de las Naciones Unidas sobre Derechos Humanos, entregado a Vicente Fox, que describe las condiciones en que se encuentra la cultura en México y establece las



Amacalone

necesidades urgentes en beneficio del sector. El documento afirma que la política cultural mexicana es discontinua, que son muchas las ausencias legales y los programas educativos insuficientes. Se exhibe la falta de interés por tomar en cuenta la cultura en los programas de desarrollo socioeconómico y se llama al Estado a garantizar el derecho de la población al acceso, participación y disfrute de los bienes y servicios culturales, y que se tome en cuenta de manera explícita el patrimonio intangible. En este escrito de gran trascendencia se formulan 48 propuestas que tienen como base promulgar una legislación que permita un mejor marco de acción para la gestión, racionalización y potenciación de los recursos culturales, el establecimiento de normas de contratación para los artistas, respetar la recomendación de la UNESCO de otorgar 1% del PIB a la cultura y precisar la naturaleza jurídica del carácter del órgano que determina la política cultural.

Unas semanas antes, en el marco de la XXIV

Muestra Nacional de Teatro, un grupo de teatreros redactó un documento coincidente con las formulaciones de la ONU. Este manifiesto firmado por decenas de miembros del gremio teatral, solicita el reconocimiento constitucional del derecho a la cultura, la consecuente definición de cultura y la codificación de los derechos correspondientes, que CONACULTA adquiera el rango de Secretaría de Estado, el cumplimiento de la asignación de presupuesto recomendado por la UNESCO, entre otros puntos. Ojalá que pronto, a partir de estas peticiones precisas, se logre que el balance de años en trances sea más alentador que el de este periodo que se acaba.

Será recordado 2003 por la primera emisión del Encuentro México, Puerta de las Américas, un esfuerzo para abrir un mercado para la música, el teatro y la danza.

Durante meses esperó la comunidad el anuncio formal de un programa de fomento a las artes escénicas, al que se llamó México en Escena. Se busca con este programa el fomento

de la investigación, la producción, la profesionalización y difusión de música, teatro, danza y ópera, bajo un esquema de autogestión administrativa, apoyado por el otorgamiento a los creadores para que puedan generar proyectos independientes, estables y a largo plazo.

El programa operará bajo el modelo de financiamiento canadiense, donde el Estado da un porcentaje de los recursos y la compañía cubre el resto con patrocinios o financiamientos autogenerados. Se anunció que este programa dará inicio a mediados de 2004, con el lanzamiento de 21 proyectos en los dos primeros años. La convocatoria para estos apoyos ya fue publicada el 4 de diciembre. Hasta aquí las buenas noticias. Para lograr tan alentadoras metas, sin embargo, hay un presupuesto trienal de 250 millones de pesos, lo que nos hace recordar a Chava Flores con su *Bartola de miserable marido*.

Se anunció la reestructuración de la Compañía Nacional de Teatro (CNT), dependiente de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA,

Pasiphae





DeSazón

a la que se dotó de un director artístico: José Caballero. Se reconoció que la independencia del organismo será relativa, pues no tendrá un presupuesto propio y está sujeta a la participación de capital privado. Arranca esta etapa de la CNT con una producción del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con adaptación de Luis Mario Moncada, dirección de Martín Acosta, escenografía de Alejandro Luna, vestuario de Tolita Figueroa y las actuaciones de Juan Manuel Bernal, Luis Rábago, Mariana Gajá, Mariana Giménez y Silverio Palacios, entre otros. Este equipo de alto nivel alcanzó un resultado poco satisfactorio.

El Teatro el Granero sumó a su denominación el nombre de Xavier Rojas, en homenaje a este importante hombre de teatro.

El Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México trajo los espectáculos *Maita*, de Quebec, *Latitudes cruzadas*, coproducción Francia-México-Canadá, *Muelle oeste*, producción franco colombiana, y *Cuentos de familia*, de Yugoslavia.

Invitados por el xxxi Festival Internacional Cervantino (FIC) llegaron *El diván*, de Michel Didym, en coproducción Francia-México; *Un tranvía llamado América*, de la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz; la Deutsches Theater Berlin con su versión de la obra de Lessing, *Emilia Galotti*; *Ex machina* con *La casa azul*. Muy estimulante resultó la Semana del Teatro Alemán, que con apoyo del INBA y del FIC tuvo lugar en el Centro Cultural del Bosque con la lectura dramatizada de cuatro obras del teatro contemporáneo alemán, así como mesas

redondas y conferencias en las que participaron, entre otros, Carola Dürr, Martín Acosta, Frank Castorf y Michael Thalheimer.

En la Segunda Semana de la Dramaturgia Internacional, organizada por el tenaz Boris Schoemann y El Centro Cultural Helénico, se tuvo la presencia de Canadá, España y México.

El vi Encuentro Internacional de Teatro del Cuerpo se celebró en Querétaro. Vinieron grupos de México, Canadá, Francia, Rusia y Austria.

Por segunda ocasión ocurrió el Festival de Teatro Callejero en Zacatecas, con más de 100 compañías nacionales e internacionales, entre otras *Titanick* y *Plasticiens Volants*, *Carro de Comedias*, *Aziz Gual* y *Mexico Teatro*.

El Festival de Monólogos organizado por el gobierno de Coahuila, con apoyo del INBA, tuvo lugar en Saltillo.

Para dar un perfil de mayor relieve a la Muestra Nacional de Teatro se buscó una organización que dejara atrás intereses creados. Se conformó una dirección artística de tres miembros: Roberto Briceño, Alberto Lomitz y quien suscribe. La selección abrió un abanico de contrastes que representa el estado en que se encuentra el teatro nacional: altamente centralizado, con los mayores recursos en formación, creación de lenguajes, apoyos económicos en el Distrito Federal y enormes dificultades para sobrevivir en otros estados de la República. Paralelamente tuvo lugar en Morelia, sede de esta xxiv Muestra, una selección institucional con obras producidas, entre otras, por la UNAM, la Universidad Veracruzana, la Universidad Autónoma de Sinaloa, el Centro Dramático Nacional, que apoya el gobierno de Michoacán, y el INBA.

La Academia Mexicana de Arte Teatral A.C. ofreció con apoyo de CONACULTA y el INBA, el Segundo Foro de Reflexión, el Papel del Director, en el que participaron varias generaciones y se destacó la necesidad de crear nuevos marcos para la enseñanza y la práctica del teatro, más acordes con la realidad actual del país.

En materia de escándalos, el más alarmante provino del gobierno de la ciudad de México, con las declaraciones de Enrique Semo, quien anunció que la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, institución a su cargo, pidió a la Asamblea de Representantes del D.F. un presupuesto para el 2004 inferior al raquítico solicitado para el 2003. El señor Semo consideró adecuado que los artistas trabajen gratis ¿Y si llegara Semo a la SEP o a CONACULTA con López Obrador en la Presidencia de la República?

Decesos que lamentamos son los del dramaturgo, director, maestro Antonio González Caballero y el del dramaturgo chiapaneco Carlos Olmos.

En una revisión a vuela pluma, que de ante-

mano reconocemos llena de omisiones, mencionaremos algunos de los estrenos del periodo.

Entre los proyectos destacados por su vocación de riesgo estuvieron *Pasiphae*, de Henri de Montherlant, dirigida por Juan José Gurrola, *Autoconfesión*, de Gerardo Trejoluna, *El experimento Darmanthal*, de Javier Margulis, *Amacalone*, de Héctor Mendoza, *Salomé o del pretérito imperfecto*, dirección de Héctor Bourges, que tuvo una exitosa temporada en el CNA, *Canción para un cumpleaños*, de Hugo Arrevilla, el proyecto *Legom*, de La Capilla, en el que se ponen en escena tres obras breves de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio dirigidas por el propio Arrevilla y Mahalat Sánchez.

En la línea de la espectacularidad estuvo *Titus Andronicus*, adaptación de Alfonso Cárcamo de la obra de Shakespeare, bajo la dirección de Ana Francis Mor, en un resultado no por visitoso menos confuso, y *Extras*, dirección y adap-



Titus Andronicus

tación de Sabina Berman de la obra de Marie Jones, *With stones in his pockets*, un fenómeno de taquilla.

Grupos de trabajo interesados en la dramaturgia contemporánea más allá de nuestras fronteras, como Línea de Sombra y Por Piedad Producciones, ofrecieron *Demonios* de Lars Noren y *Ansia* de Sarah Kane, respectivamente.

Germán Castillo estrenó *La prostituta de Ohio*, de Hanoch Levin.

Se celebraron los 25 años como dramaturgo de Victor Hugo Rascón Banda, con la puesta en escena de sus obras: *La mujer que cayó del cielo*, *DeSazón*, *El Ausente* y *Abora y en la hora*.

Entre los estrenos de la UNAM destacó, además de *Pasiphae*, de Gurrola, *El diccionario sentimental*, de Luis Mario Moncada y dirección de Martín Acosta.

LUZ EMILIA AGUILAR ZINSER. Periodista, investigadora y crítica de teatro.

NOVEDADES EDITORIALES EN EL 2003

LAS ARTES ESCÉNICAS EN PAPEL

Valeria Almada

En los siguientes párrafos se ofrece un panorama general de la industria editorial mexicana, la necesidad de una política cultural que fortalezca y expanda dicha actividad en el mundo globalizado —que articule a los diversos sectores que la componen—, así como un recuento de los textos de dramaturgia y artes escénicas publicados a lo largo de 2001, tanto por las editoriales especializadas en dichos rubros como por las instituciones culturales y académicas más importantes de la nación.

LA IMPORTANCIA DEL REGISTRO ESCRITO

La posibilidad de que las generaciones actuales y futuras puedan hacer una lectura del estado de las artes escénicas, y la cultura en general, con objeto de continuar la evolución y transformación de las mismas, radica de manera importante en la existencia de un acervo que registre sus dimensiones actuales. En la medida en que se publiquen testimonios de cuentos, ensayos y críticas profundas, historiografía, obras dramáticas y otros textos relativos al universo de las artes escénicas, se posibilita no sólo la difusión de conocimientos técnicos, teóricos y de las nuevas formas de expresión que han ido apareciendo en el área, sino también, y esto es lo más relevante, se construye una base sólida para la trasgresión deliberada de dichos rumbos hacia campos aún no explorados, hacia el descubrimiento de páramos ignorados y/o subestimados en los que la actividad creativa podrá saborear nuevas libertades al tiempo que fortalezca su presencia (tanto en diversidad como en tamaño) ante otras expresiones artísticas y géneros literarios.

Las artes escénicas son un reflejo de la realidad. De hecho, son las que recrean de manera más concreta lo humano: se representan en el aquí y el ahora, pero trascienden cualquier otro tipo de limitación espacio-temporal para emprender el camino a "...tierras lejanas, paisajes asombrosos, dimensiones insospechadas...",¹ a la par que entablan el silencioso juego entre lo que sucede en el escenario y lo que sucede en

el espectador. Sin embargo, para que estas artes se concreten en, sus siempre únicas, puestas en escena, requieren en primer instancia de una base lingüística, un texto escénico que conjugue los elementos visuales y acústicos necesarios para su expresión última en el escenario.

POLÍTICAS CULTURALES EN EL MARCO DE LA GLOBALIZACIÓN

De acuerdo con Néstor García Canelini, una de las voces más reconocidas en el ámbito de los estudios culturales, hasta hace pocos años se consideraba como política cultural al "conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones privadas y las asociaciones comunitarias a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales dentro de cada nación y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social".² No obstante, en prácticamente todas las naciones del mundo, se dejaba la responsabilidad de la creación de una "identidad cultural nacional" al Estado, mientras que los otros actores, dependiendo de sus formas de financiamiento, objetivos y organización, se encargaban de promover las expresiones culturales y artísticas más elitistas o más marginales, según fuera el caso. De safortunadamente, las más de las veces, los con tenidos promovidos por estas instancias se subordinaban a los propósitos estéticos o sociales de unos cuantos para unos pocos.

Con la creciente interacción económica y cultural derivada del proceso de globalización, los países tuvieron que plantearse el dilema de "en qué medida debían aceptar productos y mensajes importados, promover la interacción con tendencias del arte y el pensamiento internacionales, y proteger e impulsar la producción endógena".³ La tarea, pues, ha radicado en controlar la "invasión" simbólica de lo extranjero y lograr fortalecer el desarrollo de los productos culturales propios, tanto hacia el interior de las naciones como en su penetración y posicionamiento en el ámbito internacional. Objetivo nada sencillo de alcanzar, en virtud del desequilibrio entre producción endógena y consumo creciente de productos importados (los casos

más claros se observan en los medios clásicos de comunicación como radio, televisión y cine), que se agudiza ante la desigualdad económica entre naciones "centrales", como Estados Unidos, y "periféricas", como México.

Sin embargo, el problema no se limita a una cuestión de oferta y consumo. La globalización genera nuevas formas de multiculturalidad, donde, por decirlo de algún modo, se borran las diferencias ligadas a los territorios y se sustituyen por la capacidad de distribución de los mercados. Así pues, de un lado tenemos la tendencia a la homogeneización de la cultura (eliminando los rasgos de identidad nacional), y al mismo tiempo una nueva heterogeneidad cultural (la existencia de estratos que diferencian al *mainstream* de lo marginal, local y alternativo).

La industria editorial es, probablemente, la que enfrenta las mayores dificultades en el ámbito de la globalización no sólo para mantener con vida la producción cultural nacional, sino también para sobrevivir ante el complejo mundo de las interacciones comerciales que caracterizan a los mercados transnacionales. Un libro es a la vez un texto y un producto. Como texto ofrece un contenido específico (que abarca un espectro infinito de temáticas); como producto se clasifica según su grado de comercialización. Las editoriales, tomando en cuenta esta doble cualidad del libro, buscan, en el mejor de los casos, un equilibrio entre diversidad de títulos y rentabilidad de los mismos.

Según datos de la Coordinación de Estadística de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana (CANIEM),⁴ en 2001 el sector editorial privado de libros estuvo conformado por 230 editoriales. La producción total de dichas empresas fue de 15138 títulos —considerando novedades (29.5%), reediciones (6.8%) y reimpressiones (63.5%)—, que se tradujeron en poco menos de 99 millones de ejemplares. Del universo de títulos editados, el 4.6% (1672) fueron textos de literatura. Dentro de esta categoría, se publicaron 42 títulos de dramaturgia, es decir,

el 2.5%, conformados por nueve no vedades, seis reediciones y 27 reimpressiones.

La actividad editorial del sector público en 2001 (en la que se incluyen dependencias como CONACULTA y el Fondo de Cultura Económica), publicó un total de 304 títulos de temática literaria, pero únicamente dos títulos o el 0.65% de dramaturgia.⁵

Para agravar el estado de cosas, en México, el consumo promedio anual de libros por persona es de 2.8, mientras que en países como Alemania se consumen entre 10 y 12 libros por habitante al año.⁶ En tanto que el promedio anual de ventas del sector editorial mexicano es de menos de la mitad de un libro por habitante, según los reportes más recientes de la CANIEM.⁵

EDICIONES DE ARTES ESCENICAS EN EL 2003⁸

De acuerdo con la información reportada por las tres principales editoriales especializadas en el tema (Anónimo Drama Ediciones, Ediciones El Milagro y Escenología A.C.), así como de las principales instituciones culturales y académicas de la nación (CONACULTA, INBA, CITRU, Centro Cultural Helénico, CAEN, UNAM-CUT y UAM), la producción de títulos de artes escénicas a lo largo de 2003 fue de 31 textos. Algunas instancias reportaron dentro de la producción anual otros 10 títulos que fueron editados el año previo, pero cuya comercialización empezó en 2003, con lo que el total se elevaría a 41 textos. Sin embargo, para efectos del análisis se hará referencia únicamente a los 31 títulos editados en 2003.

Las empresas privadas produjeron un total de 24 títulos (el 77.4%), aunque nueve de éstos (el 35.7%) fueron coediciones (seis con CONACULTA, dos con el Centro Cultural Helénico y uno con Tintas Frescas, AFAA y la Embajada de Francia en México). Los seis títulos restantes fueron coediciones entre diversas instituciones culturales y académicas. Del universo de textos editados, dos títulos fueron reediciones (6.4%) y el resto novedades (93.6%). En lo referente al contenido, el primer puesto lo ocupa la edición de obras teatrales con 18 títulos (58%), seguida de seis textos historiográficos (19.4%), cuatro textos teóricos (13%), dos memorias de encuentros y congresos (6.4%) y una bitácora de montaje (3.2%).

Los datos son claros, pero surgen las interrogantes de qué anima y a qué apuestan las editoriales que publican títulos de este universo, cuáles son sus estrategias y proyectos, y muchas más. A continuación se ofrece una breve exposición de la experiencia de algunas de las editoriales que hacen posible que los libros de artes escénicas lleguen a nuestras manos.

A cinco años de haber nacido, Anónimo Drama cuenta con 35

títulos en seis colecciones. En lo que se refiere a las artes escénicas cuenta con un título en Glosolalia (la bitácora del montaje de *Máquina Hamlet*) y dentro de la colección Escenaria (cinco novedades). Los textos de esta colección son producto del trabajo conjunto entre el editor y fundador de la editorial, Carlos Nóphal, el autor de la obra dramática y el director de la puesta en escena. Según Nóphal, la intención de su editorial es privilegiar al libro, al texto en sí mismo, independientemente del renombre del autor. De este modo, el texto editado se construye bajo la referencia inmediata de la puesta en escena, con prólogos y epílogos realizados por las personas involucradas en el montaje.

La editorial tiene por estrategia acercar el texto de manera personal y directa al lector. Tirajes pequeños de 300 ejemplares la edición, permiten a esta editorial adaptarse exitosamente al reducido público que compra textos teatrales, razón por la cual no se distribuyen en las grandes librerías sino en las mismas salas de teatro al finalizar la función y en las presentaciones de los textos.

Recientemente, Anónimo Drama estableció convenios con el Centro Cultural Helénico para la coedición de obras teatrales montadas en el Teatro La Gruta, dando especial apoyo a dramaturgos jóvenes y/o de provincia. La editorial busca continuar su expansión subterránea e íntima a través de circuitos de cafeterías tanto en la ciudad de México como en el interior de la República. Entre los proyectos de Anónimo Drama están publicar mensualmente por lo menos un título, así como difundir sin fines de lucro su catálogo editorial, para lo cual donará ejemplares a las principales bibliotecas de la nación y a diversas instituciones culturales del extranjero.

ESCENOLOGIA A.C. Con 20 años de existencia y más de 160 títulos en su catálogo, Escenología es una editorial en focada en la publicación de textos sobre teoría teatral, musical y de danza, además de textos dramáticos, con el fin de otorgar herramientas “menos empíricas” a las futuras generaciones que participen en el quehacer teatral.

Actualmente su fundador y director, Edgar Ceballos, está volcado en el proyecto de documentar un siglo de teatro en México, bajo la colección “La historia de México a través del Teatro” del que se editó este año el título *La ópera 1901-1925*, primero de cuatro tomos, después de los cuales seguirán hasta un total de 10 volúmenes en cuyo conjunto se abarcará la historia de las diversas expresiones escénicas del teatro en México de 1901 a 2000. Para Ceballos resulta desafortunado que un dictamen de CONACULTA considerara los libros de Escenología “no aptos para las bibliotecas de la nación”, ya que dificultarán su acercamiento a las institucio-

nes académicas donde más se les necesita.

La editorial recibirá en breve el premio que otorgan los editores y libreros especializados en artes escénicas de Italia denominado Ubu Rey, como reconocimiento a la cantidad de títulos que conforman su catálogo, mismos que se distribuyen en México a través de las principales librerías para que estudiantes, académicos y actores de las artes escénicas accedan al vasto y especializado universo que esta editorial ofrece.

Ceballos, desencantado por la falta de interés y la corrupción que rodean a la cultura en México, promete concluir la tarea de documentar un siglo de teatro en México, pero considera que terminado el proyecto, lo más probable es que Escenología cierre a menos que “idealmente una institución de cultura retome el amplio acervo [bibliográfico, hemerográfico, iconográfico y de otras publicaciones que supera los 200 000 volúmenes] y se fusione con la editorial”.

EDICIONES EL MILAGRO Daniel Giménez Cacho, Pablo Moya, David Olguín y Gabriel Pascal, valientes promotores de la nueva dramaturgia mexicana, fundaron Ediciones El Milagro en 2003, editorial especializada en teatro y cine cuyo catálogo ofrece más de 12 títulos propios además de la distribución de una robusta diversidad de publicaciones de otras editoriales, de tal suerte que encontramos a los mejores dramaturgos nacionales, lo mejor del teatro norteamericano, francés y polaco de nuestra época, y hasta las, hasta hace poco inéditas en nuestra lengua, obras del Premio Nobel de Literatura 2000, Gao Xingjian.

Pablo Moya reconoce que los últimos años han sido difíciles para la industria editorial, y aunque el 2003 prometía ser uno de los más complicados, resultó ser el año en que se concretaron numerosos proyectos moviendo la balanza a su favor. Ediciones El Milagro publicó 12 títulos de dramaturgia en el periodo, tanto con sus propios recursos como con el apoyo del FONCA, el de una beca recibida en Japón (gracias a la que editaron *Un actor a la deriva* de Yoshi Oida), de la Embajada de Canadá (lo grandioso publicar a dos dramaturgos de dicho país) y de la francesa Tintas Frescas y la Embajada de Francia en México (concretando el interesante proyecto *El diván*, que reúne a 24 dramaturgos franceses y latinoamericanos en una edición especial).

Esta editorial apuesta a lo que nadie apostaría: pluralidad de textos dramáticos que exploten las posibilidades de uso y exploración del lenguaje, calidad en el diseño y el trabajo editorial, en los contenidos y traducciones, así como la inclusión de escritores connotados en las introducciones y prólogos de los textos, cualidades que se ofrecen a un bajo costo, todo lo cual a contribuido a ubicar los textos del dramaturgo mexicano en el mismo estatus que disfrutaban los autores de otros géneros literarios.

Una realidad desalentadora es que los libros de teatro se venden poco, por lo que las estrategias de Ediciones El Milagro incluyen la diversificación de canales de distribución (venta directa en teatros, muestras, escuelas de teatro con atractivos descuentos para estudiantes, además de página en Internet), la búsqueda de fuentes alternativas de financiamiento con instituciones extranjeras sin la mediación del Estado, con las que ha sido posible sacar a la luz algunos de sus proyectos más ambiciosos.

Los proyectos más inmediatos de Ediciones El Milagro, además de diversificar y consolidar las colecciones ya existentes, son la creación de una nueva serie económica pero que respete sus criterios de calidad, donde se dé a conocer a los nuevos dramaturgos, complementando el esfuerzo que realizan otras editoriales del ramo. Además, se emprenderá un proyecto de "rescate de memoria teatral" con la participación de Ludwik Margules, Olga Harmony, Juan José Gurrola y Hugo Gutiérrez Vega dentro de la colección El Apuntador.

David Olguín considera que "hay un paulatino retroceso del Estado en los apoyos a la cultura". Por ello es necesario que se implementen programas a largo plazo que no limiten los apoyos a proyectos concretos. Asimismo, debería existir una política más clara e innovadora que permita una mayor libertad a las editoriales en la concertación de apoyos con instituciones extranjeras; además de regulaciones para que las empresas nacionales cuenten con el respaldo suficiente para poder enfrentarse a la nueva dinámica comercial que impone la globalización.

La meta a futuro de Ediciones El Milagro es mantener su independencia y establecer alianzas con editoriales extranjeras para intercambios de títulos que complementen y diversifiquen la oferta de libros ofertados en ambos casos.

CENTRO DE ARTES ESCÉNICAS DEL NORESTE (CAEN) El Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), con sede en Tijuana, ha tenido desde su fundación una gran presencia editorial en el ramo con colecciones como Los Inéditos y muchas otras publicaciones que abarcan desde teatro infantil hasta compilaciones de autores consagrados, como Antonio González Caballero. Daniel Serrano, actual director del Centro, estuvo a cargo de la publicación *Territorio de fábula*, texto que reúne obras inéditas de tres dramaturgos mexicanos.

La meta del CAEN es realizar por lo menos dos publicaciones al año, además de la edición de la revista *Espacio escénico*. Entre sus proyectos más inmediatos se encuentra la coedición (con otras instituciones) de la obra completa de Jesús González Dávila y un libro de microdramaturgias que prepara junto con Paso degato, con objeto de apoyar a dramaturgos "en ciernes, en proceso y avanzados". Esta publicación, que se

pretende distribuir en las escuelas de teatro de toda Latinoamérica, podría convertirse en un material de apoyo para maestros, alumnos y talleres de teatro, que facilite el conocimiento y la exploración de la nueva dramaturgia.

El CAEN se enfrenta, al igual que otras editoriales, al problema de la distribución puesto que sus títulos se ven limitados a la exposición en muestras y festivales. La búsqueda de canales alternativos es una tarea pendiente, que debe realizarse junto a la sensibilización de la población, particularmente la del mundo teatral, para que lea más teatro.

Para Serrano, la importancia de publicar un texto escénico es fundamental ya que es más fácil que un libro viaje a diversas latitudes antes de que el montaje lo haga. Los esfuerzos conjuntos entre instituciones y editoriales del sector privado (como los de Ediciones El Milagro y CONACULTA o los de CAEN y Paso degato) son positivos y debe enfatizarse la concertación de tales esfuerzos. De igual modo es necesario un acercamiento cada vez mayor con otros países, penetrar en otros territorios no sólo por una idea de expansión mercantil, sino también para dar a conocer y posicionar la producción cultural nacional.

1. Loutries, Marie, *El espacio teatral, una geopolítica*, versión , UAM-X, México,
2. García Canclini, Néstor, *Opciones de políticas culturales en el marco de la globalización*, en http://www.crim.unam.mx/cultura/informe/art_00.htm, s/f.
3. *Ibidem*.
4. Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, *Actividad editorial del año 2001. Sector libros*, CANIEM, CONACULTA, México, marzo.
5. Cabe señalar que hasta 1995 los editores tenían la obligación de afiliarse a la Cámara y proporcionar datos sobre sus actividades anuales. Después de ese año, la estadística realizada por la CANIEM depende de la información proporcionada por sus afiliados, sin incluir necesariamente la de empresas de reciente creación.
6. Según nota publicada el 3 de marzo de 1997 en el periódico *El Financiero*.
7. *Unidad en la diversidad. Programa informativo sobre la lengua castellana*, en www.unidadenladiversidad.com/actualidad_ant_, 5 de marzo de 2003.
8. Las cifras reportadas parten de una muestra representativa y, en el caso de las editoriales especializadas en el rubro, exhaustiva.
9. En este recuento sólo se incluye por parte de los estados de la República la labor editorial del CAEN.

VALERIA ALMADA. Psicóloga. Egresada de la Escuela de Escritores de la SOGEM Colabora en el periódico Uno más uno.

PRODUCCIÓN EDITORIAL 2003 TÍTULOS DE ARTES ESCÉNICAS

ANONIMO DRAMA EDICIONES

Bellas atroces / Elena Guiochíns
Cristal de lluvia / Leonardo Herrera
Más encima... el cielo / Sergio Galindo
Ángeles probables / Zarfa Abreu y Carlos Nóphal
El escritor de la colonia Centro / Luis Ayhllón
Máquina Hamlet / Heiner Müller

EDICIONES EL MILAGRO

Dulces compañías / Óscar Liera
Triptico de juegos / Carlos Olmos
La lección de anatomía / Larry Tremblay
El Ogrito / Suzanne Lebeau
Un actor a la deriva / Yoshi Oida
Teatro norteamericano contemporáneo II / Varios autores
Opción múltiple / Luis Mario Moncada
¡Que viva Cristo Rey! / Jaime Chabaud
Octubre terminó hace mucho tiempo / Pilar Campesino
Tiro de dados / Gerardo Velásquez
Durmientes / Cutberto López
El diván / Varios autores

ESCENOLOGÍA A.C.

La ópera 1901-1925 Edgar Ceballos
Cien años de ópera en México / Carlos Díaz Du -Pond y Edgar Ceballos
La Zaranda. Tanta pasión... tanta vida / Wilson Escobar Ramírez
La fabulosa historia del circo en México / Julio Revollo Cárdenas
La ópera hoy, la ópera ayer, la ópera siempre /

Eduardo Lizalde
Hugo Argüelles. El teatro de la identidad / Rosario Alonso Martín
Diseño del objeto escénico / Gastón Breyer
La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia con Grotowski / Eugenio Barba
Teatro eurasiático. Danzas y espectáculos entre Oriente y Occidente / Nicola Savarese
El secreto de la Commedia dell'arte / Ferdinando Taviani y Mirella Schino
Manual básico de barra al piso / Fabienne Lacheré
Abstracts de teatro II / Imelda Lobato y Leslie Zelaya
La fiesta prehispanica / Martha Toriz
Catálogo Emilio Carballido Volumen II / Socorro Merlin
Una comedia a la antigua / Emma Dib y Rocío Galicia
Fiesta y Teatro en la ciudad de México (siglos XVIII y XIX) / Miguel Ángel Vásquez

CONACULTA

Historias en la cama para tocar campanas y llegar a la luna / Ángel Iván Olivares
Teatro de la Gruta II / Varios autores

INBA

Esperanza Iris. La tiple de hierro (escritos I) / Sergio López y Julieta Rivas
Escena mexicana de los noventa / Armando Partida Tayzan

UNAM

Lo otro, el teatro y los otros / Patricia Ducoing (coordinadora)

UAM

Estudios del teatro áureo. Texto, espacio y representación / Aurelio González et al.

TERCERA INVITACIÓN

SEMANA INTERNACIONAL DE LA DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

Boris Schoemann

Del 15 al 20 de marzo del 2004 se llevará a cabo la Tercera Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea en México. Ante lo difícil de mantener y hacer progresar año con año tal acontecimiento, cabe una necesaria autocrítica... medio autocomplaciente.

Los últimos 10 años han visto florecer encuentros y agrupaciones de dramaturgos por muchas partes del mundo: en Quebec, se juntan para leerse sus últimos textos y criticarse mutuamente; en Francia, Alemania y Canadá, los mandan como embajadores culturales a países de los que muchas veces ni hablan el idioma. ¿Y todo esto para qué? Tal vez porque siempre habrá curiosos, jóvenes y ancianos con sed de extender sus horizontes, aprender, compartir, cuestionar. Y siempre cualquiera de estas inicia tivas tendrá su parte tendenciosa, poco democrática y discutible. Y reiterativa: ante la sordera y el conformismo de muchas de nuestras auto ridades culturales, toda propuesta que nos permita conocernos y difundir las nuevas dramaturgias es vigente, vital y necesaria. Necesitamos dirigir esos, aún tímidos, proyectores hacia los dramaturgos. No para avalar una, siempre sujeta a gustos, "calidad artística", sino para reivindicarlos como parte de una cultura teatral mexicana en permanente redefinición y búsqueda de identidad, y acabar con el poco reconocimiento que se les otorga ante sus colegas actores o directores.

Sin afán de importar modelos, que no servirían para la realidad teatral de México, es interesante estudiar, por ejemplo, el activismo de los dramaturgos quebequenses que es, a muchos títulos, ejemplar. Este esfuerzo gremial empezó hace más de 30 años y llevó a la formación del Centre des Auteurs Dramatiques que empezó a difundir la nueva dramaturgia de sus autores, primero en Quebec y países francófonos y luego en todo el mundo. Este Centro compuesto por un equipo muy profesional de menos de 10 personas, realiza ahora un sinnúmero de intercambios, residencias, traducciones, presentación de lecturas de los ahora más de 300 autores dramáticos

que representa. Y el Estado paga por ello porque no le queda de otra: la provincia de Quebec empezó a ser internacionalmente reconocida por sus creadores teatrales y en particular por sus dramaturgos. Su literatura empezó realmente a independizarse de sus admirados y castrantes modelos europeos. Eso creó una mitología teatral propia, con unos autores dramáticos que se volvieron "clásicos" (en el mejor sentido de la palabra) en sólo 10 años. Y otra vez, una cosa es la calidad dramática y poética de cada uno de ellos, y otra muy distinta el apoyo político y mediático que sólo un verdadero interés de Nación puede generar hacia los que se dedican a la literatura. Si hay que repetir cada vez que la lectura vuelve mejor a la humanidad, es que no queda tan claro como pareciera y tendremos que machacarlo tanto con nuestros gritos como con nuestras acciones. Si una persona del público se sorprende al escuchar un texto dramático presentado en una lectura dramatizada y lleva su imaginación a terrenos insospechados, algo habrá pasado. Hay siempre cosas que aprender del otro, disfrutar o padecer el esfuerzo de escuchar en otro idioma, de descifrar las ideas y buscar modos de comunicarnos para compartir problemáticas específicas o universales, así como exasperarnos por ciertos comentarios fuera de contexto.

Una buena trama, una buena construcción dramática, aunque provenga de una cultura muy diferente y ajena, siempre nos hablará de una manera o de otra y nos dará pistas conscientes e inconscientes para nuestro propio quehacer.

Bernard-Marie Kottès, seguramente el más reconocido de los dramaturgos franceses contemporáneos y también uno de los más críticos hacia su propio país, hace decir a uno de sus personajes en *El regreso al desierto* :

A: Mateo, hijo, la provincia francesa es el único lugar donde se siente uno bien. El mundo entero envidia nuestra provincia, su calma, sus campanarios, su dulzura, su vino, su prosperidad. No hay nada que desear en provincia porque se tiene todo lo que un hombre desea. O entonces hay que ser desquiciado, preferir la miseria a la opulencia, el hambre y la sed a la sa-

riedad, el peligro y el miedo a la seguridad. ¿Estás desquiciado, Mateo, hijo? De todas formas, ¿cómo puedes hablar de viajes? Si no hablas ningún idioma y ni siquiera fuiste capaz de aprender latín.

M: Estudiaré idiomas extranjeros.

A: Un buen francés no estudia idiomas extranjeros. Se contenta con el suyo, que es ampliamente suficiente, completo, equilibrado, bello de escuchar. El mundo entero envidia nuestro idioma.

M: Y yo envidio al mundo entero.

[...]

A: Cuando mi hijo nació, levanté grandes muros alrededor de la casa. No quería que ese hijo de simio viera el bosque y los insectos y los animales salvajes y las trampas y los cazadores. Sólo me pongo los zapatos para acompañarlo en sus salidas y protegerlo de la jungla. Los simios más felices son los que se crían en jaula, con un buen vigilante, y mueren creyendo que el mundo entero se parece a su jaula. Mucho mejor para ellos. Será un simio a salvo. A mi babuino, al menos, lo habré protegido.

Ups... si se suponía que iba a escribir unos párrafos sobre la Tercera Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea y mi escaleta no iba por ahí... Iba a hacer un recuento de los invitados y las actividades de las ediciones anteriores, de las obras mexicanas y extranjeras presentadas... Mejor te invito, estimado lector, a nombre de Luis Mario Moncada, Pilar Cerecedo y un servidor, a acudir al Centro Cultural Helénico, al Teatro La Capilla y otros espacios del 15 al 20 de marzo, en las mañanas, tardes y noches para presenciar lo que con muchos sones intentaremos cocinar: mesas redondas con nuestros invitados venezolanos, argentinos, ingleses, canadienses y mexicanos; lecturas dramatizadas, puestas en escena, encuentros informales y un poste sorpresa que será elaborado con la ayuda de todos los voluntarios para arriesgar. No hay que olvidar que los asistentes (público en general, dramaturgos, actores, directores, estudiantes) son quienes dan realmente la vida a cualquier manifestación escénica y la enriquecen con sus reacciones calladas o ensordecedoras.

BORIS SCHOEMANN. Director artístico del teatro La Capilla y la compañía Los Endebles.

GALERÍA DE ESCRITORES EN NUEVO LEÓN

EN BUSCA DE LA DRAMATURGIA ¿PERDIDA?

Hernando Garza

Cuando hace algunos años atisbé sobre cuántos dramaturgos existían o quiénes habían escrito teatro en Nuevo León para escribir una ponencia, alentado por el rescate de ese pasado en esta infinita y profundísima provincia, me quedé perplejo al encontrarme que desde fines del siglo XIX hasta fines del pasado, contabilicé cerca de un centenar.

Y me encontré con que la mayoría se dedicaron y dedican a variadas profesiones: periodistas, poetas, escritores, críticos de teatro, historiadores, empresarios, académicos, revolucionarios, sacerdotes, compositores, además de funcionarios como gobernadores, regidores y senadores, y, por supuesto, actores y directores de teatro, que escribieron dos o más obras de teatro. Este apartado debería incluirse en el tópico de arqueología o paleontología dramática, ya que habría que buscar obras de las que sólo hay referencias de títulos, en el caso del siglo XIX o en los principios del XX.

El asunto se torna complejo al tratar de estructurar este panorama de las obras por encontrar. ¿Cuáles se llevaron a escena?, ¿cuáles se publicaron y en dónde?, y algo más importante, si algunas de ellas tuvieron o tienen relación con el medio teatral de su época. Por ello, enumero nombres y, claro, la lista, como todas las listas, resulta incompleta.

Entre algunos autores nacidos en el siglo XIX podremos citar a Alfonso Reyes, Celedonio Junco de la Vega, Genaro Garza y Garza, Eusebio de la Cueva, Alfredo González Santos, Rafael Garza Cantú, Nemesio García Naranjo, David Alberto Cossío, Loreto Ayala, Francisco Azcárate, Carlos Medellín, Julia Nava de Ruisánchez, Manuel Pérez Bibbins, Aureliano Ramos, Oswaldo Sánchez, Diódoro de los Santos y muchos más.

De los nacidos en el siglo XX y ya desaparecidos, contamos con Roberto A. Naranjo, Jorge Lozano, Abelardo Leal, Pedro Gómez Danés, Carlos I. Guajardo, Guillermo Alanís, Erick Green, Irma Sabina Sepúlveda, Lindy Giacomán, Patricia D'Amico, Homero Galarza y Carlos Barrera,

autor radicado en la primera mitad del siglo XX en Francia y Suecia, donde parece que publicó y hasta montó algunas obras. De este grupo, el más conocido es Alanís con *De acá de este lado*, montada en varias partes del país. También es autor de otras obras actuadas por la Nena



Delgado que han sido éxitos de temporada en la localidad.

De los contemporáneos vivos que radican en el estado, podríamos mencionar a los más prolíficos, ya que han escrito cerca de 40 obras, como Hernán Galindo y Adolfo Torres, ambos también directores, aunque el primero lo mismo dirige teatro "comercial", zarzuela o video homes, y el segundo continúa escribiendo y dirigiendo sus propios textos. Galindo es quien ha contado con mayores montajes de sus obras fuera del estado, particularmente la premiada *Los niños de sal*.

Además contamos con otros autores que también actúan y dirigen teatro como Luis Martín Garza, Gerardo Dávila, César Aristóteles García, Gerardo Nevárez, Rubén González Garza y Virgilio Leos, estos dos últimos tienen obras publicadas. Los directores escénicos Ángel Hinojosa y Reynold Guerra publicarán próximamente sus obras.

Otros autores de teatro infantil y para títeres son Virginia del Río, Elvia Mante y César Tavera, aunque del Río anunció su retiro del medio escénico ante la falta de apoyo. Desde hace más de 10 años, los hiperactivos Mante y Tavera, además de escribir y dirigir, integran el grupo Baúl Teatro, coordinan la Casa Museo Teatro de los Títeres y publican la revista especializada en este tipo de teatro *Teokikixtli*, la única en el norte del país, además de organizar festivales nacionales e internacionales en su género.

Coral Aguirre, Irma Guadalupe Olivares, Javier Treviño Castro, Xavier Araiza, Carlos Gueta, Martín Rosas, Pablo Luna, Luis Enrique López, José Luis Solís y Armando Cháirez son algunos más de los que han dirigido obras propias, y sólo Aguirre y Araiza han publicado. Cabe señalar que de estos autores vivos contemporáneos, algunos se mantienen activos, otros incursionaron o están incursionando en la dramaturgia, publicaron y montaron una o dos obras, otros no han publicado, otros ya se alejaron del teatro o desconocemos su paradero y otros, como Solís, dirigen cine.

De una nueva generación, y ante la falta de quienes dirijan sus obras, destino final de todo dramaturgo, según parece, están Mario Cantú Toscano, Vidal Medina y Jorge Silva, quien junto con Aguirre y un servidor, ha publicado dos libros colectivos. Hace meses, Cantú Toscano, Medina, Silva y Aguirre integraron el Colectivo *Contraseña* y abrieron el espacio teatral *Fuenteovejuna*, en donde continuamente tienen temporada obras de teatro. La historia de los espacios escénicos independientes en Nuevo León es otra historia.

Por último, hay un fenómeno creciente en la capital nuevoleonense: decenas de jóvenes egresados de escuelas de actuación están escribiendo guiones de cine, además de que algunos seguimos escribiendo textos y otros más los escriben en las rodillas para estrenarlos ya.

HERNANDO GARZA. Dramaturgo, periodista cultural y crítico de teatro. Ha publicado poesía, narrativa y teatro. Jefe de prensa de CONARTE

DRAMATURGOS DEL COLECTIVO DRAMAS NUEVO LEÓN

LA IMAGEN DE LA MUJER A FINALES DEL SIGLO XX

Rosa María Gutiérrez García

Codas las sociedades han construido sistemas genéricos para clasificar a los seres humanos, y en casi todas lo universal es que esté conformado por dos géneros. El siglo xx se ha distinguido por el predominio del sistema patriarcal, que se caracteriza por el dominio del género masculino sobre las mujeres y los niños en la familia y, por extensión, el dominio del hombre sobre la mujer en la sociedad.

Debido a que la obra literaria en cierta medida refleja la realidad, es importante revisar cómo aparece la mujer en el discurso de los dramaturgos regiomanos. Razón para que enfoque mi atención en el tema, y específicamente la dirigiré a los miembros del colectivo Dramas Nuevo León.

En la configuración general, los autores de Dramas Nuevo León diseñan personajes femeninos con prototipos muy definidos, como mujeres de dos tipos: tradicionales e independientes. Las primeras deben ser buenas, madres abnegadas que garanticen la estabilidad de la familia, como la madre de Todo queda en familia de Hernán Galindo. Las segundas, las otras, las que son para divertirse, o las decentes que son autosuficientes, liberadas pero pagan caro su osadía: con soledad o rechazo social. Las encontramos en Todas las historias son de amor de Adolfo Torres.

Las mujeres matronas, las que ejercen el poder desde la subalternidad, las hay de varios tipos:

- Las que permanecen dentro del modelo patriarcal, pero que de manera velada, sutilmente ejercen su poder sobre toda la familia e incluso sobre el jefe de familia, por más machista que éste sea.
- Las solteronas:
 - Mujeres de edad madura, las simpáticas, las chismosas que andan correteando varones. Las tías de Esthercita en Aquel arleñeño, de Guillermo S. Alanís.



Fachada e interior (izquierda) del Teatro de la Ciudad en Monterrey

- Las amargadas que el padre o un hermano les negó el derecho a contraer nupcias, y que vengan su frustración en otros. Las Señoritas Alcocer de Rubén González Garza.
- Las que enloquecen porque vieron malogrados sus sueños de casarse. El personaje de Lucinda de Fernando Esquivel.
- Las que pelean por el amor de un hombre: madre e hija, en la comedia Donas, novias y pretextos de Blanca Laura Uribe; entre hermanas en La casa de las cruces de Gis de Rubén González Garza.

Los prototipos de las mujeres liberadas son:

- Las que subsisten en el modelo patriarcal pero que a escondidas engañan al marido o que no pueden ser controladas por ningún hombre, como en las obras La noche de los cornudos

- y El festín de las pelonas de Hernán Galindo.
- La que traiciona con otra mujer como Emma en Hija de Afrodita de Adolfo Torres.
- Las que se oponen abiertamente a la dominación masculina, por lo que serán marginadas, permaneciendo y padeciendo la soledad. Por citar algunas Las muñecas de Arcadia de Hernán Galindo.

En resumen, los escritores de Dramas Nuevo León presentan en sus obras la diferencia de sexos y la división de los papeles sociales entre hombre y mujer, que en cierta medida develan la imagen de la mujer en Nuevo León a finales del siglo xx.

ANA MARÍA GUTIÉRREZ GARCÍA. Actriz y directora teatral. Egresada de la Escuela de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Nuevo León. Catedrática de esta Facultad.

BIENVENIDA A QUERÉTARO

UNA BUENA NOTICIA

Leonardo Kosta

Cuando llega la hora de un cambio de gobierno y de los funcionarios de primeros niveles, todos aquellos que han sostenido programas se ponen a temblar porque saben que aún los mejores no dependen de su calidad sino de la buena o mala voluntad del nuevo funcionario, cuando no de su capricho. Todos sabemos que los nombramientos no dependen de la eficiencia o respetabilidad de tal o cual persona, sino de la buena o mala grilla, del compadrazgo y, a veces, del parentesco. En materia cultural el asunto suele ser más espinoso, porque su cuerda floja es menos tensa y tiende a dar al traste con la continuidad.

En el compás de espera que se abre mientras se realizan los nombramientos, a más de uno se le seca la garganta y le da tortícolis; más tensa se torna la situación cuando llueve sobre todo el estado de Querétaro y se inundan las ciudades, los campos y las carreteras. Ahora, el sol ha vuelto a brillar y el nuevo gobernador Francisco Garrido ha ratificado a Manuel Naredo como Coordinador del Consejo Estatal para la

Manuel Naredo. Foto: Archivo Paso degato



Ante la exigua cantidad de teatros, los grupos teatrales queretanos han ido descubriendo e inventando sus espacios, mismos que gracias a la opulencia colonial son

Cultura y las Artes, lo cual es una buena noticia para Pasodegato y para Línea de Sombra, grupo que en el sexenio anterior pudo realizar cuatro encuentros de Teatro del Cuerpo.

También es buena noticia para todos los grupos de teatro del estado que —prácticamente sin excepción— recibieron apoyos económicos para sus montajes. El Concurso Nacional Manuel Herrera se realizó sin contratiempos y —lo que resulta insólito— se pusieron en escena las obras ganadoras. Esto se debe a que Manuel Naredo es un hombre del periodismo y de la televisión, pero sobre todo es un hombre de teatro.

Sin embargo, su caballerosidad y responsabilidad le han permitido no descuidar ninguna de las otras expresiones artísticas y culturales.

En efecto, durante su gestión se inauguró el Museo de la Ciudad, el cual funciona como un museo vivo que en sus salones conventuales alberga muchísimas exposiciones de artes plásticas, y en sus patios y rincones música, teatro y talleres. La Casa del Faldón es lugar de las tertulias de danzón y bailes finos, y es el espacio de una escuela de arte para niños. Desde 2001 la Galería Libertad es sitio de los certámenes nacionales de pintura, escultura y fotografía que antes tenían un alcance estatal. Muchas otras cosas han sucedido con libros, instrumentos musicales, conferencias, recitales en la capital del estado y en los municipios, que sería largo enumerar, pero ahora se trata de congratularse por la ratificación de Manuel Naredo, que es un buena noticia para muchos.

LEONARDO KOSTA Titiritero y actor. Actualmente participa en el programa de teatro escolar representando Don Quijote de la Mancha. Ha publicado Ando Títere Ando y dos novelas. En 1981 fundó la revista Repertorio.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DEL TEATRO EN QUERÉTARO COLIGALLO

Coligallo es el nombre del primer recinto teatral del que se tiene noticia en Querétaro. Si bien era un modesto edificio de piedra y madera, estaba dedicado a las peleas de gallos y a las peleas imaginarias del teatro. Coligallo es, asimismo, un Centro de Investigación y Documentación del Teatro en Querétaro. Su principal animador, Abelardo Rodríguez Macías, lo ha organizado con catedráticos e investigadores de la UNAM, AMIT, CITRU y UAQ. Se trata de una media docena de personas ocupadas en la tarea de rescatar la memoria, en función de lo cual organizaron en junio de 2003 el coloquio “Pasado, presente y futuro del teatro en Querétaro”, en el que

participaron distinguidos invitados y se organizaron mesas redondas dedicadas a la formación y a la docencia, a la infraestructura teatral, a la historia del teatro en Querétaro; hubo una mesa dedicada especialmente a los grupos y creadores queretanos. Los trabajos concluyeron con una tertulia—homenaje al Teatro de la República en su 151 aniversario.

Tres meses más tarde, Coligallo organizó una mesa redonda sobre crítica teatral.

Con una serie de proyectos en puerta, Coligallo se pone a las órdenes de los lectores de Pasodegato en su correo electrónico: coligallo@hotmail.com, o en los teléfonos 01 442 2243944 y 2431157.

RECORRIDO POR LOS TEATROS DE LA CAPITAL DEL ESTADO

ESPACIOS QUERETANOS

Leonardo Kosta

Es curioso. Con tantos años de tener en escena los entremeses cervantinos en Querétaro no hay un monumento a don Miguel de Cervantes y Saavedra. No hay una plaza, una calle, un callejón, nada, que lleve su nombre.

Es curioso también que con la tradición implantada por los Cómicos de la Legua desde hace más de 50 años y la actividad semanal de estos días, la ciudad carezca de buenos teatros. El más antiguo, el Teatro de la República, es una reliquia intocable que una vez por semana presta su escenario para los conciertos de cámara de la Orquesta Sinfónica. Nada más. El teatro del Seguro Social desde los años de su construcción estuvo en las afueras y, aunque ahora con el crecimiento de la ciudad está prácticamente en el centro, sigue a orillas de la autopista, lo cual es una mala situación porque en Querétaro la actividad teatral se da en el centro colonial o no se da.

El único teatro en esa posición es el Rafael Camacho Guzmán, recinto cómodo y pequeño, de apertura relativamente reciente, propiedad de la empresa privada y enclavado en los recovecos de una antigua casona colonial. A dos cuerdas de éste, en el Patio Barroco de la ex prepa centro, está el Teatrino de la Universidad, que es un espacio reducido y amable para las obras que se adaptan a su formato.

El Auditorio Esperanza Cabrera, también de la Universidad Autónoma de Querétaro, no cuenta porque es eso, un auditorio de dudosa acústica y poca utilidad. Eso es todo, ya que tampoco cuenta el elefante gris —no blanco pues sí se utiliza de vez en cuando— llamado Auditorio Josefina Ortiz de Domínguez porque, a pesar de poseer una maquinaria impresionante, su eficacia teatral es más bien precaria y sus costos son altísimos. Tampoco cuenta el teatro que reconstruyó el Instituto Municipal de Cultura porque funciona solamente como cine.

Ante la exigua cantidad de teatros, los grupos teatrales queretanos han ido descubriendo e inventando sus espacios, mismos que gracias a la opulencia colonial son muchos e inusitados. Francisco Rabell empezó abriendo su Corral de Comedias en la casona que heredó de sus

mayores. Se dice que allí se alojaba el Estado Mayor del emperador Maximiliano y, en consecuencia, tiene un hermoso patio y una cuadra para caballos. Honrando el descubrimiento del corral de Almagro, España, Rabell acondicionó el patio y fundó el primer corral de comedias del siglo xx. Diez años más tarde, el gobernador Mariano Palacios Alcocer donó a los Cómicos de la Legua otra casona, en cuyo patio se imitó lo hecho por Rabell.



En 2004 se cumple el 152 aniversario de este teatro

Los que nunca se sumaron a la tradición de los entremeses ni tuvieron quien les heredara nada, o son recién llegados a la ciudad, han recurrido a los espacios alternativos, descubriendo los rincones más inusitados de la arquitectura queretana. Rodolfo Obregón empezó utilizando el hoyo de una vieja alberca abandonada en la cual metió a los actores de Woyzeck, y no contento con utilizar uno de los corredores del antiguo convento jesuita (ex prepa centro) hizo construir en el refectorio de los monjes el Teatrino Universitario, del que se hizo mención líneas arriba.

Noé Lynn montó La naranja mecánica en un cine abandonado, y cuando el cine ya estaba en proceso de transformación en teatro Luis Rabell se metió a la obra negra para montar sus Historias queretanas. Enrique Villa logró rehabilitar una antigua vecindad localizada en la Otra Banda, el barrio de los indios, para devolverle todo su esplendor a la Casa del Faldón, en cuyo patio trasero presentó multitudinarias pastorelas

que apadrinó Cachirulo. Actualmente, todos los patios de la Casa del Faldón se utilizan como escenarios teatrales; incluso, Román García puso en escena la obra Blanco y negro, de Antonio Malpica, premio Manuel Herrera 2002, en la obra negra del auditorio que se quedó a medio construir a un costado del gran patio. El sótano-prisión, diseñado y ejecutado por Fernando Flores, quedó muy bien puesto bajo las ruinas.

El Convento de las Capuchinas, a la vez que durante la Colonia mantenía enclausuradas a las monjas, fungía como banco para proteger los lingotes de plata en tránsito a Veracruz y España; después, a mediados del siglo xix, resguardó por unas horas al emperador Maximiliano que ya estaba en capilla, y 100 años más tarde cedió sus claustros al PRI. A partir del gobierno de Palacios Alcocer fue tomando forma la idea de transformar el convento en museo, y desde que se abrió como Museo de la Ciudad, su director Gabriel Horner ha puesto a disposición de todo aquel que tenga algo que mostrar, sus salones y sus patios. En la cancha del patio trasero ya se planifica levantar un teatro, mientras tanto no hay sala, corredor, nicho, bóveda que no hayan sido utilizados para exposiciones, conciertos, conferencias y obras de danza y teatro. El grupo Mitote, de Abelardo Rodríguez, tiene prácticamente su sede en el patio trasero. Gustavo Silva ha montado clásicos griegos, lo mismo en la cancha que en el patio morisco, que es un juguete. No hace mucho, el proyecto Ciudades invisibles utilizó todos, absolutamente todos los rincones del convento. Omar Alain Rodrigo, para montar El pelicano, de Strindberg, utilizó simultáneamente una sala, el corredor y el patio morisco, y cuando las lluvias de este año lo expulsaron del lugar se metió a la sala e invirtió la perspectiva.

La Casa del Árbol es una casa-habitación y también lo es La Cartelera, de Franco Vega (en este caso todas las habitaciones son foros teatrales). El Museo de Títeres que acaba de inaugurar Angélica Colín también es una casa-habitación, como lo son otras tantas convertidas en cafetines, bares, hoteles o restaurantes, porque en Querétaro existen muchas casonas y vecindades que han perdido su original razón de ser.

DESDE EL CORAZÓN DE XALAPA, VERACRUZ

CARLOS CONVERSO EN ESCENA

Francisco Beverido

Carlos Converso es una figura familiar a todo lo largo y ancho de la geografía mexicana. Apenas hay algún lugar que no haya pisado para ofrecer ya sea una función de alguno de sus espectáculos, ya un curso —casi siempre muy breve, más de lo que los interesados y él mismo desearían— sobre la creación y el manejo de los títeres. Es un huésped frecuente, por ejemplo, del Festi-Baúl (de Títeres) en Monterrey... de manera que no es extraño de pronto encontrar esa silueta alta, ligeramente desgarbada, cubierta por una gorrita de golfista (que también ha incursionado ya en el escenario) cruzando una calle o tomando un café en cualquier parte del país.

Mexicano por naturalización, Carlos Converso nació en Argentina en 1947. Prácticamente a su llegada a nuestro país, funda el grupo Triángulo en la ciudad de México. Con él obtiene sus primeros éxitos, como el inolvidable Pandemonium, uno de los primeros espectáculos de títeres para adultos (en el más amplio sentido del término: no un espectáculo “familiar”, para adultos y niños; a estos últimos les estaba vedado el acceso a la sala), con el que inició su cabalgata por estos campos; también una puesta en escena impactante de Herr Puntilla de Peter Weiss. En estos espectáculos se observaban dos características que constituyen su rasgo distintivo: el empleo de una amplia variedad de muñecos y la mezcla de títeres y actores en el espectáculo.

Esto no resulta extraño cuando nos enteramos que Converso se inició en el mundo del teatro de actores: en su juventud formó parte de la escuela del Teatro Libre de Córdoba, uno de los grupos importantes del teatro latinoamericano entre 1965 y 1985.

Su “conversión” hacia los títeres se da a raíz de su encuentro con el mítico Javier Villafañe, uno de los mayores titiriteros de nuestro continente, gran creador y maestro de muchas generaciones de artistas dedicados al arte de los muñecos.

Yo empecé en el teatro como actor, fui a una escuela de teatro en la Argentina, en la ciudad de Córdoba de la cual soy originario, que se llamaba Teatro Estudio de Córdoba. Era una escuela de teatro independiente. Después estuve en varios grupos independientes, trabajando como actor,

hasta que conocí a un maestro titiritero, que dentro del ámbito de los títeres es un personaje muy famoso, que ya murió: Javier Villafañe... Con él, yo y otro compañero que estaba en el mismo grupo de teatro aprendimos los primeros rudimentos de los títeres, de manera muy tradicional, a la antigua: de papel maché y cocinados. Eran títeres de guante, en historias... clásicas... Como veníamos de una experiencia como actores, naturalmente se dio el hecho de empezar a mezclar las dos cosas: por momentos éramos actores, por momentos nos escondíamos y éramos titiriteros. Esto se fue desarrollando a partir



C. Converso en *Al son de un corazón*. Foto: Alejandrina Peña

del intercambio, de la retroalimentación con otros grupos. Luego aprendimos otras técnicas, la utilización de otros materiales: el tallado de hule espuma, el trabajo sobre unicel y cosas de esas... Es un proceso que hasta hoy en día lo trabajo, poniendo a veces el acento más en una cosa o en otra, en el actor o en los títeres... A veces hago espectáculos puramente de títeres, pero siempre hay algún pequeño elemento o algún detallito, donde se da un poco la participación del actor...

Desde hace más de 15 años Converso radica en Xalapa, a donde llegó de una manera un tanto fortuita, como uno más de los miles que decidieron dejar el Distrito Federal y cambiar su residencia

después del terremoto de 1985, y en donde funda y dirige el grupo La Tarántula.

La clásica historia de todos los que en algún tiempo vivimos en el Distrito Federal, con familia e hijos: buscar un sitio donde hubiera una mejor calidad, una mayor tranquilidad para hacer, producir cosas... Una de las razones fundamentales fue por los hijos, que en ese momento eran pequeños. Estoy hablando de aproximadamente un año después del terremoto, en el 86... Yo ya había venido a Xalapa en otras oportunidades, a hacer presentaciones, y una de las razones que más me convenció de la idea de venir aquí fue la ya conocida “abundante actividad cultural xalapeña”, lo cual es cierto, comparado con muchas ciudades del país.

Tras sus primeras visitas, con motivo de la VII Muestra Nacional de Teatro y de funciones ofrecidas por diversos espectáculos en las principales ciudades del estado, siguieron intentos de formalizar una relación de trabajo con la Universidad Veracruzana primero y después con el Instituto Veracruzano de Cultura. En ninguno de los dos casos estos intentos han fructificado en proyectos a largo plazo, aunque la relación se haya establecido en otro nivel: en el de cursos esporádicos y algunas giras y funciones con espectáculos tanto para niños como para adultos.

Con la Universidad trabajé de manera eventual en dos montajes. El primero —básicamente para niños— se llamó *Un halo de esplendor*; el otro era, digamos, para público en general... una especie de mezcla de actores y títeres, en donde el peso principal estaba en la actuación. Se llamaba *Ecópera*... En el ínterin hubo algunas producciones independientes, digamos... no formalizadas en un grupo, sino proyectos muy concretos. Es el caso de un espectáculo que hicimos, como... para llamarle de alguna manera, “centro nocturno”, café teatro, que se llamaba *Se vende...* y otro.

A éste siguió *Al son de un corazón*, quizás el espectáculo que más presencia y más nombre le ha dado en los últimos años.

A propósito de la cuestión del encuentro de dos culturas, que se conmemoraban los 500 años, yo tenía una idea que quería realizar, con ciertas propuestas de carácter formal, visual, que tenía imaginadas. Se la planteé a Pepe Camacho y le

propuse que él escribiera un texto... En un principio no teníamos una pretensión más allá de ver qué salía de eso y, bueno, se concretó en un espectáculo que se llamó *Al son de un corazón*. Hicimos muchas presentaciones, tanto aquí como fuera de Xalapa, incluso pasamos todo el proceso de selección que se llevaba para participar en la Muestra Nacional de Teatro: la Muestra Estatal, la Muestra Regional... y finalmente llegamos a la Muestra Nacional en Monterrey... Abí fuimos seleccionados como lo mejor de teatro de provincia y tuvimos una temporada en la ciudad de México. Posteriormente ganamos un concurso del Seguro Social, gracias al cual tuvimos una temporada de 50 funciones en el Teatro Tēpeyac en el D.F.. Aparte de eso tuvimos giras a través de conaculta por diferentes estados. Incluso fuimos a presentarnos en Estados Unidos, en San Antonio.

Uno de sus trabajos más recientes y con el que también ha tenido la posibilidad de recorrer buena parte del país y presentarse en algunos festivales en el extranjero, además de merecerle premios y reconocimientos, es *La pesquisa*, sobre un texto de Adriana Menassé.

Normalmente los procesos son largos. Uno no sabe bien de dónde vienen las cosas. Pienso que uno de los acicates principales fue un espectáculo que vi en España, en el que trabajaban con figuras de papel a nivel de una mesa: movían figuritas en forma de una convención teatral muy especial, como si fueran juguetitos, como niños. Es una técnica que se denomina "animación directa": figuras que no tienen posibilidades de grandes movimientos, figuras rígidas, pero que sin embargo, en la manera como contaba la historia el narrador, lograban crear una magia muy especial, un encanto muy especial. Eso me llamó mucho la atención, me gustó mucho y me inspiró. No es exactamente lo mismo pero... digamos, sirvió como una especie de estímulo... En este caso la historia la escribió Adriana Menassé a partir de una idea mutua que platicamos.

—Tengo entendido que estás trabajando en la puesta de *Ubu Rey*.

—Sí. A mediados de este año iniciamos el estudio y un primer acercamiento escénico a través de improvisaciones sobre *Ubu Rey* de Alfred Jarry, siendo éste el proyecto de trabajo para el 2003 del Sistema Nacional de Creadores. Partimos de la propuesta de trabajar con objetos que representarían a los personajes a nivel de una mesa. Se trataba de encontrar los objetos más representativos por su forma, material, representación metafórica y posibilidades de movimiento que nos revelaran el carácter de los personajes, y jugar con ellos las escenas más importantes. Un periodo de trabajo de aproximadamente tres meses con un grupo de alumnos de la carrera de actuación de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana nos permitió un primer acercamiento a la obra y a la



propuesta. A partir de septiembre retomamos el trabajo ya con un elenco seleccionado que lo conforman una actriz y dos actores. Se trata entonces de una adaptación del texto de Jarry que llamaremos *Ubu reciclado* y cuyo estreno será los primeros días de diciembre.

—¿Podrías abundar acerca de esta propuesta de trabajo con objetos sobre mesa? Porque ya habías trabajado esta modalidad en *La pesquisa*, ¿verdad?

—Así es. Es una forma de trabajo dentro del teatro de muñecos que se denomina "titeres de mesa", el titerero anima las figuras y objetos sobre una mesa que constituye el espacio escénico y que tiene sus propias convenciones y reglas. En *La pesquisa* utilicé el recurso de una mesa creada ex profeso, con trucos y mecanismos para poder cumplir con los requerimientos de la historia, y los personajes estaban representados por títeres que se manipulaban por diversas técnicas de animación. La historia, brevemente, es la de un detective-titerero inmerso en la pesquisa de un títere que desapareció, y a los efectos de la reconstrucción de los hechos representa en el espacio de la mesa las diferentes alternativas de la historia. Entonces el actor interpreta el personaje del detective y el de titerero, me detengo en estos detalles porque la propuesta con *Ubu Rey* es un tanto diferente; en este caso, también el espacio donde transitan los personajes son mesas, sin embargo los personajes no son títeres antropomórficos con diseño y rasgos pertinentes, son objetos levemente recreados, en donde el o los rasgos fundamentales del personaje están dados por las características y cualidades materiales del objeto. Se trata, entonces, de jugar y explotar escénicamente el objeto, su forma y funcionalidad; y en esta tarea participan, por momentos, partes del cuerpo del actor como partes del personaje. Es, sin duda, un trabajo muy exigente, porque la cobertura expresiva de los objetos es relativamente limitada, por lo tanto, es necesario exprimir las todas sus posibilidades. Afortunadamente, *Ubu Rey* es una obra que permite jugar con ella de múltiples maneras y formas de presentarla, creemos que este intento puede ofrecer una lectura con algunos matices novedosos.

—¿Cómo va lo de los cursos a través del programa Creadores en los Estados?

—Bueno, este año hemos realizado varios cursos en diferentes estados: Mérida, Campeche, Monte rrey, Tlaxcala y Guanajuato. Es una oportunidad muy importante ya que es la única instancia, al presente, que tienen las personas interesadas en aprender y practicar acerca del lenguaje de los títeres. El próximo año lanzaré una convocatoria a nivel nacional para participar en un taller intensivo de 15 días, el cual se realizará aquí en Xalapa, y está estructurado para generar una participación creativa de los talleristas en torno al tema "El espacio teatral, las formas animadas y el personaje". Oportunamente daremos a conocer fechas y programa.

Algunos de los espectáculos más recientes de este titerero, actor, dramaturgo y director de teatro, especializado en teatro de títeres y máscaras, con más de 30 años de trabajo en este campo, son:

- *Pandemonium* de Carlos Converso. Premio Rosete Aranda al mejor espectáculo de títeres de 1984.
- *Titirijugando* de Carlos Converso. 750 funciones hasta ahora.
- *Un halo de esplendor* de Adriana Menassé. Premio Tres mejores espectáculos en 1990.
- *Al son de un corazón* de José Camacho. Mejor teatro de provincia, Muestra Nacional de Teatro, 1992.
- *Barbacoa*, historia de piratas de Carlos Converso. Beca Estatal de Coinversión 1994. Participante en el Festival Internacional de Tolosa, España, 1997.
- *Viajes Paraíso* de Adriana Menassé. Festival Internacional de Teatro para Niños, Aguascalientes, México, 1997.
- *La pesquisa* de Adriana Menassé. Primera mención Concurso FILIJ. Primer premio del Primer Concurso de Dramaturgia para Titeres organizado por la Universidad Autónoma de Sinaloa (2002). Participante en el Festival Internacional de Tolosa, España, 2000.
- *Hamlet*, adaptación de la obra de William Shakespeare, 2001.

Carlos Converso ha publicado *Barbacoa, historia de piratas* (colección "El mejor teatro para niños") y *Entrenamiento del titerero* (Editorial Escenología); ha sido Miembro del Sistema Nacional de Creadores (2000-03), y recientemente obtuvo el Reconocimiento a la trayectoria, Monterrey, Festival-Baúl 2003, otorgado por el Consejo Estatal para la Cultura de Nuevo León y Baúl Teatro.

FRANCISCO BEVERIDO. Director, actor, pedagogo e investigador teatral. Fundador y director del Centro de Documentación Teatral Candileja, A. C., en Xalapa, Veracruz.

LA CONTUNDENCIA DE LA ACTIVIDAD TEATRAL EN COLIMA

ANÉCDOTAS ALECCIONADORAS

Janet Pinela

Colima es un estado de dimensiones humanas, no sólo por la arquitectura sino también por la población que apenas alcanza los 250 000 habitantes entre las ciudades de Colima y Villa de Álvarez. Todos los rostros son familiares y muchas veces la gente se reconoce en la calle aunque no sepan los nombres. La publicidad, buena y mala, se hace de boca en boca. Por eso, seguiré las costumbres y les contaré dos anécdotas del teatro local.

1998, Teatro Hidalgo, Colima. Los actores están sobre la escena, ensayando el tercer acto de la obra. La escenografía nos muestra el patio interior de una casa. Se representa una riña que desencadena el final de la obra. De pronto, irrumpen en la escena, atravesando las paredes ficticias, dos repartidores de material para construcción que se han equivocado de domicilio. Los actores se quedan pasmados ante la presencia de los recién llegados que discuten entre ellos sin salir del escenario. De entre las butacas aparece una enfurecida directora que vocifera exigiendo que se retiren, que si no entienden que están interrumpiendo un ensayo, que esto es el colmo. Los dos intrusos se miran, miran a la directora y con una sonora carcajada se dirigen a la salida. Unos pasos antes de abandonar el escenario se detienen y uno de ellos dice con un dejo de burla: "Uy, ni que estuvieran en el Mádison Escuer Garden".

El comentario significó mucho para los que formamos la Compañía Estatal de Teatro. Por supuesto, dudamos de si nuestro trabajo significaba algo para la comunidad en la que vivimos, algunos por destino y otros por decisión. La Compañía se acababa de crear y aunque ya se habían realizado dos montajes de gran formato que tuvieron una buena respuesta del público, en ese momento participaríamos por primera vez en el Programa Nacional de Teatro Escolar y no sabíamos lo que resultaría, ni si podríamos cumplir con la temporada de 100 funciones, ni cuál sería la reacción de los estudiantes y sus maestros.

Cuando se celebraron las 100 representaciones, 16 000 estudiantes habían presenciado la obra. La población del estado es

de poco más de 500 000 habitantes. Asistieron al teatro los alumnos de los 10 municipios con que cuenta Colima. Ése fue sólo el comienzo. Ahora, cinco años y seis montajes después, vemos los resultados del Teatro Escolar. La mayor parte de la población estudiantil del estado ha participado activamente en el Programa y en algunas ocasiones la Compañía ha tenido que ampliar su temporada para atender otros públicos. Los estudiantes han modificado su percepción del teatro y de la comunidad.

En 1997, según la encuesta sobre demandas culturales realizada por Alduncin y Asociados en las ciudades de Colima, Aguascalientes y Guadalajara, el 27.8% de los colimenses había presenciado alguna obra de teatro.

Seis años después, en mayo de 2003, en otra encuesta, pero ésta aplicada sólo a niños de primaria, el 100% de los niños de primaria de la ciudad de Colima, al menos en alguna ocasión habían acudido a ver una obra de teatro. Y el 96% habían ido a un teatro.

Según otra encuesta (de 2001), el 31.6% de los niños reconocían al Teatro de Casa de la Cultura, el 9% al Teatro Hidalgo y el 2.3% al Foro Pablo Silva García. (Esta pregunta no se hizo en la encuesta de 2003, porque el Programa de Teatro Escolar tuvo funciones al aire libre en los propios planteles escolares, debido a que el sismo había dañado estos teatros)

A la pregunta "¿Qué tanto te gusta el teatro?" (mayo 2003), el 62.1% respondió Mucho y el 33.9% Algo. Veinte puntos más que en la encuesta de noviembre de 2001 (42.1% Mucho y 30.9% Algo).

Como los números suenan fríos y el teatro tiene que ver con lo humano, mejor va otra anécdota.

2 Función de teatro escolar para los alumnos de una secundaria de Pueblo Juárez, Colima, un pueblo que, como aquí decimos, está donde da vuelta el aire. Al término de la representación, notamos a una niña, Angelita, de unos 11 años, sentada en su butaca, llorando en silencio. Su maestra pidió a los actores que la saludaran y la niña nos contó que desde el día anterior su maestra le había prometido que irían a un lugar

que se llamaba teatro, y como ella no sabía qué era eso, se pasó toda la noche sin dormir pensando qué sería, qué forma tendría. Al otro día viajó tres horas junto con sus 23 compañeros de escuela para llegar a Colima y ver el magnífico edificio de finales de 1884, y al abrirse el telón lo que había visto era mejor que todo lo que pudo imaginar. Por eso lloraba.

Consolidar el teatro en las orillas del país no puede ser una labor a corto plazo. Todo está por hacerse: formar actores, técnicos, directores y, por supuesto, públicos. En Colima tratamos de profesionalizar el teatro desde la educación de quienes lo hacen para ofrecer un producto artístico digno de la gente. Afortunadamente, existen profesionales del teatro que son generosos con su saber y aceptan compartirlo con los que no vivimos en el centro. Muchos de estos creadores han poblado Colima con sus ideas.

Algunos años después de formada la Compañía Estatal de Teatro descubrimos que nuestra labor ha dado frutos. Recientemente se estrenó la obra *Cicatrices*, un espectáculo basado en la experiencia del temblor del 21 de enero que sacudió a Colima y provocó cambios radicales en la fisonomía de las ciudades. Esta vez el público se volcó inundando la sala. Los jóvenes con los que comenzamos el Programa Nacional de Teatro Escolar hace unos años ahora acudieron acompañados de otros amigos o de la familia. Una capitana del ejército se acercó a felicitarnos, pues habíamos tocado su corazón endurecido por la profesión. Confirmamos que precisamente porque no estamos en el "Mádison Escuer Garden" es que nuestro trabajo importa. Somos parte y producto de la comunidad colimense y el teatro que hacemos se relaciona y sirve a esta colectividad.

Sí, hacer teatro en los estados es una labor de resistencia para unos cuantos. Pero el eco de las palabras de Angelita lo hacen valioso y, sobre todo, necesario.

JANET PINELA. Egresada de la Escuela de Arte Teatral del INBA. Directora de la Compañía Estatal de Teatro y coordinadora del Taller de Formación Teatral en Colima.

PUEBLA: TEATRO DE LOS ÁNGELES SIN ALAS

EN BUSCA DE LA TRASCENDENCIA

Ricardo Pérez Quitt

Puebla de los Ángeles se nombra porque en su escudo de armas reza el Salmo 90:11: “Dios mandó a sus ángeles para que le cuiden en todos sus caminos”. Aterrizaron Gabriel, Miguel, Ariel y Rafael, un cuarteto de ángeles arquitectos para fundar la Angelópolis. Levantaron la planta de la catedral y Juan de Palafox y Mendoza la terminó 100 años después. Ahí se representaron en las naves catedralicias autos y teatro jesuita tan divino como espectacular, hasta que el erudito Palafox y Mendoza les paró el alto con su epístola exhortatoria para que no se asistiera al teatro. Siglos más tarde los hombres sin alas levantaron el Teatro Principal que desde el siglo XVIII se mantiene en pie aunque lamentablemente no siempre abierto para la escena.

En los años cincuenta del siglo XX Ignacio Ibarra Mazari, fundador del Teatro Universitario, montó obras de repertorio de vanguardia como *El tiempo es sueño* de Lenormand, que rompería en la Angelópolis los cartabones del teatroseudomoralista. Con un nuevo concepto de la escena, Mazari abandona los apuntadores de concha y revoluciona la actuación del teatro universitario junto con Charles Rooner. También formó parte del montaje de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli que le costó la chamba en Bellas Artes a él y a su homólogo Alfredo Gómez de la Vega. De sus escenarios nacieron gente para el teatro: Yerye Beirute, Alejandra Mora (ahora de Lugo Verduzco) y Juan Tovar.

En dramaturgia tenemos un arsenal histórico: Sor María Águeda de San Ignacio, contemporánea de Sor Juana, que escribió temas bucólicos, pastoriles y maitines para la consagración y comunión de la gleba; Antonio Vanegas Arroyo y su *Galería de Teatro Infantil*; Germán List Arzubide y su *Comino didáctico*; Enrique Uthoff, el dramaturgo hacendado; Héctor Azar y su teatro de señales; Elena Garro, la gloria poblana.

En la década pasada el muy H. Ayuntamiento recuperó el Teatro de la Ciudad, otrora Teatro Guerrero, ubicado frente al zócalo, que ahora se debate por conservar su traza o sucumbir como vil estacionamiento subterráneo. Las noticias nos dicen mediante la voz del gobernador, que

pronto tendremos el Centro Estatal de las Artes que se financiará con varios millones de pesos como inversión a la cultura. El año pasado se instituyó el premio “Héctor Azar” para reconocer a sus hacedores teatrales con trascendente trayectoria. Existen dos licenciaturas en teatro, la de la Universidad de las Américas y la de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

En la década de los setenta nace en la Angelópolis una euforia teatral con el Teatro Normalista dirigido por José Jaramillo y el Grupo Salvador Novo; ambos montaron textos nacionales y extranjeros de Novo, Jodorowsky, Usigli, Magaña, Solórzano, Tardieu, Genet. El Grupo Salvador Novo innovaría la escena con escandalosas propuestas apoyadas por su público. En contraparte, Manuel Reigadas abre el Instituto de Teatro y Espacio 1900 con un repertorio estable. Guillermo Cabello lo hace con el espacio A Traluz, tallereando con el método de actuación de Antonio González Caballero.

En la actualidad, nuevos derroteros marcan los caminos del teatro poblano: la Secretaría de Cultura forma una Compañía Estatal de Teatro dirigida por José Solé, montando a los consabidos clásicos: españoles y griegos. Esperemos que la sensibilidad apunte hacia autores poblanos para confrontar nuestra realidad en el quehacer escénico. Víctor Puebla, integrante del Grupo Salvador Novo, hace teatro de carpa los sábados en su rehabilitado espacio El Alero y reabre el Teatro Hermanos Soler en el centro histórico de la ciudad, donde se viene presentando desde hace tres meses la pieza *Gordura* qué hermosura de Dario Fo, dirigida por Marko Castillo. En ese mismo espacio Víctor Puebla remonta *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, interpretada por actores bisoños y experimentados.

Por parte del gobierno hay apoyos económicos para montaje y becas en el área de teatro. Proliferan grupos independientes como el Patio Teatral Aída y el de los hermanos Alaván que sin mayores pretensiones que el quehacer teatral hacen temporadas en lo que en otro tiempo fue el estacionamiento de sus casas. El Centro Cultural Jalil Gibran dirigido por Josué Cabrera organiza festivales de teatro escolar

repartidos en diversos espacios ciudadanos. Pablo Moreno y su Teatro Carpa Carlos Ancira es una alternativa del teatro dirigido a discapacitados; comercializa sus funciones para sobrevivir del teatro. Ángel Cerlo hace lo mismo en hoteles cinco estrellas. El Grupo Historias dirigido por la dramaturga Aída Andrade persigue un teatro neobarroco, detallando la moral, la materia y el espíritu de sus personajes.

Sin embargo, la ciudad de los ángeles poco se ha renovado en materia de actuación y dirección, pues se conservan cánones y vicios de la puesta en escena de hace 20 años. La globalización o mundo chiquito ha acercado a Puebla a maestros de teatro de sobrado reconocimiento a impartir talleres pero sólo como visita médica. El hacedor del teatro poblano lee poco y regularmente se prepara para emprender una profesionalización, no se hace de herramientas como lo gritaría hasta el cansancio Wagner y Craig. Pocos van al teatro fuera de Puebla, pocos viajan a otros estados o países para participar en talleres, foros y festivales. Salvo avis rara. En la Angelópolis hay actores de marcado talento como Benito Lavalle, Amancio Orta, Mariana Ferrer, Tatiana Cué Ortiz, nuevos dramaturgos como Eduardo Ruiz y Marco Polo Rodríguez, escenógrafos como Jort Moreau, investigadores como Ileana Azor, y en Atlixco se edita la revista *Autores. Teoría y Textos de Teatro*.

Con el espíritu insólito de sus creadores teatrales, la ciudad de Puebla mantiene una anciana tradición, a veces reinventando la escena. Seguramente esto no es privativo de este estado con 4.5 millones de habitantes.

La trascendencia del teatro de Puebla hecho por estos hombres sin alas, será encontrar un testimonio de nuestro tiempo, una explicación de nuestras angustias, una respuesta al camino sinuoso de la creación, sólo si se logran encontrar las obras que comuniquen al público ese testimonio.

RICARDO PÉREZ QUITT. Dramaturgo. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte. Docente en la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA y director de la revista *Autores. Teoría y Textos de Teatro*.

PANORAMA TEATRAL DE GUADALAJARA A FIN DE AÑO

Y LA VIDA PASA

Dolores Tapia

Hace falta verdad. Una verdad inteligente y honesta. Verdad para estar, para conocernos, para comunicarnos. En Guadalajara muchas cosas no han cambiado y otras se repiten: el Partido Acción Nacional trajo deducción; no hay política cultural, no hay estructura. Los medios cumplen a medias con su papel, sin embargo, por parte de la Dirección de Artes Escénicas, donde Memo Covarrubias tiene tres años dando espadazos, se ha convocado a la creación de una Compañía Estatal de Teatro, convocatoria a la que respondieron 11 proyectos en espera de un veredicto. La idea es realizar un montaje que atraiga patrocinios y pueda itinerar por el interior de Jalisco.

El año cierra con Divino Pastor Góngora de Jaime Chabaud dirigida por Javier Serrano, presentada en la Muestra Nacional de Teatro. Montaje que, por cierto, se llevó en la muestra local seis premios, incluidos los de mejordirector y mejor actor, para Héctor Caro.

Se hacen esfuerzos aislados, algunos acertados, pero nos falta apertura, interacción, estructurar conocimientos para los que están en la escena y para los que vienen. Ahí están los que continúan y bien: Fausto Ramírez quien al frente de la Compañía de Teatro de la Universidad ha venido interactuando con otros directores; Ricardo Delgadillo quien en su isla, como director y pedagogo, logra la calidad y la proyecta. Sin embargo, “en la escena sigue habiendo ganas e improvisación. Se presentan trabajos que los medios de comunicación no saben valorar”, comenta este último.

Durante 2003 se realizó un foro público de teatreros, un poco con ingenuidad, otro mucho con ganas. Jade Ramírez, productora de Radio Universidad y organizadora del evento, lo destaca como “el más difícil de los foros”. ¿Por qué? “Desgraciadamente el peso con el que deben cargar los realizadores del teatro en Jalisco es no tolerarse, no hacer alianzas verdaderas y ser un gremio que actúa y no vive del teatro”.

Alianzas verdaderas, con las que ante la falta de apoyo gubernamental y económico, resulte



Hanjo. Foto: Raúl Ramírez

menos álgida la labor, actitud que nos haga menos reticentes ante el centavo y el logro del otro. Lo curioso es que los teatreros viven el problema, pero en el exterior parece haber más luz ante lo que nos pasa dentro.

En noviembre en Guadalajara se presentó en el Teatro Degollado Hanjo con el grupo The South Wing, en el que trabajan una actriz tapatía, otra argentina y un actor estadounidense. El director Kameron Steele invitó al músico belga Marc Appart y así armaron un teatro multicultural en el corazón de la ciudad —como dicen ellos— “más colonial de todo México”. Las opiniones se dividieron porque en los medios locales se anunció un “magnífico presupuesto” otorgado por la Universidad y gestionado por Zinzin producciones, presupuesto que ni en sus mejores sueños vería la Dirección de Teatro local durante un año, asunto que indignó a varios teatreros, repartió las opiniones y nos dejó casi en las mismas. La actriz del proyecto, Ivana Catanese, lo dice: “Nosotros nos vamos, pero la productora ahí está y espera que alguien vaya y le toque la puerta”. Pero de las experiencias se aprende y si ya tenemos calidad, habría que aprender a ir por lo otro, cuando se lo dan a otro.

Sin embargo, hay un punto en el que gestores, promotores y artistas parecen haberse puesto de acuerdo: falta estructura y cuesta caro sacar los proyectos, se nos dificulta comunicarnos y las

consecuencias son las que se viven actualmente. Me atrevo a decir que los teatreros necesitan a los teatreros para ver el teatro, para poder disertarlo si se quiere, empeorarlo, mejorarlo; para que se escuche su voz, para que el público sepa que están ahí, para que confronten a los suyos, a los otros y a los periodistas. Un esfuerzo aislado, una buena obra al año no es suficiente. Que exista un puño de grupos jóvenes que se trepen al escenario con todo el fervor pero sin herramientas, sin escuelas, sin apoyo, sin tablas, no es suficiente. Que los reporteros no se especialicen y en un buen afán de cubrir a todos los teatreros —pobres ellos tan desamparados— hagan notas a diestra y siniestra, dando voz y voto a todo aquel que se apasiona, no es suficiente.

Querer hacer, no nos hace ser. Hay que ser. Y hay que ser si se quiere hacerle frente al desentendimiento de los públicos, que de lo único que se enteran o les interesa enterarse es de los espectáculos que vienen al Teatro Galerías, a donde llega lo mejor, lo peor y el espectáculo. Bien, porque está caliente. Bien por el Teatro del IMSS que en su modalidad de comodato y no sin penurias se ha sumado notablemente a la cartelera, viene moviendo agua. Que se acerquen los teatreros, como se acercaron este año Lalo España y Marco Vieyra de Cuarta Pared, un grupo que nació en Guadalajara, así que les dijimos los “televisos” porque estudiaron con Ofelia Cano, también “constantinis” porque fueron alumnos de Daniel Constantini, se les dijo “los niños bien”. De ahí vienen Marco Pérez y Andres Montiel que están en México. Locos todos y enamorados del teatro, con toda su ingenuidad a costas y así empezaron, aquí arrancaron, se fueron, vuelven y ahora siguen. Hacen lo que quieren pero son congruentes, se atreven, ahí están Sod, Deshuesadero al crepúsculo, El último piso y ahora Novecento, de Alessandro Baricco, trabajos que tienen sensibilidad, visión personal, irreverencia y siempre muchas ganas de estar en Guadalajara. Ingenuos, clavados, fervientes, poéticos. Sin miedo.

DOLORES TAPIA. Actriz y periodista independiente. Conductora del programa La Brújula, Revista cultural de la Universidad de Guadalajara.

LA EXPERIENCIA TEATRAL EN ZACATECAS

ABRIENDO LABERINTOS EN PROVINCIA

Rosa Isela Baltazar

Zacatecas, en el ámbito de las artes escénicas, tanto en el teatro como en la danza, dio un giro particular como acontecimiento histórico desde 1990 hasta hoy. Las generaciones de directores radicados en este estado como Antonio Rocamontes, Alberto Huerta, Erasmo Nieto, Román, Hilda Martínez, realizaron una labor formativa muy importante. Después vino un proceso de retroalimentación que fue primordial para el desarrollo artístico de los grupos. Durante este tiempo, diversas personalidades impartieron cursos, talleres, seminarios y formaron, incluso, compañías teatrales respaldados por el Instituto Zacatecano de Cultura Ramón López Velarde, INBA y CONACULTA. Santiex, Mauricio Jiménez, Luis de Távira, Víctor Castillo, Jesús González Dávila, Pepe Caballero, María Morett, entre otros, dieron iniciativa a que algunos actores se impulsaran y salieran de su perímetro a entablar una formación en facultades de teatro.

El destino surge cuando es necesario cambiar y proponer una respuesta al sector cultural. Aprovechar el espacio ha servido como plataforma para que nuestras generaciones se propongan como constructores del sustento cultural y estético, representantes de la vanguardia y la movilización social y consecuentes con el compromiso cotidiano que implica la acción teatral en Zacatecas.

Esta voz humana de jóvenes creadores de entre 20 y 35 años se elabora en forma independiente y fluye como participante activa creando grupos como El Taller de Autoproducción Teatral, La Caja, Momo, Carbono 14, La ruptura 74, Arqueoteatría y Abriendo laberintos. Este movimiento se propone crear un sentido de pertenencia que implica un compromiso capaz de generar un crecimiento de los criterios artísticos que la vida cultural en Zacatecas ofrece.

Tal parece que los creativos tendrían que plasmar, alquímicamente, no sólo un modo de producción más abundante, más decisivo o profesional, sino también más descentralizado para que el producto artístico surja en un alto nivel. De esta manera, al construir un hilo conductor evitamos caer

en apariencias profesionales o darle cause a un teatro poco sustancial. La producción teatral en Zacatecas no es abundante en calidad; los creadores escénicos pretendemos cumplir los compromisos que este arte nos exige, pero quizá la falta de infraestructura, de apoyos mediante becas o de oportunidades de desarrollo por parte de las instancias gubernamentales en materia de cultura, nos obligan a sobreactuar el papel de profesionales para subsistir en esta dinámica de competencia que nosotros mismos hemos construido.

La apertura visionaria hacia un teatro de sala o de calle facilita la disolución de cualquier tipo de frontera profesional y disciplinaria, ya que incorporar estos eventos es sumar nuestra realidad al discurso artístico. Por eso sabemos que el desarrollo de cualquier tipo de arte necesita de una infraestructura académica que sustente la maniobra, así como el mercado de trabajo que asegure la vida activa artística de los actores. En este sentido, el Festival Internacional de Teatro de Calle en Zacatecas es la primigenia exposición que va ligando a los talentos, a la creación de espectáculos y a la integración límite de espectadores que enlazan el interés por las manifestaciones artísticas teatrales.

Este espacio transitorio que abre laberintos, también los abre para los grupos teatrales, como lo es precisamente el grupo Abriendo laberintos, el cual surge como taller y luego se vincula con teatro popular en el INEA. En su participación psicodramática y de taller, realiza pequeños happenings, performances y dos puestas en escena: *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro y *Aire nocturno* de José Luis Gómez. Para la realización de una puesta en escena, la inquietud y el compromiso inician con el acontecimiento entre la duda y la certeza.

Bajo mi experiencia como actriz y mi desarrollo artístico en el movimiento del ámbito teatral en Zacatecas, dejo ver mi constante inquietud por regresar al origen y persistir en el cambio como un proceso esencial y significativo. En el laberinto infinito damos rienda suelta a las maneras de coincidir. Tal construcción parece tener la consistencia explorativa de un cuerpo en acción colocado por sí mismo en un espacio

donde es posible desarrollar las ideas, encontrar los temas de la vida cotidiana y reflexionar la multiplicidad de la expresión. En esta incursión realice *Abriendo laberintos*, la primera puesta en escena de manera colectiva, y *Baile de Netzabualcoyotl*, basada en la vida y obra del rey azteca. Mientras tanto, fui invitada a trabajar con algunos grupos como T.A.T., Teatro Danza Ficción, Momo, etc., así como a conformar las compañías temporales. Por lo tanto, todos los grupos teatrales zacatecanos éramos un mismo equipo entrelazado. Hasta hace cuatro años, sin dejar mi taller y de manera independiente, Arqueoteatría, que dirige Julián Aquino, y Abriendo laberintos fuimos integrándonos como grupo.

En Abriendo laberintos, conformado en su mayoría por profesionistas de las ciencias humanas, empezamos a dar luz a nuestra creatividad. Decidimos transportarnos al mundo de las inquietudes, reflexiones, realidades escénicas y excepcionales de nuestra abstracción. Tomamos los matices de personalidades y seres con esa misma línea, a manera de paralelismo. Así, fluye la elección particular de autores como Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, Jean Cocteau, surrealistas de la escritura del cuerpo agudizado de nuestro enigmático sentir. Al mismo tiempo, nos apoyamos en la dramaturgia de Jesús Vargas para nuestras adaptaciones libres en el querer conferir la naturaleza humana y todo lo que se escapa de ella; de aquí el remontarnos a *la caja mágica* para impregnarnos del teatro infantil. La aventura es el bosquejo de nuestra contemplación, éxtasis de nuestro sentir en el acontecer de los sucesos sociales, culturales, políticos y sobre todo poéticos en el rehacer teatral. En el descubrir puertas entreabiertas accesibles a nuestro mundo, se explora indiscutiblemente un viaje de la pasión y la razón. La manifestación en las necesidades de nuestro espíritu es nuestra identidad. El tránsito de la vida al arte en nuestro grupo como reflexión de testimonio, se descubre en el saber que en el arte la evolución es revolución. Es ésta la necesidad que nos caracteriza.

ROSAISELA BALTAZAR. Actriz, fundadora y directora del grupo Abriendo laberintos.

EL HÁBITO DE MIGRAR Y SOBREVIVIR

MARTINA Y LOS HOMBRES PAJARO

Mónica Hoth

Cuando me propuse escribir un texto dramático sobre la migración sabía que me metía en un tema muy vasto. La migración, impuesta o voluntaria, es un fenómeno que en nuestros días alcanza proporciones aún desconocidas... y da para hablar de muchas cosas.

En el caso de México se puede hablar de los millones de dólares que por este concepto entran anualmente al país. Sin ellos, la desesperante situación que se vive en el campo mexicano hubiera explotado hace tiempo.

Los migrantes aportan al país más divisas que el turismo y un poco menos que el petróleo. También es hablar de enfermedades como el virus del VIH que llega como huésped maldito y satanizado con los braceros.

Se rumora de un pueblo en Oaxaca donde todos sus habitantes están contagiados... Y como dice Carlos Monsiváis, gracias a la migración en el México del arraigo se han renovado las costumbres de regiones enteras, se han ampliado los límites de la tolerancia, se han transformado guardarropas y apariencias, se ha roto el aislamiento.

El hábito de migrar de los animales se da por sobrevivencia: las mariposas monarca vuelan anualmente miles de kilómetros para pasar el invierno en las cálidas montañas de Michoacán, y luego al acercarse la primavera se aparean, reproducen y regresan al norte; al igual que las ballenas en el litoral de la península de Baja California Sur. Los mexicanos y centroamericanos migran a las tierras del norte para buscar un bienestar económico que su patria no les da, ya que para los que tuvieron la mala suerte de nacer pobres, es casi la única manera posible de lograr tener algo, porque si se quedan en el lugar que los vio nacer, seguro que igual, morirán pobres.

Para los que se quedan enclavados en su ancestral paisaje, la espera de sus Ulises está cargada de expectativas. Casi por regla general, todos los que llegan al otro lado envían gran parte de sus ingresos a sus familias. Nuestra provincia está salpicada de casas estilo americano —de dos pisos y con techos de dos aguas— y por todas partes hay hornos de microondas, secadoras, estereos, trocas y nintendos.



Alejandro El Grande y el dragón de Maribel Carrasco. Foto: Archivo Titeres La Salamandra.

De quienes emigran hacia el norte, hay unos pocos que no llegan, que se pierden en la cruzada o que los timan los polleros o que se mueren en los vagones, en el desierto o ahogados en el río Bravo, río Grande. A otros, los agarra la migra y los manda de vuelta... Y hay otros que se van y nunca más se vuelve a saber nada de ellos.

Sobre estos últimos trata *Martina y los hombres pájaro*. Martina es una niña del México del arraigo, cuyo padre, Martín, se fue al otro lado junto con todos los demás hombres de su pueblo y algunos pájaros que emigran cada año. Todos están regresando, menos Martín. De él no se sabe nada y su hija no se conforma con este silencio, con este olvido, con este abandono. Así es que busca mil maneras de dar con él para que no la olvide.

Y de ahí pal' real empieza el cuento... y aquí cito a Susan Sontag, de su libro *En América*: “¿Y

qué sentido tiene contar relatos (o hacer teatro) si no es el de fomentar el anhelo que alberga todo mundo de una vida alternativa?”

Hay proyectos, como esta obra, que tienen estrella. Tres días antes de que se nos notificara que la obra para títeres y actores *Martina y los hombres pájaro* había ganado el Premio Nacional de Obra de Teatro para Niños, en los diarios nacionales se publicó la noticia de que el grupo Titeres La Salamandra, el cual dirijo desde 1991 fue seleccionado en el Programa de Fomento a Proyectos Artísticos del FONCA para la producción de la misma obra.

Estrenaremos nuestra obra en octubre del 2004, en San Miguel de Allende, Guanajuato, donde residimos. Contamos con algunas funciones en el estado y soñamos con giras por otros estados, la frontera y el otro lado. Tener recursos para experimentar en la multitud de formas del teatro de títeres es un lujo en estos días. El teatro de títeres ha acumulado muchas formas teatrales del pasado,

las cuales existen simultáneamente con formas modernas; desde el más tradicional teatro de cachiporra hasta el más *avant garde* teatro alternativo, su riqueza es el resultado de la naturaleza de su proceso histórico. Más que una obra para niños, quiero pensar que *Martina y los hombres pájaro* será para un público familiar, como el que asiste a los frecuentes circos que deambulan por la provincia de la República mexicana y que siempre ofrecen un tiempo de magia para compartir con la familia y ser recordado.

Más que una obra para niños, quiero pensar que *Martina y los hombres pájaro* será para un público familiar, como el que asiste a los frecuentes circos que deambulan por la provincia de la República mexicana y que siempre ofrecen un tiempo de magia para compartir con la familia y ser recordado.

MÓNICA HOTH. Dramaturga. Formó parte del grupo de teatro de sombras Palo de lluvia y desde 1991 dirige el grupo Titeres La Salamandra. Autora de, entre otras obras, *Alas de mariposa* y *Martina y los hombres pájaro*.

300 AÑOS NO SON NADA EN LA PRENSA

Luis Armando Lamadrid

Al celebrarse dos años de vida de la revista *Pasodegato*, por esta ocasión, esta columna cambia su formato para intentar hacer un breve recorrido por las publicaciones que han estado relacionadas con el mundo del espectáculo teatral durante los siglos XVIII y XIX.

En 1772 aparece mensualmente la primera *Gaceta de México* redactada por don Juan Ignacio García Castoreña y Ursua, en la cual encontramos pequeñas referencias a acontecimientos teatrales en el Coliseo. Seis años después reaparece y en 1734 cambia su denominación por la de *Mercurio Volante*, que introduce en el periodismo la divulgación científica. También aparece la *Gazeta de México* de Alzate que se publica de 1785 a 1808.

De 1805 a 1817 se publica el *Diario de México*, primera publicación diaria del país y en la que las noticias sobre teatro tienen mayor cabida: carteleras y opiniones de los lectores que, a falta de críticos, cubrían ese papel, como por ejemplo la carta que un espectador dirige al director del periódico en la que se queja de la “indecencia” en los bailes del Coliseo:

...me tomo la libertad de recomendarle declame contra disolución de algunas bailarinas, pues para manifestarles su agilidad y destreza en las mudanzas, no necesitamos que nos acompañen estas con impureza; pues algunos hombres estragados aun antes de la edad, porque han abusado de todo, las aplauden y palmo-tean, efecto sin duda de necesitar de la indecencia para que despierte en ellos la vida acabada...

El crítico del portal, El Diario de México, 18 de octubre de 1805.

Pero no todo eran quejas, también habían críticas constructivas como la siguiente:

No se puede desempeñar perfectamente esta profesión si el actor no está dotado de un profundo conocimiento del corazón del hombre, y no tiene además la gran prenda de un alma sensible. Todo el mérito de la ejecución dramática consiste en la naturalidad que contribuye de un modo eficaz para formar la ilusión.

El Diario de México, 29 de febrero de 1808.

Otros periódicos que se dedicaron también a tratar el tema de las representaciones teatrales

en la época del México independiente fueron *El Noticioso General* y *El Semanario Político y Literario*.

Al terminar la guerra de Independencia y comenzar a vivir México su vida como nación libre, surgieron publicaciones periodísticas ya más en forma que se dedicaban a tocar temas sobre las actividades teatrales (algunas de ellas de poca duración), entre las que podemos citar: *El*



Águila Mexicana, El Sol, El Iris, El telégrafo, La Lima de Vulcano y El recreo de las familias, siendo estos dos últimos los periódicos más notables entre 1823 a 1832.

Como revistas culturales podemos citar *El Mosaico Mexicano*, publicación editada por don Ignacio Cumplido y que abarca (con algunas interrupciones) los años de 1837 a 1842. En ella colaboraron autores de la talla de Ignacio Ramírez Galván, Guillermo Prieto, José María la Fragua y Manuel Payno.

En 1841 al fin aparece la primera publicación dedicada a las artes escénicas: *El apuntador*, periódico semanal impreso por don Vicente García Torres y que se publicó hasta el 30 de noviembre de ese mismo año. En su último número incluye el “testamento” del Apuntador, el cual nos da una visión detallada del estado del teatro en México en esa época.

Ese mismo año aparece el periódico considerado el más importante de ese siglo: *El Siglo XIX* (octubre de 1841-1896) fundado por Ignacio Cumplido; en esta publicación colaboraron los escritores más importantes de ese periodo: Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Payno y Vicente Riva Palacio. El 31 de marzo de 1842 aparece la primera crónica teatral de Guillermo Prieto (en mi opinión uno de los mejores críticos del siglo XIX) firmada bajo el seudónimo de Fidel, que comenzaba diciendo:

En el nombre de Dios hablo de teatros, y Él ponga tiento en mi pluma, pues si no lo remedia su Divina Majestad, diré disparates a roso y veloso, que es ma teria resbaladiza de suyo y para escritores noveles resgosa, como caminar en mi tierra por diligencia.

Otro periódico importante aparece en diciembre de 1844: *El Monitor Constitucional* fundado por Vicente García Torres y que a partir del 14 de febrero de 1846 cambia su título por el *Monitor Republicano*; fue el segundo en importancia y duración entre los periódicos liberales del siglo antepasado, después de *El Siglo XIX*.

Demos un salto hasta 1869, ya que por las luchas intestinas hay poco que destacar en materia de revistas literarias, para dar lugar a *El Renacimiento*, revista literaria dirigida por Ignacio Manuel Altamirano y que reunió a los mejores escritores de su época; las crónicas teatrales de Manuel Peredo es de lo mejor que se ha escrito. Desgraciadamente, y como ocurre con este tipo de publicaciones, sólo duró un año.

Terremos este breve listado con *La Revista Azul*, publicación semanal fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Carlos Díaz Dufóo que se publicó de 1849 a 1896 y que logra sobrevivir un año más a la muerte de su fundador.

Posiblemente sean muchas las publicaciones que han quedado fuera, así como los autores, pero este recuento sirva como un superficial ejemplo de cómo las revistas culturales han corrido paralelamente con nuestra historia.

¡Feliz cumpleaños a todos nosotros!

LUIS ARMANDO LAMADRID. Investigador del CITEU en el área de Estudios de Teatro Novohispano y siglo XIX

ASÍ PASAN... CIEN AÑOS DE TEATRO EN MÉXICO

LAS REVISTAS DE TEATRO

Luis Mario Moncada

En esta entrega consignamos la aparición de publicaciones periódicas dedicadas al teatro durante el siglo xx, con motivo del segundo aniversario de Paso degato.

1901/12 Comienza a circular en la capital una nueva revista quincenal titulada *El Teatro*, que bajo la dirección de Manuel Torres Torrija, con las colaboraciones de Carlos Díaz Dufoo y otros, se dedica a reseñar los espectáculos de la Ciudad de México.

1902/05 Aparición de *Falstaff*, revista teatral dirigida por Agustín Alfredo Núñez y Pedro N. Ulloa.

1906/01 Circula en Pachuca, Hidalgo, una revista de teatro que lleva el nombre de *Pierrot*, periódico de literatura y variedades.

1906/01 A partir de este mes comienza a circular la revista *El Disloque*, especializada en toros y teatro.

1917/07 Aparece efímeramente una nueva publicación teatral que lleva por nombre *Thalia*.

1919/09/11 Comienza a circular *Arte y Sport*, revista semanal ilustrada de teatros, cines, deportes e información, que dedica amplios espacios a la actividad escénica y, eventualmente, publica partituras de canciones revisteriles. Su director fundador es Alonso de Susilla.

1930/01 Aparece el primer número de la revista *El Espectador*, dirigida por Humberto Rivas, en la que se reseña y comenta buena parte de la actividad teatral en la Ciudad de México. Entre sus colaboradores destacan Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, Ermilo Abreu Gómez y Bernardo Ortiz de Montellano.

1944/03/15 Circula el primer número de la revista *El Bufón*, órgano de difusión de la Unión Mexicana de Apuntadores. Su director y redactor en jefe es Manuel Rivera.

1954/07 Casi simultáneamente salen a la luz dos nuevas revistas teatrales. La primera de ellas es *Teatro, Panorama de México*, dirigida por Daniel Cadena, que, con una periodicidad mensual, se dedicará a reseñar los espectáculos en la Ciudad de México. A partir del número cuatro, cambiará su nombre por el de *Panorama del Teatro en México*. Por su parte, en el número uno de *Teatro, Boletín de Información e Historia*, se aprecia que la intención de la revista es convertirse en fuente documental para el estudio futuro del teatro mexicano. Su directora fundadora es Margarita

Mendoza López.

1955/04/19 Comienza a circular *La Voz del Actor*, publicación de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) que registra la actividad de sus agremiados. Su director fundador es Carlos Mora.

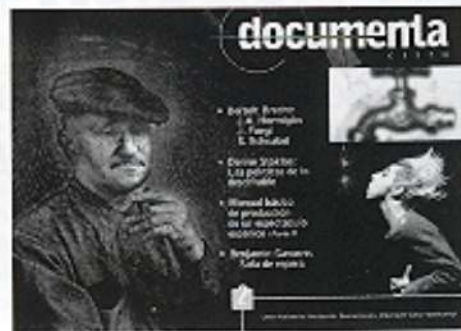
1961/01 Surgimiento de la *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, publicación trimestral que pretende reproducir materiales didácticos de importantes autores, así como dar a conocer las actividades principales de la escuela. Su director fundador es Dagoberto Guillaumin.

1962/07 Circula *Las Carátulas*, revista dirigida por Fausto Castillo, que dedica su primer número a los autores del teatro del absurdo.

1971/02/01 Aparece el número cero de *La Cabra*, Periódico quincenal editado por el Departamento de Teatro de la UNAM. Su Consejo Editorial está formado por César Arias, Josefina Brun, Luz María Nájera y Nicolás Núñez. Cabe subrayar que la publicación ha tomado el nombre por un dibujo de Pablo Picasso que desde hace años es símbolo del teatro universitario.

1975/10 Este mes comienza a difundirse *Tramoya*, cuaderno trimestral de teatro de la Universidad Veracruzana, que tiene como principal objetivo difundir lo mejor de la dramaturgia nacional e internacional. Su director fundador es Emilio Carballido.





1979/09/23 Circula a partir de esta fecha el número uno del periódico *El Chido*, órgano informativo del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística (CLETA).

1979/11 Aparición de *Cuadernos para los Trabajadores del Teatro*, publicación bimensual auspiciada por la Universidad Autónoma de Sinaloa, que tiene como propósito dar a conocer textos de apoyo a la formación teatral, así como reflexiones que buscan enfatizar la función social del teatro. Su director fundador es Juan M. Castañeda.

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.

1982/05 A partir de este mes circula *Escénica*, revista de teatro de la UNAM que, bajo la dirección de Josefina Brun, pretende llenar el hueco dejado con la desaparición de la revista *La Cabra*. Entre sus colaboradores cabe mencionar a Alejandra Zea, Ludwik Margules, Verónica Volkow y al propio director de Actividades Teatrales de la Universidad: Luis de Tavira.

1982/12 *La Hoja del Titiritero Independiente*, gaceta publicada por Roberto Lago, surge con el objetivo de difundir el amplio material bibliohemerográfico que su editor ha recolectado durante sus 50 años de actividad teatral.

1983/10 A partir de este mes circula el *Boletín CITRU*, publicación trimestral del Centro de Investigación Teatral "Rodolfo Usigli", que tiene como tarea dar a conocer los acervos documentales con que cuenta la institución, así como aportar materiales para el estudio del teatro mexicano. Su directora fundadora es Socorro Merlín.

1987/05 Aparición de *AE Artes Escénicas*, que pretende dar a conocer lo último del teatro y la danza nacional e internacional. Su directora es Josefina Brun.

1989/07 Se publica el primer y único número de *Euforia teatral*, revista que pretende, bajo la dirección de Beatriz Martínez Osorio, informar acerca del acontecer en el espacio escénico.

1989/09 Circula a partir de este mes *Máscara*, revista de carácter monográfico que dedica su primer número al teatro oriental. Su director fundador es Edgar Ceballos y entre sus colaboradores se cuentan Patricia Cardona, Fernando de Toro, Jaime Chabaud, Fernando Muñoz y Rosalina Perales.

1990/02 Comienza a circular *Correo Escénico*, periódico mensual de crítica teatral y dancística, dirigido por Alberto Celarié. Entre sus colaboradores habituales se encuentran Bruno Bert, Geovani Galeas, José Enrique Gorlero y Luis Mario Moncada.

1991/06 Primer número de *Acotación*, órgano informativo del CITRU. Su director es Domingo Adame.

1992/01 Aparece la revista *Teatro*, publicación del Centro Mexicano del ITI-UNESCO, que informa sobre las actividades y los estrenos de sus asociados. Su director general es Carlos Solórzano.

1992/10 Presentación de *Primera Llamada*, revista que tiene por objeto ofrecer notas teatrales así como pequeños ejercicios dramáticos a cargo de sus colaboradores. Su director es Miguel Ángel Tenorio.

1992/12 Comienza a circular *Gala Teatral*, primera revista de periodismo y crítica teatral, dirigida por Miguel Ángel Pineda. Entre sus creadores se cuentan a Armando Partida, Alegría Martínez y Pablo Espinosa.

1993/12 Se presenta en nuestro país *La Escena Latinoamericana*, publicación semestral auspiciada por el CITRU y el Instituto de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano (ITCTL), bajo la dirección de Domingo Adame. Su primer número está dedicado al teatro en Cuba.

1993/02 A partir de este mes circula *Comparsa*, publicación bimestral de la Sociedad de Solidaridad Social Comparsa, organismo Nacional de Teatro Comunitario. Su director fundador es Pedro G. Lemus.

1995/11 Aparece *Documenta - CITRU, Teatro Mexicano e Investigación*, revista semestral de carácter monográfico que dedica su primer número al recuento de la censura en el teatro nacional. Su director fundador es Luis Mario Moncada, con la coordinación editorial de Estela Leñero. Entre sus colaboradores cuenta con Héctor Mendoza, José Ramón Enríquez, Maya Ramos, Víctor Hugo Rascón Banda y Givanna Recchia.

1997/05 Circula el número uno de *Mascanada*, revista bimensual de reseñas y reportajes teatrales. Su director general es Marco Antonio Acosta y cuenta entre sus colaboradores con Emmanuel Haro Villa, Miguel Ángel Pineda y Alejandro Laborici.

1997/03/16 Se presenta en el Centro Cultural Helénico la revista *Skene*, primera publicación electrónica especializada en teatro mexicano que establece una dirección en Internet.

1998/12 Aparición de *Teokikixtli, Revista mexicana del arte de los títeres*, realizada y distribuida por el grupo Baúl Teatro desde Monterrey, Nuevo León.

1999/11 En el marco de la Muestra Nacional de Teatro de Tijuana se presenta *Espacio Escénico*, publicación periódica del Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN), que dirige Ignacio Flores de la Lama.

2001/II Circula el número cero de *Pasodegato, Revista Mexicana de Teatro*, que dedica su entrega inicial a la reflexión sobre el teatro y la guerra, entre otros temas. Su director fundador es Jaime Chabaud.

LUIS MARIO MONCADA. Dramaturgo, actor, investigador teatral y director del Centro Cultural Helénico.

ECUADOR: ENTREVISTA CON ARÍSTIDES VARGAS

MALA YERRBA NUNCA MUERE

Jaime Chabaud

En el pasado Festival Internacional de Teatro de Manizales, Colombia, realizado del 28 de agosto al 3 de septiembre del 2003, Paso degato pudo conversar con el director de la agrupación teatral ecuatoriana Malayerba, Arístides Vargas, a quien sus amigos conocen como “El negro”. Este grupo, como La Candelaria y el REC de Colombia, son pilares del teatro latinoamericano.



La muchacha de los libros usados. Foto: Sandra Zea

—¿Cuál es el funcionamiento y la estructura de Malayerba?

—Malayerba es muy peculiar. Primero porque se compone de nacionalidades diversas y eso siempre estuvo muy presente en el grupo. Segundo porque tiene su propia sala, su propio espacio de trabajo, más un laboratorio y una serie de bienes dedicados al teatro: biblioteca, videoteca y cosas así, todo independiente. A partir de este esfuerzo el Estado a veces nos da dinero pero por vergüenza, porque el grupo hace mucho más cosas y más servicios a la comunidad que el gobierno... Entonces, cuando nos proporcionan plata es porque están un poco avergonzados aunque no siempre tienen vergüenza o se les acaba muy pronto, lamentablemente.

Malayerba es un grupo pero no a la antigua usanza: un grupo familiar o reunido alrededor de unas ideas políticas... No, no es ese tipo de grupo. En Malayerba confluyen ciertas creati-vidades y que nosotros consideramos que se edifican en grupo cuando se consolida en una

experiencia. Y cuando se desarma esa experiencia los integrantes realizan otras cosas, algunos dan clases, otros talleres...

—Pero ¿no es entonces un trabajo grupal permanente...?

—Es permanente, pero sentimos que alcanzamos la plenitud grupal—que es para nosotros una energía conjunta—cuando nos edificamos en una experiencia. Y la pretensión es que siempre se desarme la experiencia. Es decir, que el grupo no es siempre el mismo, van cambiando algunos integrantes y también la forma en que trabajamos.

—En México dictaste un taller de dramaturgia. ¿Cómo articulas tu pedagogía en dramaturgia?

—Bueno, considero que lo único que puedo transmitir es mi experiencia. Yo me inicio como actor en el mundo del teatro, luego en la dirección más relacionada con lo grupal y por último empiezo a escribir las obras, pero no hace muchos años, sino más bien pocos. En el 92 mi primer intento fue una versión de *Woyzeck* de Georg Büchner y de ahí comencé a escribir *Jardín de pulpos*, *La edad de las ciruelas*, *Pluma*, *La muchacha de los libros usados* y otras obras.

Lo que busco, pedagógicamente hablando, es conectar estas escrituras en un taller, es decir, desde la escritura del actor, del director, del dramaturgo, y no hago prevalecer ninguna de ellas sino que se mezclan. La intención es volver el hecho un poco más bastardo, conectarlas entre sí y crear discursos inexistentes a partir de esa mixtura o de ese cruce. Entonces, por lo general cuando doy un taller asisten directores, actores y dramaturgos. Es muy importante para mí esa reunión. Después existe una raíz muy fuerte ligada con la poesía, y que se traduce en un interés, si tú quieres, por la poesía dramática, que no es “la otra poesía”: es una forma de ser expuesta, es una dinámica interior. Es así como yo comencé a escribir las obras y como las sigo haciendo, muy ligado al trabajo escénico. Nunca escribí una obra para que no sea puesta en escena, y sí, siempre para concluir las en el escenario.

—Eres uno de los pocos autores latinoamericanos con dos obras montadas en México. Por tanto, uno de los autores latinoamericanos más escenifica-

dos en México porque no se montan...

—Sí, lamentablemente, pienso que muchas veces eso también sucede al inverso, no es un problema de México sino un problema de nosotros, de toda Latinoamérica. Muchas veces confiamos más en un autor francés que en un autor mexicano. De todas maneras hay redes donde el teatro vive y respira que no son las redes oficiales que te dicta un Estado una moda, sino que son redes de gente que hace teatro y se comunica en un constante ir y venir que es consecuencia de vernos en festivales o en giras. Nos encontramos, nos conectamos y se producen experiencias muy buenas. En ese sentido lo que hizo el Taller del Sótano en México bajo la dirección de José Acosta, fue una conexión donde nosotros nos encontramos en ese espacio fronterizo donde no hay ninguna cortapiza, ningún límite, en ese territorio donde es posible encontrarse en América Latina, que yo creo resulta una posibilidad alternativa al encuentro oficial de ayudas gubernamentales y de modas. Para mí el teatro es un hecho que lo vives en ese lugar que llamamos “teatro” pero que tampoco sabemos muy bien qué es, pero sí sabemos que nos conmueve y nos mueve a ser espiritualmente mejores.

—Tú decías en una entrevista que a Malayerba le convenía salir de gira y es raro que migrantes por que si no era como quedarse en el desierto, que quedar se en Ecuador era como instalarse en el desierto. ¿A qué te referías con eso?

—No sé en dónde lo leíste.

—En una nota de la prensa colombiana, pero no sé si lo escribieron fuera de contexto...

—No, lo que posiblemente haya dicho está relacionado con que en Ecuador es muy difícil vivir del teatro y que en el país ahora hay una fuerte migración. En algunos casos nosotros nos sentimos como emigrantes o como migrantes, como cualquier migrante ecuatoriano, trabajando en Europa o Estados Unidos para poder mandar plata a tu país y poder seguir haciendo teatro.

JAIME CHABAUD - Dramaturgo y pedagogo. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

EL TEATRO DE CALLE Y SUS RELACIONES HUMANAS Y ESPACIALES

DESDE BRASIL: GRUPO LUME

Ricardo Puccetti

Desde 1989, Lume ha usado la calle y espacios no convencionales como un universo que permite establecer nuevas relaciones con el público, a partir de la exploración de las peculiaridades de cada lugar donde se presenta. Nuestra primera experiencia en la calle fue con lo que llamamos “salida de payaso”.

Las salidas de payaso son intervenciones en espacios donde normalmente no hay teatro: calles, plazas, ferias, restaurantes, hospitales, cárceles, terminales de autobús, fábricas, fiestas, bailes populares, etc. Los payasos rompen el orden cotidiano y la monotonía de esos lugares, proponiendo una nueva forma de mirar el espacio y de utilizarlo, y permitiendo que las personas encuentren algo de poesía en actividades comunes, como esperar un camión.

En estas intervenciones, los payasos trabajan con la improvisación, los estímulos de cada local (coches de una calle, merolico que grita, bancas de una plaza) y la interacción del público presente. Puede ser muy interesante ver a un payaso atravesar la calle o sentarse a la mesa de un restaurante para comer. Por otro lado, los payasos también presentan escenas previamente ensayadas. Las salidas de payaso son una manera agradable de causar la risa y revelan la comicidad de lo cotidiano y la poesía de la vida.

El desarrollo de esta forma de teatro nos llevó al proyecto “Música y Teatro en Espacios no Convencionales” en asociación con el actor Kai Bredholt del Odin Teatret de Dinamarca, con quien queríamos hacer un teatro de calle que no fuera una simple transposición de un espectáculo para la calle, sino que considerase todas las posibilidades teatrales del espacio y que buscara su transformación, para modificar la rutina de las personas que entraran en contacto con la obra teatral. El resultado fue el espectáculo *Parada de calle*.

En 1995 realizamos en la sede de Lume un seminario con Kai Bredholt y Jan Ferslev, donde trabajamos con música y canciones brasileñas para crear un espectáculo en el que un actor tocaba un instrumento y se trabajaban temas que variaban en cada presentación, como el en-

de un pasajero, la llegada de un ser querido o el encuentro romántico casual. La primera versión se presentó en espacios no teatrales (hospital psiquiátrico, terminal de autobús, centro comercial). En un segundo seminario retomamos y afinamos las canciones y la música del primer trabajo e incluimos otras, obtenidas en nuestras búsquedas de campo. Además de los actores de Lume, se invitó a una actriz española, una inglesa y un actor canadiense, interesados en conocer la dinámica de nuestro trabajo con el Odin Teatret, gracias a lo cual se incluyeron canciones españolas, judías, canadienses y danesas. Fue tal la cantidad de material escénico resultante, que además de promover la reelaboración de *Parada de calle*, construimos otro espectáculo de sala que se presentó en las islas de Dinamarca.

Los “trueques” son intercambios de danzas y canciones oriundas de distintas culturas, como la búsqueda de elementos culturales equivalentes. Los trueques son una experiencia teatral con una dinámica peculiar. Se eliminan el dinero, los ingresos y se crea un espacio de intercambio, un ejercicio de libertad y reciprocidad, de donación y generosidad, una invitación a participar. Se busca la ruptura de barreras lingüísticas y culturales y la valoración de los elementos comunes dentro de las diferencias. Se rompe el parámetro cualitativo del producto cultural para valorarlo “en sí”. Se entra en un universo donde es posible y se desea compartir, y se lleva a cabo de esta forma un trueque de patrimonios culturales de los grupos involucrados.

Un tercer encuentro tuvo como objetivo afinar los trabajos anteriores para crear un método de trabajo que se pudiera transmitir. Se intentó descubrir, a través del trabajo de acciones físicas, una individualidad para cada actor dentro de la ejecución de cada música y escena, lo cual fue posible porque la parte musical, después de tres años de trabajo, ya estaba segura y los instrumentos, al menos en el repertorio, estaban bajo control. Dicho dominio garantiza al actor la libertad de crear figuras y acciones físicas para componer una especie de máscara que entrecruza más la relación con el público en la *Parada*. Así, dentro de cada propuesta se

elaboraron pequeñas escenas que lograron una versión más acabada y completa del espectáculo escénico-musical.

Cada actor construye su técnica, que le da los instrumentos necesarios para concretar su oficio. De igual manera, los grupos de teatro, como conjunto de individualidades, poseen su propia cultura, metodología y temas, resultado del encuentro entre sus miembros. El intercambio ha sido una constante de Lume y el contacto con otros actores, como Kai Bredholt, ha sido de gran riqueza técnica, metodológica y ética, pues confronta caminos distintos del hacer teatral.

Parada de calle mezcla la vitalidad de las fiestas populares profanas con la seriedad de las fiestas religiosas, y explora no la forma sino la esencia de estas manifestaciones, su carácter ritual: un conjunto de acciones precisas y codificadas, realizadas de modo orgánico. Esto tiene un impacto grande en el público, que no sabe si está viendo teatro o a un grupo de religiosos o a una banda militar, y se va metiendo hasta formar parte integrante. Por otro lado, *Parada* tiene también cambios abruptos de dirección o trueques de escenas que rompen la relación establecida con el público, que lo hacen mantener su postura alerta inicial, para luego volver a un estado de complicidad. Este juego queda bajo control de los actores, que pasan de un lado a otro improvisando, a través de su repertorio de señas que identifica cada escena, música, figuras de grupo y modos de desplazarse. Ya no se tiene la noción de espectador y espectáculo. Ambos se colocan en un mismo plano, dan y reciben y el evento teatral pasa a ser un gran ritual, una fiesta donde todos son agentes con su valor a partir de su experiencia de vida y cultura personal.

El placer y la inmensa comunión que *Parada de calle* proporciona a los actores y al público, nos ha auxiliado en la tarea de definirnos y profundizar la identidad del teatro que los integrantes de Lume queremos y buscamos hacer.

RICARDO PUCCETTI | Integrante del grupo de teatro brasileño Lume, que participó en el pasado Festival Internacional de Teatro de Calle celebrado en Zacatecas.

¿A QUIÉN BENEFICIA SU DESAPARICIÓN?

CAMBIOS EN EL CINE MEXICANO

La reciente ofensiva lanzada por el presidente Vicente Fox y Francisco Gil Díaz, titular de la Secretaría de Hacienda, con la que se pretende dismantelar lo que queda de la infraestructura del cine mexicano, es inconstitucional, atenta contra el pueblo de México y sólo beneficia a los capitales que desde Hollywood controlan el mercado internacional del cine.

América Latina es el cuarto mercado en importancia para Hollywood. Sin embargo, muy pocos países latinoamericanos tienen una industria de cine desarrollada. Junto con Brasil y Argentina y algo de Cuba, Venezuela y Colombia, México es sin duda una de las cinematografías más prestigiadas del mundo.

La importancia estratégica de nuestra industria la ha convertido en blanco favorito de los ataques de Hollywood y de la Motion Pictures Association (MPA), encabezada por Jack Valenti, ese siniestro personaje que hace algunos meses envió una carta a Vicente Fox, expresando su descontento por el peso que se recauda en taquilla para el cine nacional y que sirvió de pretexto a las grandes cadenas exhibidoras para aumentar hasta en cinco pesos el precio del boleto de entrada a las salas cinematográficas.

El cine estadounidense ha logrado monopolizar el 95% de las pantallas mundiales. La cartelera que se anuncia en México es en general la misma que se ofrece al público de todos los países del mundo. ¿Será que el cine de Hollywood es tan bueno, que a ningún país le interesa el grueso de la producción cinematográfica francesa, española, italiana, canadiense o japonesa, por decir algunas? No, lo que ocurre es que esos mercados están regulados por empresas distribuidoras al servicio de Hollywood, que condicionan la entrega de su material a los exhibidores, y éstos a su vez hacen

gran negocio con ese cine, pues les corresponde un alto porcentaje de cada dólar recaudado en taquilla.

En México, ese porcentaje es aproximadamente del 55 al 60%. La mayor parte de ese dinero va a dar a Hollywood, sin contar el que las compañías exhibidoras ganan por lucrar con palomitas, refrescos de cola y en general los servicios de dulcería. Hay que sumar además las cantidades que se recaudan en los estacionamientos de los grandes complejos cinematográficos y el



que reciben por medio de la publicidad que el espectador está obligado a presenciar en todas y cada una de las salas cinematográficas de nuestro país.

Se trata de miles y miles de millones de dólares, de los cuales el cine mexicano no se beneficia en lo absoluto. Los artistas, técnicos y demás trabajadores de nuestro cine tienen que conformarse con cantidades que oscilan entre el 9 y el 15% del ingreso en taquilla. Dicho de otra manera, absolutamente todos los trabajadores y productores de la industria cinematográfica nacional deben sobrevivir con cantidades

que generalmente no alcanzan para cubrir gastos.

Esta injusta distribución del ingreso en taquilla provoca que los capitales se alejen del cine mexicano, en una industria en la que cada película cuesta un mínimo de un millón de dólares. ¿Cómo puede nuestra industria sobrevivir en esas condiciones? El problema se complica cuando las películas que puede producir el cine nacional ven limitada su temática por razones del gusto de los productores y de censura, lo que provoca que los cineastas mexicanos compitamos en situaciones muy desiguales contra el mercado monopolístico hollywoodense.

Y digo el mercado hollywoodense, no de los Estados Unidos, pues la mayor parte del cine independiente estadounidense no se exhibe en México, ya que también está confinado a salas de culto. Las autoridades hacendarias pretenden desconocer esta situación y ahora quieren desaparecer la infraestructura del cine mexicano, argumentando que no es negocio y tampoco una industria estratégica.

Hay que señalar que los Estudios Churubusco operan con números negros y que los recursos de que dispone el IMCINE (Instituto Mexicano de Cinematografía) no son ni siquiera comparables a los que están presupuestados para promover, por ejemplo, la imagen personal del presidente Fox. Por su parte, el CCC (Centro de Capacitación Cinematográfica) es una de las escuelas de cine más baratas del mundo y de ella han egresado prestigiados cineastas mexicanos. En cuanto a su carácter estratégico, es esencial en la defensa de la identidad de los mexicanos, su soberanía y la transmisión de nuestra cultura.

El gobierno estadounidense está tan consciente del papel estratégico

de la industria hollywoodense, que la ha convertido en la segunda en importancia de ese país, apenas después de la aeronáutica espacial. Para Washington, el cine es un arma de guerra, de penetración ideológica, de apertura de mercados para sus demás industrias e indispensable como vehículo propagandístico que promueve el modo de pensar, actuar y vivir de los estadounidenses.

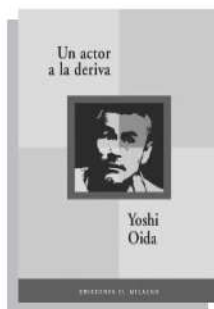
Los franceses, siempre amantes de su país y de su cultura, han logrado que todo el cine francés sea producido por Hollywood. ¿Cómo? Con una receta bien sencilla: ellos obligan a los exhibidores franceses a pagar un impuesto del 10% del ingreso en taquilla que está destinado únicamente a la promoción y producción del cine francés. Además, las televisoras están obligadas a producir o coproducir determinado número de películas francesas y el cine de ese país recibe también estímulos fiscales y diversas medidas que alientan su producción.

Las cinematografías brasileña, española y argentina han logrado por ley estímulos parecidos, debido a lo cual es posible que produzcan películas importantes. ¿De verdad será imposible que nuestros diputados y senadores no promulguen reformas y adiciones a la Ley cinematográfica mexicana, que salvaguarden nuestra industria de los apetitos monopolísticos extranjeros? ¿O todos los legisladores piensan, como los más notables senadores panistas y salinistas, que no hace falta hacer cine en México, ya que los estadounidenses lo hacen tan bien?

XAVIER ROBLES. Pedagogo. Guionista de Los motivos de Luz y Rojo a manecer, entre otras películas.

EL AUTOR A LA DERIVA

LA POÉTICA DEL VACÍO



UN ACTOR A LA DERIVA

YOSHI OIDA

EDICIONES EL MILAGRO,
MÉXICO, 2003, 256 PÁGS.

¿Qué queda después de que todo se acabó? Apelar al humanismo ¿cómo, si las guerras libradas y las explotaciones prometidas son y han sido en nombre del Hombre Nuevo? Apelar al socialismo, al liberalismo, al rompimiento de esto o de aquellos, en el mejor de los casos, demé. Apelar al futuro es una incertidumbre. Apelar al pasado es un insulto. Apelar a la desmesurada ficción, a la desalienación, a la ecología o a lo que sea exige demasiado esfuerzo.

Pero la pregunta persiste: ¿a qué apelar para conformar un lenguaje artístico en medio del desencanto presente? ¿Cómo sortear las espesas aguas del cinismo, del nihilismo y del valemadrismo que descubrió que todo, todo, es susceptible de convertirse en mercancía?

En el libro *Un actor a la deriva* el actor japonés Yoshi Oida planta la semilla de una respuesta.

Alguna vez, en su periplo por los mundos de este planeta, Oida movilizó toda su artesanía actoral y toda su expectativa existencial para actuar frente a Dios. Ejecutó una paritura actoral frente a un espacio vacío. Qué significa este derroche, es un gasto inútil. Primero, es la afirmación de una soberanía. Si para que haya teatro se precisa al menos del cuerpo del actor y del cuerpo del espectador, en el acto mencionado

ambos cuerpos se desplegaron en un sólo organismo por que sí. No hay nada detrás justificando tal acción: no hay un pago de nómina, no hay un nota en el periódico, una chambita. Pero tampoco hay una tierra prometida ni una vuelta al origen: ni una causa justa ni una expectativa utilitaria. Se hace teatro porque se puede hacer. Y eso es todo.

En el otro lado de misma moneda, este acto soberano es también la culminación de una poética. Es la síntesis de un acto doble de transformación. Por un lado, el ser humano desnudo dejándose trasgredir por el lenguaje teatral y, por el otro, el lenguaje teatral trasgredido por una soberana voluntad humana.

Ahora bien, esta trasgresión tiene un paso inevitable: el vacío. No la nada, no ese lugar de matriarcado se guridad placentera, sino el vacío que irrumpe después de la propia revisión. Vacío como el que sobreviene a la *Viola* o la *Rosalinda* shakespearianas cuando se dan cuenta de que no son lo que les dijeron que eran, y toman conciencia de todo lo que pueden ser. El vacío por el que han pasado las artes del siglo pasado para deshacerse de su identidad dogmática, afinada en la supremacía textual y en las condicionantes europeizantes.

Un actor a la deriva tiene la gran cualidad de mostrarnos el vacío en todos sus estratos: el vacío de la persona Yoshi Oida en busca de su propio sentido personal, el vacío del actor oriental al confrontarse con las coordenadas europeas, el vacío del ciudadano japonés que pone en suspensión su nacionalidad, el vacío del teatro europeo que a través del Centro de Experimentación -Creación Teatral (como uno de tantos exponentes) urge en su propia esencia y se adelanta al poscolonialismo ree incorporando tradiciones —y seres humanos— antes desdeñadas

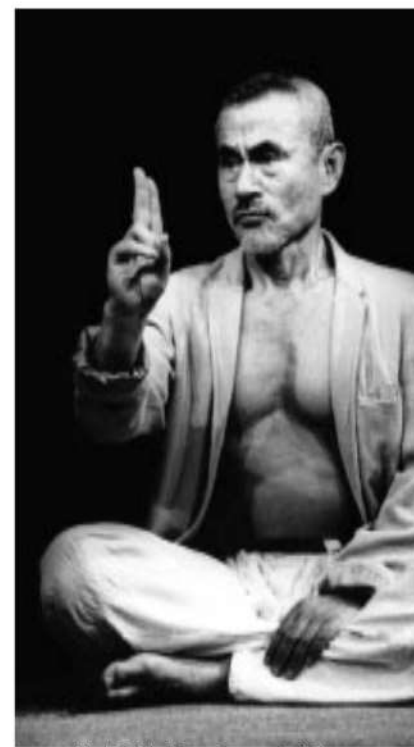
por “poco civilizadas”.

Así, el viaje del actor Oida que pasa por el vacío no puede ser sino un viaje existencial. Lo que se hace evidente en las múltiples referencias a *La Divina Comedia*, a las técnicas espirituales japonesas, a la contingencia occidental que pone bajo sospecha cualquier verdad. A la presencia de gato de Cheshire de Hugh McCormick. En pocas palabras: Yoshi Oida nos demuestra que el verdadero viaje del artista contemporáneo es un viaje que compromete a toda la historia. Tanto a la historia mundial como a la historia del arte que se practica; tanto a la historia personal como a la de aquellos con quienes se comparte la existencia.

La idea del espacio vacío dentro y fuera del actor no es una ocurrencia simplona. Es un reto y un problema. Los necios quieren un espacio vacío para llenarlo inmediatamente de las expectativas inmediatas del público, y para justificarse emplean discursos políticos, sociales o sentimentales. No son creadores de poéticas, sino reproductores de dogmas. Y una poética, parece mostrarnos el libro de Oida, es como las grandes ecuaciones matemáticas: sintéticas y elegantes. Incluso el teatro más tosco sabe que las expectativas, cuando mucho, son un trampolín hacia la sobriedad, hacia la participación fisiológica del espectador. Un donarle espacio y tiempo a éste para que despliegue su potencia imaginaria.

Nietzsche asegura que en la modernidad hay dos clases de hombre: el cínico y el nihilista; el genio o el maldito. El tercer tipo está por nacer: aquel que afirma la vida por que sí, con todo su poder y paradoja. El de la serenidad trágica. La narración de Oida conmueve por que es la exposición de una vida, no la exhibición anecdótica de una gran figura, un maldito o un genio. Es la de un

artista que en medio de la ola de utopías aplazadas (como el traductor de este libro, Rodolfo Obregón, llama a las vanguardias teatrales) ha asimilado las paradojas impuestas sin dejarse llevar por ninguna ten-



Yoshi Oida. Foto: Bernardo Avila

dencia a la moda. Y, a su vez, intenta lograr lo más grande: “¿Cómo es posible que alguien incapaz de vivir satisfactoriamente pueda conmovir a la demás gente? Sólo podemos aspirar a representar bien cuando hemos logrado un cierto equilibrio en nuestras vidas y asumimos todos sus aspectos. Yo prefiero la salud en las artes que la morbilidad.” La poética del actor como el ser humano profesional.

RUBÉNORTIZ Director teatral. Miembro de Gomer: caracol exploratorio.

CONVOCATORIAS

CITRU SOLICITA

El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) les solicita la siguiente información para actualizar el directorio de Instituciones, Grupos y Creadores de los Estados con el fin de mantener una comunicación permanente: nombre del grupo, institución, creador, nombre del director, nombre de los integrantes, estado, dirección, número de teléfono o de fax y correo electrónico.

Asimismo, pueden enviar material documental como: programas de mano, fotos y carteles para integrarlos a los anuarios que se realizan en el Centro. La información puede ser enviada por correo a: Centro Nacional de las Artes, Torre de Investigación 5 piso (CITRU), Río Churubusco 79, Esq. Calzada de Tlalpan, Col. Country Club, Delegación Coyoacán, C.P. 04220, México, Distrito Federal. Por internet a: citru@correo.cenart.mx con atención a Sisu González (Coordinadora del Área de Difusión) o Francisca Miranda (Coordinadora del Anuario).

Se les proporciona los nuevos números telefónicos: conmutador del Cenart: 12539400, exts. 1018, 1074 y 1080. Fax: 12 53 94 72. También pueden consultar nuestra página en internet: <http://www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm>

CONVOCATORIA PARA TRADUCTORES

El Centro Internacional de Traducción Literaria de Banff está a la disposición de traductores literarios de Canadá, México y los Estados Unidos que traduzcan de cualquier idioma, así como a la de traductores de cualquier parte del mundo que estén trabajando en literatura de América. La programación y la selección están a cargo de un Consejo Consultivo integrado por representantes de

los tres países de Norteamérica. El programa anual de residencias del BILTC ofrece plazas para 15 traductores. El año pasado hubo traductores de los Estados Unidos, México, Francia, Rusia, País Vasco (España) y Bulgaria, así como del Canadá francófono y anglófono. Los aspirantes deben tener por lo menos un libro publicado (o equiva lente) y los participantes serán seleccionados de acuerdo con el material que se entregue al Consejo Consultivo. Se aceptarán proyectos de traducción de obras de ficción, biografías y ensayos literarios, poesía, literatura infantil y teatro. Informes: Banff International, Literary Translation Centre, 107 Tunnel Mountain Drive, Box 1020, Banff, Alberta T1L 1H5, Canada. Tels.: 403-762-6180 y 1.800.565.9989 (Canada-U.S.) www.banffcentre.ca

CONCURSO DE TEATRO PARA ADOLESCENTES TOMÁS URTUSÁSTEGUI

BASES Sólo se podrá enviar una obra por autor. El tiempo de duración será de una a dos horas de representación. El tema fomentará implícitamente valores humanos. El género y el estilo serán libres y se respetará la libertad de expresión. Los trabajos deben ser inéditos, no haberse representado, ni estar concursando en otros eventos o en espera de ser contratados para su edición en editorial alguna, y se entregarán por triplicado en Heroica Escuela Naval Militar #42, Col. San Francisco Culhuacán, Delegación Coyoacán, C.P. 04430, México, D.F. La convocatoria cierra el 30 de enero de 2004. Los trabajos deberán inscribirse bajoseudónimo lema. Se entregarán tres premios: PRIMER LUGAR \$70,000 (Setenta mil pesos), SEGUNDO LUGAR \$50,000 (Cincuenta mil pesos) y TERCER LUGAR \$30,000 (Treinta mil pesos), así como la publicación de las obras. Informes al tel. 5661-4003.

CONGRESO INTERNACIONAL DE TEATRO AMATEUR

En el estado de Nayarit, México, se ha venido realizando por tres años consecutivos el Festival Cultural Amado Nervo, al cual se incorporará en el 2004 un Congreso Internacional de Teatro Amateur, que cuente con talleres, conferencias y puestas en escena que fortalezcan el vínculo entre creadores y contribuyan en la generación de espectadores. El evento se llevará a cabo del 16 al 26 de mayo de 2004. El tipo de teatro por presentar será totalmente libre y se utilizarán espacios escénicos tradicionales y alternativos. A los grupos provenientes de otras entidades del país, se les proveerá de alimentación, hospedaje y medios de representación (tramoya, iluminación, etc.). Se deberán costear su transporte a la ciudad de Tepic, Nayarit. A los grupos extranjeros se les apoyará además del hospedaje y la alimentación, con el transporte de la ciudad de México, D.F., a Tepic. El transporte al D.F. deberá ser costeado por el grupo o bien por patrocinios que les sean ofrecidos por instituciones gubernamentales o de empresas privadas. Informes con Octavio Campa Hernández, Coordinador Estatal de Teatro en Nayarit, al siguiente e-mail: octavioampa@hotmail.com.

DIPLOMADO DE TEATRO DEL CUERPO

Abre inscripciones para talleres y cursos con maestros como Alicia Martínez Álvarez (El juego actoral), Ignacio Miranda (Introducción al trabajo de máscara), Ricardo Leal (Técnica Decroux), Antonio Peñúñuri (Actuación) y Jorge Vargas (El juego físico del actor), entre otros. Informes en Francisco Sosa #159, Col. Del Carmen, Coyoacán. Tels.: 5658-9766 y 04455-2664-4910.

PREMIO NACIONAL DE DRAMATURGIA JOVEN 2003

Con el nombre de Gerardo Manabeo del Castillo, este concurso anual ofrece un premio de \$50,000 (cincuenta mil pesos). Podrán participar las escritoras y los escritores por nacimiento que residan en el país, de hasta 35 años cumplidos, que envíen una obra de teatro inédita, en español, con tema y forma libres y una extensión correspondiente entre una y dos horas de duración escénica. La fecha límite es el 30 de marzo de 2004 y los concursantes deberán enviar trabajos por cuadruplicado, escritos a máquina o computadora a doble espacio, en papel tamaño carta y por una sola cara, firmados con seudónimo con la plica de identificación en un sobre cerrado y serán remitidos a: Centro Cultural Helénico, Premio Nacional de Dramaturgia Joven, Avenida Revolución 1500, Col. Guadalupe Inn, C.P. 01020, México, D.F. Mayores informes: helenico@correo.conaculta.gob.mx o al tel. 5662-7535

CONVOCATORIAS DE PASO DE GATO

La revista, deseosa de ampliar sus horizontes con un proyecto editorial y de cultura teatral, ha lanzado en colaboración con el Instituto Coahuilense de Cultura la convocatoria al Primer Concurso Nacional de Dramaturgia de Monólogos y con el Centro de Artes Escénicas del Noroeste (CAEN) y el Centro Cultural Helénico otra convocatoria de Microdramaturgias destinada a constituir un libro de textos teatrales breves que contribuyan a dotar a las escuelas de teatro del país de un repertorio renovado. Búscalas en las páginas de publicidad de este número.

ANTE LA INTOLERANCIA

CRÓNICA DE UNA FUNCIÓN CANCELADA O LOS MOÑOS DE GERMÁN CASTILLO

Sábado 4 de octubre del 2003. El escenario era la carretera Tijuana-Ensenada, y los pasajeros en la pañuelo éramos Ángeles Cruz, Héctor Villanueva y yo. Para los que conocen la bellísima vista de la carretera escénica, comprenderán que íbamos de excelente humor. Ángeles era la asistente del director de escena Germán Castillo, y ese día había cruzado el país (desde Tulum hasta Ensenada) con el fin de reintegrarse al equipo de La prostituta de Ohio, de Hanoc Levin, obra que inauguraba el VIII Encuentro de Teatro Tijuana 2003, con sede en Ensenada. Íbamos a la mitad del camino, y de pronto, como oráculo griego, como ave de mal agüero, suena un celular. Era el de Ángeles. Algo escuchó. Contestó con monosílabos y colgó.

—Se cancela la función— dijo.

Claro, es una broma. Seguramente Ángeles ya nos tomó confianza y está jugando.

No era broma. Los siguientes cinco kilómetros transcurrieron en el más profundo silencio.

—Yo lo conozco —aseveró la en ese momento asistente—. Ha de ser alguna cuestión de luces.

La versión de acá es la siguiente: Primero que nada, el equipo de La prostituta de Ohio decidió llegar a las 11:50 p.m. (en lugar de las 5:00 p.m., hora en la que estaba programado) del viernes 3 de octubre al aeropuerto de Tijuana. Allí los organizadores en Ensenada, encabezados por Carlos Pérez, lo recogieron para llevarlos al puerto para que pasaran la noche. Del aeropuerto de Tijuana al hotel de Ensenada se hacen aproximadamente 2 horas, así que no es lo mismo llegar a dormir a las 2 de la mañana, que a las 7 de la noche de un día anterior.

El viaje trascurrió sin incidentes,

pero ya en el hotel, Carlos Pérez les propuso que metieran dos por habitación. El trato había sido otro, y los de La prostituta de Ohio no aceptaron. Hicieron bien. Digamos que ésa fue una falta de descortesía de Pérez. Cuando éste estaba organizando las habitaciones sencillas, Castillo sintió el llamado de su naturaleza, y quiso orinar. A las 2 de la mañana, los baños del lobby estaban cerrados, y le dieron al director la llave de su cuarto para que subiera.

Castillo abrió la puerta del cuarto, prendió la luz, sólo para descubrir a un gringo dormido en la cama. El norteamericano despertó y entre sueños vio la figura de Castillo.

—¡Help, Help! —gritó el gringo, desesperado, a punto del infarto.

—¡Ahhhhhh! —grito don Germán.

Y ése fue el remedio para las ganas de orinar...

Habrá que comprender al gringo. Imaginemos que usted está dormido, y que de pronto ve a Castillo en su sueño, y que inmediatamente después descubre que no es un sueño... Yo también grito.

El día no empezaba bien para nadie.

A la mañana siguiente, el hotel cometió otro error: no reconoció los vales de desayuno. Don Germán cubrió alrededor de 400 pesos, que le fueron reembolsados en cuanto Carlos Pérez se enteró. El día seguía funesto.

Aarón Fitch, que funge como asistente de Castillo, llegó al teatro cerca del mediodía para encontrarse con una escenografía de una versión de Aladino y la lámpara maravillosa, cuya función había sucedido el día anterior. El espacio fue desalojado de inmediato, pero el día se seguía oscureciendo. La gente empezó a trabajar, con malos modos de por medio. Tal vez los técnicos del D.F. estén acostumbrados a trabajar así, pero los de acá no. Y no es que los técnicos de acá se enojaran, más

bien estaban sorprendidos. Uno de ellos comentó: "¿Qué no se supone que este señor es muy culto, muy educado?" Se refería a Germán Castillo.

El tiempo apremiaba. Sin embargo, en una evaluación de la situación, Carlos Pérez sabía que apenas llegarían a la función. Pensaron en la posibilidad de retrasar la función una media hora. Tal vez alargar el protocolo de inauguración. No pasaba nada.

Alguien dijo que el maestro Castillo quería ensayar antes de la función, que porque el espacio no era el mismo que el del D.F. Nunca supe si notaron que Ensenada y la Ciudad de México están a más de 3000 kilómetros de distancia. ¡Obvio que no era el mismo espacio!

Aarón Fitch pidió la planta de iluminación de la obra, que había mandado con antelación. Nadie la tenía. Montó en cólera. Aquello, pues, era un desmadre. ¿ Culpa de quién?... Tal vez del público, que fue el que pagó el pato.

Cuando llegamos al teatro de la Ciudad de Ensenada, lívidos por la noticia de la cancelación, Fitch (que es bajacaliforniano) estaba enojadísimo, diciendo que habían pasado infinidad de cosas y que así no se podía. Platicó lo del hotel (gringo incluido), lo de la escenografía, lo de la planta de luces y lo del ensayo. (Ahora, lo recuerdo, fue él el que dijo sobre el ensayo). Y que como eran un grupo profesional, no daban la función... ¿Qué? No entiendo nada. ¿Será que el español de Baja California es diferente al del Distrito Federal? ¿Qué entenderán por profesional?

Por supuesto que no era el momento de reclamaciones. Decidimos trasladar al grupo a Tijuana en ese mismo momento. Germán Castillo estaba en el hotel, seguramente descansando del agotador día. Llegamos por él.

—Lamento conocernos en estas



circunstancias —dijo, con tono de víctima de telenovela—. Pero es mejor así. Prefiero cancelar, a dar una mala función. Además —agregó con tono de filósofo interpretado por Alejandro Suárez—, si damos la función, todas las irregularidades no se habrían sabido.

¡Órale!

Al día siguiente, ya en Tijuana, me senté a ver La prostituta de Ohio, en el Teatro del CECUT. Estaba seguro que la escenografía iba a ser impactante, espectacular, que tal vez se voltearía al revés. Estaba convencido de que la iluminación iba a ser majestuosa, que nunca jamás vería algo tan impactante...

Pues no. Un piso, unas cortinas y una iluminación elemental, elementalísima. Entonces comprendí que los moños colorados que se puso Germán Castillo eran para disfrazar su seguridad.

Cabe añadir que después, ya en Tijuana, se le comprobó a Aarón Fitch que nunca envió la planta de luces a Baja California, ésa por la que hizo berrinche.

Escribo esto no con la intención de

agredir a Germán Castillo o a Aarón Fitch, sino para que quede claro que los organizadores del Encuentro en Ensenada están muy lejos de ser unos "provincianos pendejos", que seguramente será la versión que platicaron. ¡Parece que los estoy oyendo! ¡Salud!

DANIEL SERRANO

PRONUNCIAMIENTO

Reunidos en Morelia, Michoacán, del 21 al 29 de noviembre del año en curso, con motivo de la XXIV Muestra Nacional de Teatro, los artistas del teatro del país abajo firmantes, hemos reconocido que los problemas del sistema cultural mexicano requiere de la participación urgente de la Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados, para que el derecho constitucional de acceso a la cultura se cumpla a cabalidad. Lograr este propósito requiere:

- El reconocimiento constitucional del acceso a la cultura en general y la cultura artística en particular, como uno de los derechos fundamentales del ser humano, tal y como lo recomienda la UNESCO, en un compromiso internacional al que México se ha adherido, sin que se cumpla hasta la fecha en nuestro país.
- Una definición de cultura y la codificación de los derechos correspondientes a nivel constitucional. Así como crear las leyes especializadas que garanticen el cumplimiento de dichos derechos culturales y que además organicen y den marco jurídico a las instituciones, programas y acciones que los hagan posibles.
- Se debe legislar para lograr un auténtico federalismo cultural, con el fin de que los Estados y Municipios tengan acceso pleno a los bienes y servicios para el fortalecimiento y desarrollo de la cultura regional.
- Que el CONACULTA adquiera el rango de Secretaría de Estado y obtenga así la autonomía necesaria para una eficaz vinculación con los Consejos, Secretarías e Institutos de Cultura de los Estados y Municipios.
- Cumplir con la asignación del presupuesto recomendado por la UNESCO del 1% del Producto Interno Bruto para cultura. Actual-

mente sólo se destina a la cultura cerca del 0.007%. Es importante insistir en que esta erogación no es un gasto sino una inversión para el desarrollo humano de los mexicanos. Para obtener ingresos adicionales de la iniciativa privada en beneficio de la cultura, se requieren estímulos fiscales mayores, como sucede en otras partes del mundo.

- Es conocido que en México la gran mayoría del presupuesto dedicado a la cultura se destina al pago de salarios a trabajadores sindicalizados y a burócratas, lo que limita brutalmente la producción artística. Para lograr un equilibrio en este ejercicio de recursos, se requiere revisar a fondo la estructura administrativa de las instituciones culturales.



Viñetas de Alejandro Cerecero

- Regular el uso de la infraestructura cultural, la que suele utilizarse en actividades ajenas a los fines para los que fue creada, lo que está provocando su deterioro y en algunos casos su destrucción.
- En virtud de las funestas experiencias de los últimos años con el IMSS como administrador de la red de teatros más grande de Latinoamérica, es necesario que esos recintos y el Fideicomiso Teatro de la Nación, de manera definitiva pasen a formar parte del CONACULTA o de la Secretaría de Estado que con ella se conforme.
- Es necesario que se reconozca a los artistas y creadores como parte del patrimonio cultural intangible del país, según lo

recomienda la UNESCO

- La desprotección de los artistas en materia de seguridad social es preocupante, dado que no cuentan con servicios de salud, de apoyo en caso de incapacidad, así como fondos para su retiro y prestaciones. Todos estos son derechos fundamentales de los mexicanos.

Nos sumamos al repudio contra las iniciativas del Poder Ejecutivo Federal, que pretenden desligar al Estado de su obligación hacia el impulso y la protección de la cultura y las artes.

Morelia, Michoacán, a 26 de noviembre de 2003.

Fernando de Ita, Germán Castillo, Ángel Norzagaray, Francisco Beverido, Ignacio Flores de la Lama, Rodolfo Arriaga, Edeberto Pilo Galindo, más 166 firmas.

DESDE PARÍS

Estimados miembros del comité editorial de Paso de gato:

Es con una gran sorpresa que pude constatar desde París que, a pesar de todos los esfuerzos de la producción de "Combate de negro y de perros" y de su servidor para proporcionarles documentación, así como un artículo inédito sobre Koltès escrito especialmente para la ocasión (lo que, obviamente, representa trabajo), Paso de Gato había tomado la decisión de no publicar nada. No escondo mi sorpresa y mi desencanto en cuanto a lo que ocurrió. Habíamos tenido varios intercambios, en varias ocasiones, corregí mi texto para que quepa y responda a las exigencias editoriales de Paso de Gato. Todo este esfuerzo fue vano. Lamento, sobre todo, haberlo notado teniendo la revista en mis manos, sin haber sido avisado o sin ninguna mención de su parte. Para usar las palabras justas: ¡jestoy encabronado! ¿Quizás me puedan dar una explicación?

Atentamente

DAVID PSALMON

RESPUESTA

Estimado David:

En principio te extiendo la más amplia de las disculpas porque, efectivamente, no recibiste ninguna explicación de nuestra parte. Conoces bien el carácter de la revista

y procuramos publicar, cuando se trata de obras en escena, artículos o críticas sobre cosas que nuestros lectores puedan verificar con sus ojos. Efectivamente, tu puesta de Combate de negro y de perros salió del Teatro Santa Catarina antes de nuestro cierre de edición y tuvimos que cortar tu texto. Nuevamente una disculpa.

JAIME CHABAUD





Pátzcuaro
Teatro Emperador Calixtetzin
Noviembre 2003

México D.f.
Teatro El Galeón
Marzo 2004

LA HONESTA PERSONA DE SECHUÁN

de Bertolt Brecht

Versión Libre de Luis de Tavira

*Elenco de la compañía
del Centro Dramático de Michoacán*

*música original - Rafael Fuente Ordúñez
diseño de vestuario - Sergio Ruiz*

*dirección de movimiento y máscara - Jorge Vargas
escenografía e iluminación - Philippe Amador*

CONACULTA - INBA

CONACULTA - CINAVART



DIRECCIÓN - LUIS DE TAVIRA

**RAQUEL
PANKOWSKY**

**DARIO
T. PIE**

La Marta del Zorro

dir: Carlos Pascual con
PEDRO HOMINIK
Actuación especial
**CARLOS PASCUAL
Y SU GRILLOPERA**

Teatro Wilberto Cantón
Viernes 7:00 y 9:00 p.m.
Sábados y Domingos 6:00 y 8:00 p.m.



Presenta

el mundo de Humberto el elefante

Jessica Greck

con
Lorena
de la Garza
Christian
Uribe

Carmen
Durand
Dulce
Poliño

y
José Manuel Pereyra
como Humberto

**TEATRO
WILBERTO
CANTÓN**
Funciones
Domingos
11:30 y 13:30 hrs.

José Ma. Velasco #59
Col. San José
Insurgentes
Tel. 5593-8534

Dejate llevar
por estas letras

Huatulco

Para mayores informaciones visita nuestra página
www.sogem.org.mx

Cartelera

www.sogem.org.mx

sogem

**Teatro
mexicano**

un texto fundamental sobre
la primera etapa formativa del actor



la **in**deter minación

morris savariego

una apasionada reflexión sobre la actoralidad
a la venta en la Casa del Teatro

56 59 43 48 · 56 59 59 81 · 56 59 42 38

\$130.00 (incluye gastos de envío)

TEATRALLA

el teatro mexicano en internet



www.teatralla.com.mx

ANÓNIMO DRAMA EDICIONES

COLECCIÓN ESCENARIA MATERIAL ESCÉNICO

ANÓNIMO
DRAMA

EDICIONES



Opción Múltiple
LUIS MARIO
MONCADA



CASA
LUIS AYLLÓN



*HOMBRE, MUJER
Y PERRO*
JULIO CÉSAR MELI



CIRCO PARA BOBOS
EDGAR CHÍAS /
MARCO VIENRA



*CONDOR A LA LUZ
DE LA LUNA*
FELIPE GALVÁN

PRÓXIMAS PUBLICACIONES

BELLAS ATROCES
ELIEN GUTIERRES

MÉXICO, D.F.

Tel. (044)55 54135785
anonimodrama@terra.com.mx



TEATRO NORTEAMERICANO CONTEMPORANEO EDICIONES EL MILAGRO

Edward Albee

Tres mujeres altas

Harry Gifford

Trilogía del cuarto de hotel

John Guesman

Filofototec

Tony Kushner

Ángeles en América

David Mamet

El criptograma

San Shepard

El niño enterrado

Paula Vogel

Cómo aprendí a manejar

De venta en las mejores librerías
www.edicioneselmilagro.com.mx

entrepieernas?
montaje?
bambalinas?
paso de gato...?

estudia escenotecnia[®]

Aprende las ciencias y técnicas del espectáculo:
producción, sonido, iluminación, maquillaje, vestuario, etc.
Mas de 20 talleres a tu alcance. Maestros de primer
nivel. Instalaciones modernas con tina y equipamiento propio.
Cursos especiales en los estados.

INSCRÍBETE

Taller NACIONAL de
Producción Escénica[®]
sancionado por el INEA y el SEP

Francisco Boas 189 Coyoacán, México, D.F.
tel/fax: 01 (55) 8469 4218. escenotecnia2@yahoo.com
www.conaculta.gob.mx

CONACULTA

TELETEC

Genesis

Autóres

Autores la Enciclopedia
Temática de Teatro
revista especializada

Suscripciones:

autoresteatro@hotmail.com

Tel: 01 244 44 51057

Próximamente:

'Comedia

'Performance

'Circo

Promoción

Adquiere los primeros 15 títulos
por \$ 333.00 (incluye envío Mexpost)

Promoción válida sólo en la compra de cheques
No. 526-9141 Banamex Artífex Puebla





REVISTA MEXICANA DE TEATRO

- Pasodegato, la UNAM, el INBA y el Centro Cultural Helénico te invitan al teatro. Recorta y presenta en el teatro elegido los cupones de esta página. Antes, verifica las condiciones de cada promoción.
- Anúnciate en la sección Sugerencias felinas. Si vendes, cambias, regalas, donas y ofreces servicios, envía tus datos en un máximo de 15 palabras.
- Adquiere tu revista en librerías Gandhi, Edueal, El Péndulo y La Torre de Lullix, así como en los foros Teatro Contemporáneo, Luces de Bohemia, Casa del Teatro, La Madriguera, Cadac y Sogem.
- Pregunta por nuestros planes de suscripciones y por la opción de convertirte en un protector de este proyecto a partir de contribuciones solidarias.

Para suscribirte envía este cupón hoy mismo por fax al 56 05 33 49 o llama a los teléfonos 56 88 92 32 y 56 88 87 56.
Para información de suscripciones escribe a suscripcionesgato@hotmail.com

Anexo copia de depósito a nombre de Jose Sefami
Miraje en BIAL, cuenta 04024741449

Pasodegato

Eleuterio Méndez 11, Col. Churubusco-Coyoacán,
C.P. 04210, México, D.F.
paso_de_gato@hotmail.com
paso_de_gato@yahoo.com.mx
infopdg@prodigy.com.mx
Teléfonos: 56 88 92 32, 56 88 87 56 y 56 05 33 49

NOMBRE	_____
DOMICILIO	_____
CEDULA	_____
CIUDAD	_____
ESTADO	_____
TELÉFONO(S)	_____
CORREO ELECTRÓNICO	_____

**CENTRO CULTURAL
HELÉNICO**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los teatros del Centro Cultural Helénico. Canjeable de lunes a miércoles. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales. Confirmar cupo vía telefónica a los teléfonos 56 62 86 74, 56 62 52 92 y 56 62 75 35.

Vigencia enero-marzo

**INSTITUTO NACIONAL
DE BELLAS ARTES**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del INBA, Unidad Cultural del Bosque y Teatro Jiménez Rueda. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.

Vigencia enero-marzo

**UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

Cupón canjeable por un boleto de entrada a los Teatros del Centro Cultural Universitario y Teatro Santa Catalina. No aplica a estrenos, festivales o muestras teatrales.

Vigencia enero-marzo

MÉXICO: PUERTA DE LAS AMÉRICAS

OBTIENE EL PREMIO INNOVA

México

de las Américas

El Programa diseñado por el Conaculta, recibió el reconocimiento del **Consejo Técnico del Premio Nacional de Calidad del Gobierno Federal**, a las mejores prácticas de innovación en las dependencias y entidades de la Administración Pública Federal

México: Puerta de las Américas, elegido por ofrecer una plataforma innovadora para la difusión de nuestras Artes Escénicas y por ser un ejemplo de promoción internacional de la cultura

Una estrategia original y creativa que permite abrir fuentes de trabajo en el extranjero, fortaleciendo la infraestructura de compañías, grupos y elencos de danza, teatro y música

Premio otorgado el lunes 3 de noviembre de 2003 por el presidente de la República Vicente Fox Quesada.

El programa creado por el Conaculta fue implementado a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Centro Nacional de las Artes y la Dirección General de Vinculación Cultural del Conaculta, con el apoyo de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM y Contacto Cultural Fideicomiso México.

Juan Soriano

Pájaro
8 metros
Bronce



ARTE PÚBLICO MONUMENTAL EN Colima

*Más de 30 obras
de prestigiados
artistas internacionales
instaladas en
espacios públicos
del estado.*



Vicente Rojo

Volcán
4 metros
Bronce

Gobierno de Colima

